



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

44

Београд
2023.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

44

Belgrade
2023.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: главна уредница др Ксенија Радловић, ванр. проф., Факултет драмских уметности у Београду – ФДУ; др Невена Даковић, ред. проф., ФДУ; др Мирјана Николић, ред. проф., ФДУ; др Милена Драгићевић Шешић, проф. емерита, ФДУ; др Иван Меденица, ред. проф., ФДУ; др Ана Мартиноли, ред. проф., ФДУ; др Љиљана Рогач Мијатовић, ванр. проф., ФДУ; др Александра Миловановић, ванр. проф., ФДУ; др Влатко Илић, ванр. проф., ФДУ; др Дениз Бајракардар, 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 број 44 реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије, Министарства културе Републике Србије и Секретаријата за културу Града Београда.

САДРЖАЈ CONTENTS

I

ПУТ ИТАКЕ: 60 ГОДИНА КАТЕДРЕ ЗА ТЕОРИЈУ И ИСТОРИЈУ ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ **THE ATLAS OF ITHACA: 60 YEARS OF THE DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY, FACULTY OF DRAMATIC ARTS**

<i>Aleksandra Jovičević</i> STUDIJE PERFORMANSA: JUČE, DANAS, SUTRA.....	11
<i>Aleksandra Jovičević</i> PERFORMANCE STUDIES: YESTERDAY, TODAY, TOMORROW.....	25
<i>Nikica Gilić</i> NASTAVA FILMOLOGIJE I FILMA NA ZAGREBAČKIM FAKULTETIMA I AKADEMIJAMA.....	27
<i>Nikica Gilić</i> TEACHING CINEMA AND CINEMA STUDIES AT THE FACULTIES AND ART SCHOOLS IN ZAGREB.....	40
<i>Bojan Jovič</i> ВАСИЛИЈ КАНДИНСКИ – УМЕТНИК, ТЕОРЕТИЧАР, ОРГАНИЗАТОР, ПЕДАГОГ.....	41
<i>Bojan Jović</i> WASSILY KANDINSKY – ARTIST, THEORETICIAN, ORGANIZER, PEDAGOGUE.....	54

II

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА **THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES**

<i>Ivan Medenica</i> BRANKO CVEJIĆ I JDP NA SVETSKOJ MAPI.....	57
<i>Ivan Medenica</i> BRANKO CVEJIĆ AND JDP ON THE WORLD MAP.....	67

<i>Snežana Šarančić Čutura</i>	TRI DRAME STEVANA PEŠIĆA: PROBLEMSKA POLJA KRITIČKE RECEPCIJE (1970–1995)	69
<i>Snežana Šarančić Čutura</i>	THREE DRAMAS BY STEVAN PEŠIĆ: PROBLEM FIELDS OF CRITICAL RECEPTION (1970–1995)	86
<i>Marina Milivojević Mađarev</i>	LIKOVNI ALBANACA U NAŠEM POZORIŠTU OSAMDESETIH GODINA 20. VEKA.....	87
<i>Marina Milivojević Mađarev</i>	THE CHARACTERS OF ALBANIANS IN OUR THEATRE DURING THE 1980s	104

III СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ CULTURAL STUDIES

6 САДРЖАЈ	<i>Danijela Pantić Conić</i>	DUALNOST U ZNAČENJIMA VREDNOSTI TOKOM „HLADNOG RATA” I PITANJE SLOBODE U KULTURI POTROŠNJE	107
	<i>Danijela Pantić Conić</i>	DUALITY IN THE MEANINGS OF VALUES DURING THE “COLD WAR” AND THE QUESTION OF FREEDOM IN CONSUMER CULTURE.....	118
	<i>Љиљана Рогач Мијатовић</i>	БИБЛИОТЕКА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ КАО ИНСТИТУЦИЈА СЕЋАЊА: ПОВОДОМ 75 ГОДИНА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ	119
	<i>Ljiljana Rogač Mijatović</i>	LIBRARY OF THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS AS A MEMORY INSTITUTION – ON THE OCCASION OF THE 75 TH ANNIVERSARY OF THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS.....	133
	<i>Milica Ilčić</i>	FEMICID I MEDIJI – IZMEĐU SENZACIONALIZMA I PRAVDANJA POČINIOCA.....	135
	<i>Milica Ilčić</i>	FEMICIDE AND MEDIA – BETWEEN SENSATIONALISM AND EXCUSING THE OFFENDERS	154

IV
ПРИКАЗИ
REVIEWS

Игор Перичић

СТЕРЕО СТЕРИЈА

(Петар Грујичић, *Театар протусловја:*

антитетички театар Јована Стерије Поповића, Нови Сад:

Академија уметности и Позоришни музеј Војводине, 2022)..... 157

Milena Dragičević Šešić

SKRIVENE NEJEDNAKOSTI U POLJU KULTURE U SRBIJI:

STVARALAŠTVO U ZAMKAMA POLITIKE I TRŽIŠTA,

TRADICIONALNIH VREDNOVANJA I NOVIH PERSPEKTIVA

(Predrag Svetičanin, Tatjana Nikolić i Nađa Bobičić:

„Rod i rad u kulturnom polju u Srbiji”

Fakultet umetnosti Univerziteta u Nišu, 2023)..... 163

Јадранка Милошевић

КРИТИЧКА ПЕДАГОГИЈА:

МЕДИЈСКА ПИСМЕНОСТ И КРИТИЧКО МИШЉЕЊЕ

(Виолета Кеџман, *Медијска писменост и критичко мишљење*,

Београд: „Клио”, 2023) 171

I

**ПУТ ИТАКЕ: 60 ГОДИНА КАТЕДРЕ ЗА ТЕОРИЈУ И
ИСТОРИЈУ ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ**

**THE ATLAS OF ITHACA: 60 YEARS OF THE DEPARTMENT
OF THEORY AND HISTORY, FACULTY
OF DRAMATIC ARTS**

Aleksandra Jovičević¹
Sapienza Univerzitet,
Rim, Italija

7.01
7.038.53
COBISS.SR-ID 135288969

STUDIJE PERFORMANSA: JUČE, DANAS, SUTRA

Apstrakt

U svom radu baviću se razvojem studija izvođenja ili studijama performansa, jer se ne može više negirati činjenica da su različite performativne prakse obeležile našu epohu, sve od futurizma (1909) do danas (2023), i da se originalni diskurs umetnosti performansa proširio u svim oblicima stvaralaštva i teorije. Tokom poslednjih dvadeset godina, studije performansa su daleko odmakle od početne metodologije koja je nastala krajem sedamdesetih godina, kada je došlo do otkrića zajedničkih principa u teatrologiji i antropologiji. Moja namera je da objasnim razvoj i ukažem na budućnost ove akademske postdiscipline koja sve više proširuje polje svog istraživanja, ne prestano preuzimajući nove metodologije (Queer Studies, Memory Studies, itd.) i odbacujući stare (semiotika, hermeneutika) i koja briše razlike između različitih umetničkih disciplina. Pojava velikog broja umetnica koje su istovremeno i teoretičarke takođe je doprinela interdisciplinarnosti ovih studija. Najzad, trijumf digitalne paradigme uneo je mnogobrojna prilagođavanja počevši od načina razmišljanja do drugačijih strategija stvaralaštva.

Ključne reči

performans, studije performansa, nove metodologije, interdisciplinarnost, umetnost otpora

Juče: Jedna sasvim neuobičajena istorija rađanja jedne discipline

Istoričar umetnosti Ebi Warburg (Aby Warburg, 1866–1929) može se smatrati jednim od prvih teoretičara koji su postavili temelje studijama performansa.

¹ aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

Koncepti koje je Varburg uveo u tradicionalnu istoriju umetnosti, kao što su ekspresija (*Ausdruck*), emotivne formule (*Pathosformel*), zagrobni život ili preživljavanje antike (*Nachleben der Antike*), jezik pokreta (*Dynamogramms*) i empatija (*Einfühlung*) su na izvestan način anticipirali studije performansa. Dok Žorž Didi-Uberman smatra Varburgov rad „proročanskim” ili kao nagoveštaj „znanja koje će tek doći u budućnosti” (Didi-Huberman 2016: 15); Đorđo Agamben tvrdi da je Varburg stvorio disciplinu koja još uvek nema svoje pravo ime (Agamben 1999: 89–103). Već početkom XX veka, predviđajući Fukoovu „arheologiju znanja”, Varburg počinje da stvara sopstvenu biblioteku kao prostor za razmišljanje (*Denkraum*). Biblioteku je organizovao na rizomatski način, jer je počeo da ubacuje određene pojmove koji do tada nisu bili poznati u istoriji umetnosti, ali bez ikakve pretenzije na konačnu sintezu, odnosno apsolutno znanje. Stoga bi se Varburgova biblioteka mogla definisati kao rad u toku (*work in progress*), odnosno kao jedna otvorena i fleksibilna konstrukcija koja je na neki način prethodila internetu i *World Wide Web-u*, stvarajući neobične međusobne veze i otvarajući se prema drugima, u beskrajnom procesu povezivanja. Varburgova biblioteka je na kraju postala neka vrsta neobičnog arhiva, u kome je on nagomilao i suprotstavio različite izvore, stvarajući „pravu arheologiju znanja koja je povezana s onim što se danas naziva „humanističkim naukama” – neku vrstu teorijske arheologije koja se od početka usredsredila na dvostruko pitanje oblika i simbola” (Agamben 1999: 21). Ovom bibliotekom Varburg je postavio temelje za takozvanu „nauku o umetnosti” (*Kunstwissenschaft*) ili čak studije kulture uopšte (*Kulturwissenschaft*) što je otvorilo put interdisciplinarnim studijama. Ako je Varburg od istorije umetnosti napravio kritičku disciplinu *par excellence*, onda je on takođe otvorio vrata studijama performansa, hrabro dajući prostor nepoznatom (*Unbekanntes*) i začudnom (*Fremdes*).

Poput Varburga, koji je nastojao da proširi polje delovanja istorije umetnosti, dajući joj veću društvenu i kulturnu važnost spajanjem istorije umetnosti i antropologije (iza toga je stajala ideja da umetnost predstavlja nešto važnije i temeljnije od „pukog” umetničkog dela), gotovo čitav vek kasnije, sredinom sedamdesetih godina XX veka, utemeljitelji studija performansa, teatrolog Ričard Šekner (Richard Šekner) i antropolog Viktor Tarner (Victor Turner), zagovarali su ideju da bi u teatrologiju trebalo uvesti antropološku, sociološku, psihološku, filozofsku metodologiju, kao i metodologiju studija kulture, kako bi se popunile sve praznine na koje teatrologija nije mogla da odgovori, kao na primer kako nastaju određene predstave, kakav je njihov kontekst i kakve konsekvence one imaju. I Tarner i Šekner su usmerili svoja istraživanja prema društvenim performansima i oblicima društvenog ponašanja to-

kom rituala i festivala, otkrivajući u različitim kulturama, raznovrsne oblike izvođenja u svakodnevnom životu, ceremonijama, festivalima, pozorištu i umetnosti. Rođenje studija performansa s jedne strane bilo je zasnovano na pokušajima povezivanja teatrologije sa istorijskom avangardom i posleratnom euro-američkom neoavangardom, čiji su predstavnici, početkom osamdesetih, počeli da se povlače iz javnog života na umetničke odseke američkih univerziteta;² a s druge strane, na Tarnerove pokušaje da istraži obrede društvenog života primenjujući na njih dramsku analogiju. Ono što je obeležilo prvu fazu studija performansa, u epistemološkom smislu, bila je programska interdisciplinarnost, utemeljena na formalnoj razmeni naučnih metoda između teatrologije i socijalne antropologije.

Od objavljivanja svog ranog eseja „Pristupi teoriji/kritici”, 1966. godine, u kome je prvi put govorio o javnim aktivnostima kao o performansu, Šekner je u mnogim prilikama ponovio „temeljna načela” studija performansa.³

Performans se tumači kao „široki spektar” ili „kontinuum” ljudskih radnji, u rasponu od rituala, igre, sporta, popularne zabave, izvođačkih umetnosti (pozorište, ples, muzika) i svakodnevnih životnih izvedbi do izvođenja društvenih, profesionalnih, polnih, rasnih i klasnih uloga, te se odnosi i na isceliteljske prakse (od šamanizma do hirurgije), medija i interneta. [...] ne postoji istorijski ili kulturološki fiksirana granica onoga što jeste ili nije „performans”. Duž kontinuuma dodaju se novi žanrovi, a drugi se izbacuju. Osnovna ideja je da je svaka radnja koja je uokvirena, predstavljena, istaknuta ili prikazana, performans. Mnogi performansi pripadaju u više od jedne kategorije u kontinuumu. (Schechner 2020: 4)

Tokom svog umetničkog, pedagoškog i teorijskog rada, Šekner je te ideje dalje razrađivao predlažući binarnost između onog što *jeste* izvođenje i ono što je *kao* izvođenje (*as performance and is performance*), odnosno razliku između proučavanja nekog događaja koji jeste performans i proučavanja nekog događaja *kao da jeste* performans. Stoga je performans „okvir” koji se može primeniti na bilo koju društvenu situaciju, odnosno aktivnost koju obavlja pojedinac ili grupa prvenstveno za drugog pojedinca ili grupu. Ovim metodološkim rešenjem, Šekner je pružio ontološki status transdisciplinarnom

2 Tako je dramski odsek na Njujorškom univerzitetu (New York University), 1980. godine postao Odsek studija performansa (Performance Studies Department).

3 Šekner je prvi put objavio “Approaches to Theory/Criticism” u *Tulane Drama Review*, sv. 10, br. 4 (1966). Revidirana i ispravljena verzija može se naći u Id., *Performance Theory. Revidirano i prošireno* (London-New York: Routledge, [1988] 2003).

konceptu performansa koji se može percipirati u gotovo svim područjima ljudskog delovanja, od svakodnevnog života do umetničkih performansa i pozorišta.

Nadalje, već sedamdesetih godina prošlog veka, Šekner je počeo da razvija svoju teoriju obnovljenog ponašanja (*restored behavior*), koja je svoj konačni oblik dobila 1985. godine, kada je objavljena njegova knjiga *Između pozorišta i antropologije (Between Theater and Anthropology)*. Napustivši rad sa svojom pozorišnom trupom The Performance Group (1967–1980) i posvetivši se pedagogiji, Šekner se približio nekoj vrsti „konzervativne teorije”, kako ju je sam definisao, shvativši da njegova teorija „obnovljenog ponašanja” i srodni diskursi potkopavaju ideje vodilje avangarde. Životne rutine, običaji i rituali se mogu definisati kao obnovljeno ponašanje. Obnovljeno ponašanje je minimalna osnova svakog izvođenja i predstavlja postupanje delićima iskustva kao što filmski reditelj postupa sa kadrovima u filmu. Ti se nizovi mogu preuređivati i ponovno sastavljati, i ne zavise od uzročno-posledičnih sistema (ličnih, društvenih, psiholoških, tehničkih) koji su ih generisali i imaju sopstveni život. Motivi ili „koreni” izvornog ponašanja mogu se izgubiti, ignorisati i protivrečiti. To je živo iskustvo, kao u lingvistici: razumemo značenje pokreta kojeg nismo videli ranije, kao što razumemo rečenice koje nisu bile izgovorene pre. Obnovljeno ponašanje je pokretačka snaga svih vrsta performansa od svakodnevnih, preko ritualnih, do estetskih, i uključuje širok raspon radnji. „U suštini, svako ponašanje je obnovljeno ponašanje – svako ponašanje se sastoji od prethodnog ponašanja” (Schechner, 2006: 34–35). Stoga, ako performans znači „nikad po prvi put”, onda bi se mogao takođe definisati i kao „dvostruko obnovljeno ponašanje” (*twice behaved behavior*).

I Varburg i Šekner tragali su za izvornim praksama koje su u sebi inkorporirale afektivno sećanje i rituale. Nadahnuti antropologijom, obojica su se koncentrisala na minucioznu analizu detalja (tzv. detaljni opis [*thick description*] Kliforda Girca), zamenjujući tradicionalne makro poglede u istoriji umetnosti i pozorišta. Nadalje, za oba naučnika samo je „podrobna” analiza pokreta i izraza, koja se često smatrala manje umetnički relevantnom, postala predmetom istraživanja. Zbog toga su se njihova istraživanja usredsredila na teritorije koje je tradicionalna istoriografija ostavila „neobrađenima” (Varburg je proučavao rituale Hopi Indijanaca u Arizoni i Pueblo i Navaho naroda u Novom Meksiku; a Šekner Jaki Indijance u Americi, kao i indijsku kulturu). Varburgovi dinamogrami kao i emotivne formule bile su zamišljene kao temelj nove bezimene teorije kojoj su bile potrebne metode etnologije i psihologije. Varburg je postavio previše pitanja na koja su odgovori pronađeni tek

u studijama performansa gotovo vek kasnije: Kako vizuelni i performativni oblici funkcionišu zajedno? Kako se čuva pamćenje na neki pokret? Kako pokreti opstaju i kako se transformišu? Koje je poreklo ljudskih izraza? Koje su veze između visoke umetnosti i drevnih rituala?

Varburg je često koristio još jedan pojam blizak studijama performansa, a to je *Einfühlung*,⁴ vrlo složen i važan koncept, koji ne ukazuje samo na empatiju, već i na proces u kojem se neorganski oblici spajaju sa organskim oblicima, u kojima se „život projektuje na stvari” (Didi-Huberman 2016: 256). To je stvorilo potrebu za „antropologijom sličnosti” koja se nalazi ne samo u materijalnim predmetima koje je proizvela određena kultura, već i u nematerijalnim oblicima kao što su rituali i usmeni jezik, gde je prisutan pojam inkarnacije. Empatija je svojstvena mehaničkom prisvajanju prirode, fenomenu „mimetičke metamorfoze”, i može se naći u performansima, kao što su žrtvovanje, ples, upotreba maski i slika uopšte, pa čak do određenog stepena u sintaksi i logici jezika kulture. Prema Varburgu, inkorporacija je proces koji se odvija između ljudskog bića i nekog stranog bića, organskog i neorganskog, bilo da je živo i neživo, kao u religijskim i/ili umetničkim praksama, gde se maske i ostali rekviziti koriste za prisvajanje kroz inkorporaciju sve dok se konačno, subjekt ne izgubi u objektu, nalazeći se u liminalnom stanju između manipulisanja i nošenja, gubitka i afirmacije, kao u različitim oblicima žrtvovanja (Michaud 2004: 293–330).

Prema Šekneru, transformacije bića i/ili svesti do kojih se dolazi tokom izvođenja i koje čine stvarnost izvođenja, reflektuju se u svim vrstama anahronizama i čudnim, neskladnim kombinacijama koje odražavaju granične kvalitete performansa. Taj isti princip vredi i za No teatar i ogleda se u premaloj maski za glumčevo lice. Nežna bela maska mlade žene otkriva drhtavu bradu zrelog izvođača. Ekstremna formalnost No-a ne ostavlja nikakvu sumnju da je ovo dvostruko otkriće namerno, da bi se povećavalo uživanje oko nepot-

4 Nemačka reč *Einfühlung* znači „u-osećaju” ili „osećaj” – i prvi put se pojavila u doktorskoj tezi nemačkog filozofa Roberta Fišera (Vischer) 1873. godine. Fišer je upotrebio tu reč kako bi opisao ljudske sposobnosti da se poistovete s umetničkim ili književnim delom i da budu ganuti, ili da ispune umetničko delo (ili bilo koji predmet) relevantnim emocijama. *Einfühlung* nam pomaže da na empatiju gledamo ne samo kao na sposobnost emotivne interakcije s drugima, već i kao na sposobnost da se emotivno uključimo u svet oko nas – što se nalazi u osnovi svih umetnosti. Koncept *Einfühlung-a* obuhvata sve veće aspekte empatijskog iskustva i pomaže da se životinje, umetnost, muzika, književnost, ideje i simboli uključe u kategoriju stvari s kojima ljudi mogu saosećati. (Didi-Huberman 2016: 266-267). Osim toga, Lesing je tumačio Aristotelov koncept *katarze* kao emotivno oslobađanje koje sledi posle napetosti koja nastaje kod gledalaca koji svedoče tragičnim događajima. Lesing je zaključio da bi osećaji izazvani sažaljenjem i strahom trebali naknadno da izvrše moralni uticaj na publiku.

pune transformacije i potkopala iluziju koju stvaraju maska i kostim. Posao glumca u No-u nije samo da nosi masku ili da je aktivno animira, već da joj se potpuno prepusti, ukidajući njenu vizuelnu predstavu (Šekner 1992: 148).

Danas: Nove metodologije

Tokom osamdesetih godina prošlog veka, studije performansa bile su uzdrmane opštom „teorijskom eksplozijom” – koja je proizašla iz francuskog poststrukturalizma, a koji se kasnije proširio u severnoameričkom akademskom kontekstu pod imenom francuska teorija (*French Theory*). Dolazi do otvaranja i podsticanja novih metodoloških veza između nauke, teorije i umetničke prakse, i studije performansa polako počinju da napuštaju teatrološki i antropološki okvir i počinju da se okreću novim teorijskim interesima u humanističkim naukama, (mas mediji, popularna kultura, interkulturalnost, itd.) kao i novim metodama istraživanja (arheologija znanja, dekonstruktivizam, itd.).

Sredinom devedesetih epistemološka platforma studija performansa ponovno je doživela značajne promene. Osim činjenice da se studije performansa pojavljuju u novim regijama, kao na primer u istočnoj Evropi i Nemačkoj i da je došlo do asimilacije novonastalih metoda teorijske psihoanalize preuzete iz postfeminizma, *queer* studija, rodnih studija, kao i postkolonijalnih studija, došlo je do radikalne promene metodologije samih studija performansa. Tome je takođe doprinelo širenje polja istraživanja na nove geopolitičke regije (Afrika i Južna Amerika), njihova sve stabilnija akademizacija i pojava velikog broja novih teoretičara/umetnika u različitim teorijskim i umetničkim disciplinama, itd. Ova promena takođe je podrazumevala još jednu paradigmatiku promenu unutar studija performansa – korišćenje metoda i problema iz drugih teorijskih praksi i predmeta kao instrumentalnih i analitičkih sredstava umesto formalnih i metaforičkih (makropolitika, mikroekonomija, biopolitika i bioetika, nova digitalni mediji, biotehnologije itd.). Zahvaljujući tim promenama i napretku, u poslednjim decenijama dolazi do ekspanzije studija performansa koje razvijaju jednu od najkritičnijih teorijskih platformi svakog oblika kulture i politike u globalnom društveno-političkom kontekstu.

Bez obzira na asimilaciju i dehijerarhizaciju različitih metoda, ipak su za studije performansa, telo i telesnost ostale centralni objekt proučavanja. U dugom nizu istorije i filozofije tela i telesnosti od Spinoze, preko Ničea sve do Fukoa i Merlo-Pontija, Šekner takođe smatra telo/um nedeljivim, takođe

pod uticajem hinduizma i *Natjašastre*. U svom eseju „Povratak na tačke dodira” (2015), Šekner opisuje kako se specifične istorijsko-kulturne mogućnosti utelovljuju kroz formalizovano ponavljanje performativnih činova i kako se na taj način telo proizvodi kao istorijski i kulturni oblik, počev od nečijeg identiteta. Identitet, kao i telesna i socijalna stvarnost se konstituišu i konstruišu kroz performans. Preuzimajući ideju telesnosti kao neku vrstu kulturnog repertoara od Merlo-Pontija, Šekner je bio među prvim teoretičarima kasnog XX veka koji je proučio aktivni proces inkarnacije i upotrebio koncept izvođačkog tela u teoriji, i tako, na određen način, pripremio teren za revolucionarne ideje Džudit Batler (Judith Butler) o diskurzivnim telima, ili „telima koja nešto znače” tj. o mogućnosti biranja roda kao što se biraju društvene uloge. Džudit Batler navodi da se rodni identiteti kao i identiteti uopšte, ne daju *a priori*, ni na biološkom ili ontološkom nivou, već predstavlja rezultat performativnog čina: rod nije stabilan, već se uspostavlja ponavljanjem stilizovanih, svakodnevnih radnji koje Batler definiše kao „performativne”, podrazumevajući dvostruko značenje „dramatičnog” i „nereferencijalnog”. Predstavljanje roda je dakle „društveni, kolektivni i javni čin”, ali i obnovljeno ponašanje. Ako Derida tvrdi da ništa ne postoji izvan teksta, onda za Šeknera i Batler ne postoji ništa izvan izvedbe (Batler 2001).

Prema Eriki Fišer-Lihte (Erica Fischer-Lichte), čak i sama činjenica da pojmovi performans, izvedba ili izvođenje proizlaze iz glagola *izvoditi* čini se značajnim: izvođenje dovodi do performansa ili, bolje rečeno, ogleda se i ostvaruje u izvođačkom karakteru performativnih radnji, baš kao što nagon prema izvođenju potiče različite umetnosti da se ostvaruju u novim umetničkim formama, kao što su performansi ili akcijska umetnost. Prema Fišer-Lihte, upravo se koncept umetničke predstave pokazao prikladnim za utemeljenje onoga što ona definiše kao „estetiku performativa”. To znači da se postojećim teorijama performansa pridružuje još jedna nova estetska teorija. Fišer-Lihte priznaje da bi se, umesto različitih metoda studija performansa koji su se približili sociologiji, etnologiji, antropologiji ili opštoj teorije kulture, trebalo okrenuti esteticima performativnog, što je čini produktivnijom kao teorijom, tj. upućuje je na povratak onome što se smatralo prvim teoretizacijama pojma performansa, odnosno nauke o performansu koja je nastala unutar pozorišta istorijske avangarde (Fischer-Lichte 2015: 51–52).

Na taj način se, početkom XXI veka, kristališu dve principijelne teorije performansa: jedna koja se više fokusira na njen estetski aspekt (Fišer-Lihte, i evropske studije performansa) i druga koja svoje utemeljenje pre svega prepoznaje u politici i etici performativnog (Šekner, pan-Američke i globalne

studije performansa). Pored tela i telesnosti, još jedan aspekt performansa postaje jedan od glavnih predmeta proučavanja: zajedničko prisustvo publike i izvođača. Budući da ne postoji performans odvojen od publike, sve izvedbe crpu svoju energiju iz ovog prisustva, kao da su vreme i ritam konkretne, fizičke, opipljive stvari. I Fišer-Lihte i Šekner govore o različitim intenzitetima koji nastaju tokom izvođenja, a koji uključuju i izvođača i gledaoča u potpunosti – emotivno, psihološki i društveno. Razumevanje intenziteta izvođenja znači razumeti kako ta izvođenja nastaju, razvijaju svoj ritam, dramaturgiju, koriste prostor, te kako se performer i gledaoci „transponuju ili transformišu” tokom njihovog odvijanja. Šekner naziva one performanse transformirajućim u kojima izvođači i/ili gledaoci prolaze kroz transformaciju celokupnog bića i tela (npr. rituali inicijacije), a pod transponiranim performansima one u kojima se izvođač i/ili gledalac posle performansa vraćaju svojim prethodnim identitetima (npr. pozorišne predstave) (Šekner 1992: 146). Njegov model je otvoren i može da se primeni na različite kulture, žanrove i epohe. Prema Šekneru, performans je više od njegove estetske dimenzije, jer sve kulture su u svojoj osnovi performativne i većina kolektivnih iskustava se potvrđuje tokom izvođenja. O tome svedoče crteži paleolitskih pećina na jugoistoku Evrope i sličnih nalazišta na jugu afričkog kontinenta, itd. Na to se nadovezuje i Varburgov koncept „opstanka antike” (*Nachleben der Antike*) koji se pokazao jednako relevantnim za istoriju umetnosti kao i za studije performansa. Varburgov pokušaj je bio da objasni „večni povratak drevnih sličnosti” koje ne zavise od nijednog vremena, već zavise od oponašanja antičkih modela. U stvari, Niče je bio taj koji je opskrbio studije performansa takozvanim „arheološkim oruđem”, kao na primer svojim pojmom porekla (*Ursprung*). Međutim, *Ursprung* nije puko ponavljanje prošlosti, već sredstvo za prisećanje u budućnosti. Ponavljanje je način interakcije sa sećanjem, čin prisećanja ili ponovnog prisećanja, s pogledom na budućnost. Povratak istog nije povratak na isto, a još manje povratak na identično, nego na nešto slično. Ovaj proces su dobro razumeli i Varburg (*Nachleben*) i Šekner (*re-enactment*), tokom proučavanja različitih vizuelnih materijala i rituala, uključujući njihovo ponavljanje i varijacije. Dakle, istoričar umetnosti i teoretičar performansa su podjednako zainteresovani za iste izvore *praxisa*, *poesis* i *patosa* bilo u vizuelnim umetnostima, bilo u umetnosti performansa.

Na primer, jedna od značajnijih knjiga studija performansa, *Arhiv i repertoar* (*The Archive and the Repertoire* 2003) Dijane Tejlor (Diana Taylor), teoretičarke studija performansa, nudi novo razumevanje Šeknerove metode. Tejlor kritikuje logocentrizam zapadne kulture, i predlaže novu viziju kulturnog performansa, otkrivajući kako se repertoar inkorporiranog sećanja

može preneti pokretima, glasom, pevanjem, rečima, plesom, performansom i drugim izvedbenim praksama, nudeći tako alternativne perspektive u odnosu na tradicionalni arhiv, sastavljen od opipljivih dokumenata. Stoga, ako je performans oblik koji se najviše približava uslovima u kojima možemo razumeti svoje iskustvo, postajući na taj način repertoar koji „uprizoruje inkorporiranu memoriju”, onda je inkorporirano znanje u stanju da nadmaši tradicionalni arhiv i da postane nematerijalni arhiv u kome se nalazi repertoar ponašanja, navika i kulturnih kodova. Takođe, repertoar zahteva telesno prisustvo performerera i gledaoca: svi prisutni učestvuju u produkciji i reprodukciji (uprizorenju) različitih izvedbi. Inkorporirano sećanje, budući da je predstavljeno uživo, nadilazi sposobnost arhiva da ga „zaustavi”. To znači da performans, kao rezultat ritualizovanog i formalizovanog ponašanja, postaje u određenom smislu utelovljena arhiva: performansi se ponavljaju kroz sopstvene strukture i kodove, rekonstituišu se, prenose sećanja, priče i vrednosti jedne grupe drugoj ili jedne generacije drugoj; proizvode, beleže i prenose takozvano performativno znanje, ili inauguriraju novu tradiciju. Prema drugoj teoretičarki koja se bavi obnavljanjem performansa, Rebeki Šnajder (Rebecca Schneider), telo i pamćenje zajednički učestvuju u načinu na kome se pripoveda o prošlosti, odnosno kako joj se pristupa i razume (Schneider 2011: 136). Baveći se tzv. performansima rekonstrukcije (*re-enactment*), Šnajder tvrdi da na primer, naučnici koji se bave *queer* istoriografijom, svoja istraživanja temelje na materijalističkim, postkolonijalnim, psihoanalitičkim i poststrukturalnim teorijama kako bi što bolje argumentovali svoje istraživanje koje dovodi u pitanje uspostavljene zapadne modele.

Sutra: budućnost jedne postdiscipline

Godine 2002, Šekner je prvi put objavio udžbenik pod naslovom *Uvod u studije performansa (Introduction to Performance Studies)* koji je doživeo nekoliko obnovljenih izdanja i koji je preveden na mnoge jezike. Iako je strukturiran kao uvod u studije performansa, udžbenik takođe sadrži reference na druge discipline, spajajući različite ideje, asocijacije i glasove u narativ koji izgleda kao slikovnica, ali je mnogo sadržajnije. To se najviše vidi u tzv. antrfileima ili boksovima u koje je Šekner uključio alternativna mišljenja i kratke napomene. Njegov učenik i teoretičar, Henri Bijal (Henry Bial) primetio je da je verovatno Talmud poslužio Šekneru kao inspiracija za knjigu, budući da je glavni tekst smešten na sredini stranice, dok su različiti komentari, beleške, i unakrsne reference postavljene na margine svuda okolo, otvarajući neku vrstu dijaloga, naučne rasprave, ukazujući na multidisciplinarnost studija performansa (Bial 2011: 95). Posle toga, usledile su druge knjige vezane

za studije performansa, strukturisane na sličan način kako bi se zadržala njihova multivokalna priroda, s namerom ne samo da se dalje razvija disciplina, već i da se ponudi njena kritika.⁵

Mnogi teoretičari performansa nastoje da što bolje objasne heterogenost i složenost ove postdiscipline, jer čak i ako postoji više od pedeset godina metodologija studija performansa još uvek izaziva otpor naročito među teatrologima, pogotovo zato što se metodologija studija performansa temelji na asimilaciji novih i najnovijih teorija, koje je već teško definisati same po sebi. Dok su teatrologija i antropologija definitivno imale glavnu ulogu u rađanju studija performansa, druge akademske discipline takođe imaju ogroman uticaj na njeno oblikovanje, a mnoge od njih pokazale su se ključnim za studije performansa, poput postfeminizma, odnosno kvir studija, kao i postkolonijalizma, odnosno dekolonizacije. Već je rečeno da, kada su katedre studija performansa počele da se otvaraju, prvo na američkim, a potom i na evropskim univerzitetima, uglavnom su nastale na odsecima za teatrologiju, ali su u međuvremenu doživele značajnu promenu, koja se na epistemološkoj ravni može uočiti kao simptom širenja ove discipline izvan humanističkih nauka prema društvenim (sociologija, ekonomija), pa čak i prirodnim naukama (*kognitivne studije, neuronauke*). Studije performansa takođe predstavljaju pokušaj razvijanja logike jedne akademske postdiscipline koja neprestano revidira samu sebe i briše tradicionalne razlike između klasičnih umetničkih formi i njihove percepcije. Ovo određenje implicira da se radi o novoj metodi koja nadmašuje prethodnu podelu akademskih disciplina, i koja je u neprestanoj evoluciji. Ipak, otvorenost njihove središnje paradigme ponekad se može posmatrati kao pretnja njihovom opstanku budući da su „beskonačno” sposobne da apsorbuju ideje i metode iz najrazličitijih disciplina.

Korišćenje Šeknerove razlike između onoga što *jeste* performans i onoga što je *kao* performans, omogućilo je proučavanje svih oblika društvenog ponašanja i delovanja, uključujući one sklone transgresiji i otporu, i dalje usvajajući terminologiju pozajmljenu iz drugih disciplina kao što su studije roda, postkolonijalne i kvir studije. Sigurno je da su studije performansa doprinele rastućem interesu ne samo za internacionalizaciju i demokratizaciju, već i kontekstualizaciju performansa, uvodeći nove teorije, strategije i metodologije. Nadalje, ne može se poreći da su novi oblici društvenih i kulturnih performansa obeležili naše vreme, tako da postoji sve veći broj umetnika i teoretičara koji žele da se udalje od tradicionalnih tumačenja. Na primer,

5 Videti bibliografiju na kraju teksta, koja doduše nije potpuna, ali ukazuje na najrelevantnija izdanja u poslednjih nekoliko decenija.

prema Fred Motenu, teoretičaru tzv. crnačkih studija (*Black Studies*) i pesniku, „Crnačke studije predstavljaju *dehiscenciju* u srcu institucija”; jer njihovi skriveni, dokumenti „narušavaju administrativnu oskudicu iz koje crnačke studije izviru kao bogatstvo” (Moten, 2018: 16) Gotovo sve Motenove knjige o radikalnoj crnačkoj tradiciji napisane su kroz paradigmu performansa i džeza. Za Motena, svojstvo „biti crn”/crnstvo⁶ je neka vrsta bekstva, odnosno trajnog odbijanja standarda nametnutih spolja. „Snaga ovog bekstva koje bismo mogli označiti kao svojstvo ’biti crn’/crnstvo, je performativ protiv svih izvedbi slobode i neslobode zavisno od istorijske dileme nedostatka smislene razlike između slobode i ropstva. Ovde se radi o ključnoj razlici između (ne) izvedbi i oblika slobode kao performativa svojstva ’biti crn’/crnstva.” (Moten 2018: 16). Feministkinja i filozofkinja, bel huks (bell hooks) često je tvrdila da je upravo marginalnost prostor za radikalne mogućnosti.

Studije performansa dakle predstavljaju priliku za podsticanje istraživanja različitih paradigmi mišljenja, znanja i predstavljanja koje su alternativne dominantnima. Prema Šekneru, kad bi studije performansa bile umetnost, smatrale bi se avangardom, jer stalno propituju granice i brišu ih. Studije performansa kao disciplina naginju prema avangardi, rubu, manjinama, subverzivnom, ekscentričnom, *queeru*, potlačenima, marginaliziranim, imigrantima itd. Kroz paradigmu izvedbe, teoretičari studija performansa prepoznaju i odražavaju napetosti i posebnosti današnjeg sveta. Još je Hana Arent primetila da umetnosti koje ne proizvode nikakvo opipljivo delo imaju velike srodnosti s politikom.

Umetnici koji ih praktikuju – plesači, glumci, muzičari i slično – trebaju publiku kojoj mogu da pokažu svoju virtuoznost, kao što su političarima potrebni drugi u čijem prisustvu se pojavljuju: i jednima i drugima su potrebni drugi u čijem prisustvu nastupaju, i jednima i drugima je potreban javni prostor za rad, a u oba slučaja njihovo „izvođenje” zavisi od prisustva drugih. (Arendt, 2011: 206)

Medijalizacija i globalizacija društva, borba za građanska i rodna prava, ratovi, emigracija, postkolonijalni i dekolonizatorski diskurs, dekulturnizacija, medikalizacija i (zlo)upotreba tela, bioetika, biopolitika, ekološke katastrofe, itd., sve je to doprinelo problematizovanju umetnosti performansa i proširenju polja studija performansa. Već odavno je prošlo vreme prividne neutralnosti umetničkih praksi i pratećih teorija, jer opredeljenost za čistu estetiku, bez uključivanja etičkih, moralnih, političkih, i društvenih

6 Termin *blackness* još uvek nema ustaljeni prevod u srpskom jeziku.

pitanja marginalizuje umetnički čin i isključuje ga iz neposredne stvarnosti. S jedne strane reč je o pokušaju da se razvoj studija performansa kasnog XX i ranog XXI veka postavi u perspektivu koja nastaje razvojem novih i najnovijih teorija (*Migration Studies*, *Trauma Studies*, *Disability Studies*, *Black Studies*, itd.) i praksi koje je još uvek teško kategorisati (hepeninzi, socijalni ples, dokumentaristički performans, artvizam, performansi samopovredivanja, nematerijalni arhivi, predavanja-performansi, kuratorske prakse, itd.), a s druge da se definiše i uspostavi nova metodologija ovih studija koje su sve više interdisciplinarne. Nekada minorna disciplina u odnosu na ostale tradicionalne, akademske discipline, studije performansa su poslednjih godina dobile status primarnih studija. Nekadašnji marginalni status otvorio je prostor radikalnih mogućnosti, odnosno „prostor otpora za potlačene, izrabljivane i kolonizovane ljude”, što u svojoj suštini i jesu najnovije studije performansa, kao poslednje utočište društvene pobune i socijalne pravde, kao umetnost i teorija otpora.

Literatura

- Agamben, Giorgio (1999) “Aby Warburg and the Name of Nameless Science”, in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Edited and translated with an introduction Daniel Heller-Roazen, 89–103. Stanford, California: Stanford University Press.
- Arendt, Hannah (2011) *Tra passato e il futuro*. Milano: Garzanti.
- Butler, Džudit (2001) *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama „pola”* (prevod s engleskog Slavica Miletić). Beograd: Samizdat B92.
- Bial, Henry (2011) “Today I am a Field: Performance Studies Comes of Age”, in *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*, edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, pp. 85–97. New York: Palgrave Macmillan.
- Carlson, Marvin (2011) “Performance Studies and the Enhancement of Theatre Studies”, In *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal. New York: Palgrave Macmillan, pp. 13–23.
- Didi-Huberman, Georges (2016) *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg’s History of Art*. Trans. Mendelsohn, Harvey L. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Fischer-Lichte, Erica (2015) *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*. Roma: Carocci editore.

- Harding, James M. and Rosenthal, Cindy (2011) “Experimenting with an Unfinished Discipline: Richard Schechner, the Avant-Garde and Performance Studies”, in *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal. New York: Palgrave Macmillan, pp. 39–66.
- Jovičević, Aleksandra (2017) “Introduzione” in Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Roma: Bulzoni, pp. 9–49.
- Jovičević, Aleksandra i Vujanović, Ana (2007) *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Lavender, Andy (2016) *Performance in the Twenty-First Century*. London and New York, Routledge.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2017) *Laocoon: An Essay on Limits of Painting and Poetry*. Miami, Fl. Hard Press. Kindle.
- Michaud, Philippe-Alain. [1998] 2004. *Aby Warburg and Image in Motion*. Translated by Sophie Hawkes, New York: Zone Books.
- Moten, Fred (2018) *Stolen Life*. Durham and London: Duke University Press. Kindle.
- Nietzsche, Friedrich (1999) *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music and Other Writings*. Translated by Raymond Geuss and Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, Richard (1966) “Approaches to Theory/Criticism”. *The Tulane Drama Review*, 10 (4), (1966) 20–53. <https://doi.org/10.2307/1125208>
- Schechner, Richard (1968) “6 Axioms for Environmental Theatre”. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 41–64. <https://doi.org/10.2307/1144353>
- Schechner, Richard (1985) *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard (1992) “A New Paradigm for Theatre in the Academy”. *The Drama Review: TDR*, 36(4), 7–10. <https://doi.org/10.2307/1146210>
- Schechner, Richard (1995) “The Future of the Field”. *The Drama Review: TDR (1988-)*, 39(4), 142–163. <https://doi.org/10.2307/1146489>
- Schechner, Richard [1988] (2003) *Performance Theory. Revised and Expanded*, London-New York, Routledge
- Schechner, Richard (2015) *Performed Imaginaries*. Abingdon, Oson and New York: Routledge.
- Schechner, Richard [2002, 2006] (2020) *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon, Oson and New York: Routledge.
- Schneider, Rebecca (2011) “Reactuals: From Personal to Critical and Back”, in *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, 135–152. New York: Palgrave Macmillan.

- Šekner, Ričard (1992) *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Priredile i prevele Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić. Beograd: Institut FDU.
- Taylor, Diana (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, London: Duke University Press.

PERFORMANCE STUDIES: YESTERDAY, TODAY, TOMORROW

Abstract

In this paper, I shall discuss the development of Performance Studies, as it is no longer possible to deny the fact that different performative practices have marked our epoch, from Futurism (1909) until today (2023), and that the original discourse of performance art has spread into all forms of praxis and theory. During the last twenty years, performance studies have moved far from the initial methodology that was created at the end of the 1970s, when common principles were discovered in teatrology and anthropology. My intention is to trace the development and point to the future of this academic post discipline which is increasingly expanding the field of its research, constantly taking on new methodologies (queer studies, memory studies, etc.) and rejecting the old ones (semiotics, hermeneutics), and which erases the differences between different artistic disciplines (most famous international museums have opened new departments for exhibiting, preserving and studying performance art). The emergence of a large number of artists who are also theoreticians has contributed further to the interdisciplinary nature of these studies. Finally, the triumph of the digital paradigm has introduced numerous adjustments starting from the way of thinking to different creative strategies.

Keywords

performance, performance studies, new methodologies, interdisciplinarity, the art of resistance

Примљено: 17. октобра 2023.
Прихваћено: 1. новембра 2023.

Nikica Gilić¹
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

378:791(497.5)19/20*
791.01(497.5)19/20*
COBISS.SR-ID 133300489

NASTAVA FILMOLOGIJE I FILMA NA ZAGREBAČKIM FAKULTETIMA I AKADEMIJAMA

Sažetak

Nastava filma na Sveučilištu u Zagrebu razvijala se paralelno na više mjesta i na više načina, negdje više teorijska, negdje više praktična, i u umjetnosti i u pedagogiji. S jedne strane su profesori književnosti imali živ interes za film, pa je prvo jezgro filmologije postala komparativna književnost na Filozofskom fakultetu, a film se predavao i na jugoslavistici istog fakulteta. S druge su strane na Kazališnoj akademiji (sada Akademiji dramske umjetnosti), uz praktične i umjetničke filmske programe, uvedeni i umjetnički i filmološki kolegiji iz sedme umjetnosti, a i Pedagoška akademija (kasniji Učiteljski fakultet) dala je svoj doprinos. Među najvažnijim su osobama u ovom procesu svakako Ivo Hergešić, koji je osmislio studij komparativne književnosti na veoma moderan način, Ante Peterlić koji je prvi u Zagrebu doktorirao na filmu, a predavao je i na Filozofskom fakultetu i na Kazališnoj akademiji, ali i Rudolf Sremec, Ante Babaja, Stjepko Težak, Hrvoje Turković i drugi, koji su postavili temelje današnjoj eksploziji filmskih i filmoloških tema i sadržaja na fakultetima u Hrvatskoj.

Ključne riječi

filmologija, Kazališna akademija, Filozofski fakultet, nastava, Ante Peterlić

Uvod

S obzirom da je filmska umjetnost 1950-ih polako počela stjecati ugled u evropskim i američkim društvenim strukturama (pa i u šire od njih), može se postaviti i pitanje uzroka takvog razvoja baš u tom trenutku. Najvažniji

1 nikica.gilic@ffzg.hr; nikica.gilic123@gmail.com

uzroci bi se mogli pronaći u tehnološkom i komunikacijskom razvoju medija, u pojavi televizije koja čini stare filmove dostupnima (nakon toga slijede video i DVD), možda i u trendovima kritičkog i akademskog rada. Recimo, semiotika, odnosno semiologija, proučava kulturu bez vrijednosnog diskriminiranja, bez načelnih hijerarhijskih podjela prema umjetničkim i sličnim kriterijima.² Međutim, često je u ovim raspravama prešućena, a nekada, lako je pretpostaviti, i zaboravljena činjenica da su na pozicije utjecaja u institucijama počeli dolaziti ljudi odrasli uz pokretne slike, oni koji, logikom generacijske pripadnosti, od djetinjstva prate film. Isti je mehanizam, čini se prilično očitim, utjecao i na druge slične promjene, recimo, na ulazak televizije, jazza, bluesa ili Beatlesa u akademske programe,³ a taj se proces zahvata u popularno (i u kulturi marginalizirano) u 21. stoljeću čak i ubrzava, pa nikog ne čudi proučavanje najpopularnijih pjevača ili internetskih trednova u humanističkim znanostima.

U novije vrijeme sve je više i diplomskih radova, doktorata i kolegija koji se bave video-igrama, za što također ima jako puno razloga. No, situacija s video-igrama očito je srodna ulasku filma u naznačene institucije. I ovdje, uz tehnologiju i društvene promjene, ne treba zaboraviti razlog da je do kakvih-takvih utjecajnih položaja počela dolaziti generacija odrasla u svijetu video-igara. Toj će generaciji film, nema sumnje, biti puno manje važan nego generaciji utemeljitelja, prvih proučavatelja filma na akademskoj razini. Ili njihovim direktnim nasljednicima, u našim krajevima rođenim 1960-ih ili 1970-ih.

Dakako, nakon uspostave u Zagrebu, nastava filma širi se i po drugim sveučilištima i fakultetima u Hrvatskoj (u Rijeci, Splitu, Osijeku, Zadru...), kao što se, u istom razdoblju, proširila i nastava iz izvedbenih umjetnosti i teatrologije. No, kako je Zagreb bio prvi centar te nastave u Hrvatskoj, jezgra koja je pomogla obrazovanju radnika iz drugih centara u Hrvatskoj, pa i šire,⁴ vjerojatno će biti od interesa pregledati početke i neke važne smjernice

2 Zahvaljujem docenticama Jeleni Modrić i Hani Jušić te gospođi Mariji Salopek sa zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, izvanrednom profesoru Vinku Brešanu (vanjski suradnik ADU), kao i doktoricama Ani Đorđić (suradnica Učiteljskog fakulteta u Zagrebu), te Marini Gabelica (izvanredna profesorica iste ustanove). Hvala i komparatistu i kritičaru Tomislavu Kurelcu, te doktoru Hrvoju Turkoviću (umirovljeni profesor ADU).

3 Njemačko-američki teoretičar likovnih umjetnosti i filma Rudolf Arnheim (Arnheim), rođen 1904, u svoj široki dijapazon proučavanja zahvatio je i radio (usp. Vancour 2010). Sukladno ukusu svoje generacije, nije se veselio dolasku zvučnog filma.

4 Na ADU su često studenti dolazili iz drugih dijelova Jugoslavije, pa i iz inozemstva.

u zagrebačkom krugu.⁵ Diljem socijalističke Jugoslavije postojali su projekti i inicijative širenja filmske edukacije, pa u tom kontekstu treba promatrati fakultetsku i sveučilišnu situaciju u Hrvatskoj. No, kao što to obično biva, unatoč sve povoljnijim društvenim okolnostima za razvoj filmskog obrazovanja i kulture (starije bi generacije rado govorile i o duhu vremena), također ne treba podcijeniti ni pojedinačne inicijative konkretnih ljudi.

Komparatistika

Kada je Ivo Hergešić, zagrebački doktor romanistike i predratni naslovni docent komparativne književnosti, osmislio studij komparativne književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, htio je da komparatistika, u skladu s najmodernijim idejama, uključi i film, kao i kazalište. Jesu li te ideje uvezene barem u određenoj mjeri sa Zapada (Hergešić je najviše slijedio francusku školu komparatistike)? U kojem bi kulturnom krugu i kontekstu film, kao medij star oko pola stoljeća (a kao umjetnost i mlađi), barem u određenoj mjeri bio ravnopravan kazalištu, a k tome i književnosti, tisućljećima prisutnim djelatnostima (Peterlić 2008: 5-6)? Dakako, u skladu s često biografski obilježenim metodama komparatistike Hergešićevog vremena,⁶ ovdje se sigurno smije spomenuti da je on radio u distribuciji američkih filmova u obje Jugoslavije, što mu je svakako produbilo poznavanje medija iz praktične i populističke perspektive. Ali, također je bio i predratni filmski kritičar, katkada i s teorijskim ambicijama (Detoni-Dujmić 2002).

S druge strane, koliko god Hergešića, pa i mlađe komparatiste, bio glas da su prozapadno orijentirani, ne treba zaboraviti da su u povijesti edukacije golemu ulogu imali sovjetska montažna škola i moskovska inteligencija – VGIK, visoka filmska škola u glavnom ruskom gradu, osnovana je još 1919., te se smatra prvom u svijetu. A i u drugim su socijalističkim zemljama nicali ugledne filmske škole visoke (sveučilišne i akademijske) razine. Prvenstveno, dakako, mislim na prašku FAMU, utemeljenu 1946. (Bernard ?),⁷ i Filmsku školu u Uđu (Łódźu) utemeljenu 1948. godine.⁸ I socijalizam je volio film, a

5 O filmskom obrazovanju sjajno pišu Ana Đorđić (2021), Jelena Modrić (2023) i Dejan Kosanović (2007).

6 Biografizam stare komparatistike djelovao je zastarjelo generacijama formiranim na nasljeđu strukturalista i prvih faza poststrukturalizma, no zadnjih se desetljeća na razne načine vraćaju u prvi plan život, stavovi i životni izbori autora znanstvenih tekstova i umjetničkih djela.

7 Detaljan tekst o povijesti FAMU nema godinu jer je preuzet sa starih (arhiviranih) stranica FAMU).

8 <https://www.filmschool.lodz.pl/en/szkola/historia>

ne samo kapitalizam, premda iz ponešto drugačijih razloga. I možda se upravo negdje u socijalističkoj ideji progressa i moderniteta, o kojoj je uvjerljivo pisao Hrvoje Turković (2009), mogu tražiti razlozi interesa i dobre klime za pokretanje filmskih kolegija na sveučilištima. Modernizacija je obuhvaćala sve tehnologije, a film je, svojim temeljem u strojevima, idealno dopunjavao hidroelektrane, gradnju cesta i tvornica.

Teško je dakle, opredijeliti se za jednu od navedenih smjernica kao ključnu, no za tim nema ni potrebe, jer se čini da su i zapad i istok gurali u istom pravcu, u pravcu filma. A Hergešić je ostvario sve što je naumio. Njegovom je inicijativom 1956. godine osnovana Katedra za komparativnu književnost, koja je kasnije postala Odsjekom, a 1963. godine su na tom studiju bili održani prvi filmski kolegiji ne samo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu nego i na sveučilištima u Hrvatskoj (Peterlić 2008: 5, Đorđić 2021: 96).⁹

Film je isprva, kao vanjski suradnik, predavao istaknuti filmski kritičar te redatelj dokumentarnih filmova Rudolf Sremec – riječ je o kolegijima *Povijest filma* i *Filmski jezik* („Sremec, Rudolf” 2019).¹⁰ Zanimljivo, i bez sveučilišne predavačke karijere, Sremec je bio svestrani filmski radnik. Bio je jedan od rijetkih poznavatelja malih i „novih“ svjetskih kinematografija u jugoslavenskoj kritici, ali i scenarist Oscarom nagrađenog animiranog filma *Surogat* Dušana Vukotića, te cijenjeni dokumentarist. Među Sremčevim međunarodnim autorskim uspjesima, zbog kojih ga smatramo jednim od boljih dokumentarista njegove generacije, ističu se *Crne vode iz 1956.*, poetski dokumentarni film o parku prirode Kopački rit, te moderniji, socijalno kritički dokumentarni film *Ljudi na točkovima* (1963), u kojem tek skupoća filmske vrpce ograničava prikaz ljudi dok govore riječi koje čujemo (film prikazuje umorne radnike koji vlakom idu na posao). I, kada je mlađi kolega Peterlić preuzeo od njega nastavu iz *Teorije filma*, Sremec je i dalje neko vrijeme predavao *Povijest filma* (Peterlić 2008: 6).

Među demonstratorima i asistentima koje je Hergešić birao među studentima komparatistike, uz, primjerice, Maju Hribar-Ožegović koja je predavala kazališne kolegije na Odsjeku do mirovine, bio je, naime, i Ante Peterlić. On je, kao asistent, prvo predavao uvodni kolegij iz književnosti, a nešto kasnije mu se pridružio i Tomislav Kurelec koji se na sveučilištu nije zadržao, ali je postao filmski i kazališni kritičar, te televizijski redatelj i urednik Filmskog

9 Dakako, tada je sveučilišta bilo puno manje nego krajem prve četvrtine 21. stoljeća.

10 Tako navode i službeni podaci sa stranica Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta. <https://www.ffzg.unizg.hr/kompk/index.php?show=page.php&idPage=183>

programa Televizije Zagreb (kasniji HTV). Peterlić je pak, radeći i u filmskoj praksi (uz pisanje filmskih komentara, kritika i eseja), doktorirao disertacijom o filmskom vremenu 1974. godine u Zagrebu, pod mentorstvom utjecajne profesorice povijesti umjetnosti Vere Horvat Pintarić. Ta se disertacija danas često spominje kao prva u Jugoslaviji. Horvat Pintarić je, inače, 1966. na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta pokrenula Katedru za teoriju vizualnih umjetnosti,¹¹ koja se nije posvetila filmologiji, a bila je važna sudionica u nas pionirskih, ali i u svijetu ne prečestih, akademskih rasprava o televiziji (Horvat Pintarić, 1972).

Peterličeva disertacija *Pojam i struktura filmskog vremena* je svakako prvi filmski doktorat obranjen u Hrvatskoj, ali iste godine je u Beogradu doktorirao i teoretičar filma Dušan Stojanović (usp. Daković 1997.).¹² Pritom zbilja nije presudno tko je datumom obrane disertacije imao prednost, tko je prvi postao doktor filma u Jugoslaviji. Bitno je da se u isto vrijeme odvijaju isti procesi na raznim stranama. Uostalom, Vlada Petrić je u New Yorku doktorirao malo prije kolega koji su to ostvarili u Jugoslaviji (prije toga je pokušao doktorirati u Moskvi), pa bi se paralele o srodnim tendencijama u znanosti, obrazovanju i kulturi mogle povlačiti preko različitih kontinenata, a ne samo kroz pojedine republike druge Jugoslavije.

Unatoč golemim naporima i sustavnom radu metodičara filma (inače istaknutog lingvista) Stjepka Težaka, na jugoslavistiku Filozofskog fakulteta je, ističu Mato Kukuljica (1988: 130) i Ana Đorđić (2021: 111), prvi filmski kolegij uveden tek 1977. s tim da je, prema Đorđić, sam Težak govorio o 1978. godini, i o dva kolegija na tom studiju (*Osnove filmske kulture* i *Metodika nastave filma*). Nažalost, nastava filma na kroatistici (nastalaj iz jugoslavistike nakon raspada SFRJ) nije nadživjela profesora Težaka, dok se na komparatistici nastava filma dobro drži (godine 2023. na Odsjeku za komparativnu književnost film predaju jedan profesor i jedan docent), a filmologija je ušla u nastavu i na drugim odsjecima. Na Odsjeku za talijanistiku i Katedri za skandinavistiku čak su i zaposlene doktorice filmologije – Etami Borjan, odnosno Janica Tomić. No i znanstvenici koji nemaju filmološki doktorat, a rade na zagrebačkoj anglistici, fonetici, rusistici i drugim studijima, često drže pre-

11 <http://povum.ffzg.unizg.hr/?p=1458> Prema tim, službenim stranicama Odsjeka za povijest umjetnosti, 1972. katedra postaje Katedra za vizualne komunikacije, dizajn i teoriju umjetnosti, da bi 1978. postala Katedrom za vizualne komunikacije i dizajn. Danas se zove Katedra za modernu umjetnost i vizualne komunikacije.

12 Petar Volk je prije njih doktorirao u Pragu, a 1980-ih je stekao filmološki doktorat u Beogradu.

davanja i objavljuju tekstove o filmu (u novije se vrijeme u nas nađe i pokoja stručnjakinja ili stručnjak za video-igre).

Na Kazališnoj akademiji

Početak nastave filma na zagrebačkoj Kazališnoj akademiji, kako je popularno zvana još od svog osnutka 1950. godine (Turković 2019: 14),¹³ posebno je zanimljiva tema. Godine 1967. na Akademiji se uvodi i nastava filma, isprva zamišljena kao pomoćni element u studiju kazališne režije (Turković 2019: 14, Đorđić 2021: 101). Međutim, Ante Babaja, kao autor koncepta, odmah je zamislio film i kao samostalan studij, vjerojatno malo i premašivši filmske ambicije rektora Koste Spaića koji ga je pozvao na Akademiju.¹⁴ Tako Ante Peterlić već od 1967. predaje teoriju filma, a Ante Babaja od 1968. drži filmsku režiju (Đorđić 2021: 101). Peterliću se 1977. u nastavi teorijskih predmeta na Akademiji pridružuje i Hrvoje Turković, koji je, nakon studija na Filozofskom fakultetu, diplomirao film u New Yorku, a kasnije doktorirao pod Peterličevim mentorstvom u Zagrebu, te je postao najplodniji filmolog u Hrvatskoj. No, kako tada nije bilo teorijske katedre kojoj bi se mogao pridružiti na ADU, Turković je primljen na Odsjek za montažu (uostalom, predavao je, među ostalim, i teoriju montaže).

Godine 1969. osnivaju se, inače, odsjeci za snimanje i montažu (Đorđić 2021: 101-4); prvi utemeljuje Nikola Tanhofer, a drugi Radojka Tanhofer i Branko Belan (Turković 2019),¹⁵ a godine 1976. definitivno se osamostaljuje studij filmske režije (Đorđić 2021: 108) utemeljenjem Odsjeka filmske i televizijske režije. Studij dramaturgije na ADU pak osnivaju 1978. godine teatrolozi Nikola Švacov i Nikola Batušić. To je isprva možda najviše koristilo kazalištu i teatrologiji, ali se itekako razvila i filmska dramaturgija. Godine 1979. Akademija ulazi u sastav Sveučilišta u Zagrebu, pa umjesto rektora nakon toga ima dekanе. Od 1996. godine (i profesorice montaže Maje Rodica Virag) katkada ima i dekanice. Nadalje, studij produkcije, koja također obuhvaća i kazalište i film, dakako i televiziju, na ADU je uveden 2001. godine.¹⁶

13 Ime „Kazališna akademija“ ostalo je i u nazivu studentske smotre FRKA (Filmska revija kazališne akademije).

14 Akademija je bila izvan Sveučilišta u Zagrebu i do 1978. godine je imala rektora.

15 Čini se da je u izradi programa montaže pomagao i Peterlić (Belan 2019: 70). To navodi Hrvoje Turković u bilješci uz objavu pisma Branka Belana u monografiji povodom 50. obljetnice studija montaže.

16 Prema starim službenim (arhiviranim) stranicama Akademije, dostupnim na adresi <http://snimanje.adu.hr/stivo/tekst04-2.html>, te svjedočenju doc. art. Jelene Modrić (2023) koja je upisala

Kao što ističu brojni izvori, primjerice članak iz časopisa *Kazalište* objavljen povodom pola stoljeća ustanove (Jelić 2001), slijedeći je redoslijed imena Akademije. Od osnutka 1950. godine zove se Akademija kazališne umjetnosti (kolokvijalno je, rekli smo, zovu Kazališna akademija), a 1967. godine postaje Akademija kazališne i filmske umjetnosti. Potom se od 1977. godine zove Akademija za kazalište, film i televiziju, a u različitim se izvorima za školu u ovom razdoblju koriste različite skraćenice, kao što su AKFT, i AKFTV.

Napokon, 1985. godine, inicijativom dekana, profesora glume i istaknutog kazališnog i filmskog redatelja Tomislava Radića, ustanova dobiva ime Akademija dramske umjetnosti, skraćeno ADU (Jelić 2001, Đorđić 2021: 108, „Akademija dramske umjetnosti“ 2021). Ime, doduše, nije nikada sasvim prihvaćeno, pa se u javnosti, katkada čak i u tekstovima studenata i diplomanata ustanove, pojavljuje množina („dramskih“), a tu grešku često čine i novinari i drugi javni radnici koji ne osjećaju pojam dramske umjetnosti kao cjelinu. Naime, taj je naziv trebao obuhvatiti i film i kazalište i, dakako, televiziju (u novije vrijeme na ADU se, doduše, studira i ples). No, teško je prihvatiti ideju da bi i dokumentarni i eksperimentalni film, i neverbalni teatar i performansi i poetski teatar spadali u dramsku umjetnost. Barem ne na isti način na koji bi tamo mogli spadati igrani film, komedija, tragedija, ibsenovska građanska drama ili teatar apsurda. Dakako, teško je naći jedan naziv koji bi obuhvatio sve teme ovakvim ustanova (talijanski izraz *spettacolo* je dosta zgodan za nazive nekih njihovih studijskih programa o filmu i kazalištu).

Napokon, ne treba zaboraviti da je na današnjem Učiteljskom fakultetu, a tadašnjoj Pedagoškoj akademiji, Stjepko Težak uveo film kao dio obrazovanja nastavnika. Godine 1966. uveden je kolegij *Radio, televizija i film*, a 1969. godine i kolegij *Filmska i radio-televizijska kultura* (Težak 2013; o Težakovom životu usp. i Popović, 2002).¹⁷ Riječ je, dakako, o istom profesoru koji je (s manjim uspjehom) ugradio film i u studij jugoslavistike, a pokušavao je institucijskim i izvaninstitucijskim radom utemeljiti film i na nižim obrazovnim razinama, povezujući ga i s drugim medijima. To mu, nažalost, nije pošlo za rukom, unatoč velikom radu i veoma modernim tendencijama koje su se znale pojaviti u školstvu njegovog razdoblja.

montažu u isto vrijeme kada je upisana i prva generacija produkcije, riječ je o 2001. godini, premda se katkada može čuti i tvrdnja da je studij produkcije počeo već 2000.

17 O strukturi Učiteljskog fakulteta usp. i Đorđić, 2021, Gazdić Alerić i Aladrović, 2009.

Stanje stvari u 21. stoljeću

Krajem 20. stoljeća usporio se, ako ne i zaustavio razvoj nastave filma na zagrebačkom sveučilištu – na studiju kroatistike čak je i zaustavljen, filmski kolegiji nestali su iz ponude, premda su studenti i dalje imali nastavu filma i scenske kulture u programu (scenska kultura, tj. kazališni kolegiji, te izborni kolegiji izvan kroatistike krpali su tu rupu). U 21. stoljeću stvar se, međutim, polako obnavlja. Premda su prvi doktorati o filmu branjeni u Zagrebu još 1970-ih, tek je u idućem stoljeću prvi put ostvareno službeno priznanje filmološke struke u opisu jednog doktorata (2005. godine). Doktorat Nikice Gilića o filmskoj genologiji prvi je tada u Hrvatskoj dobio formalnu službenu oznaku filmologije, grane znanosti o umjetnosti (dakle znanosti o filmu).¹⁸ Formalizam je možda nebitan, ali to je olakšalo i stvarno i formalno uvođenje filmologije kao ravnopravnog elementa nastave na doktorskoj razini, te je potaklo povećavanje broja doktorata s filmskim temama.¹⁹

Formalno, doduše, filmologija u sustavu znanosti, postoji u Hrvatskoj još od 1997. godine (Midžić 2017: 33, Modrić 2023), a film je 2008. godine ušao u naziv i program novog doktorskog studija književnosti Filozofskog fakulteta, nazvanog Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture (prvi mu je voditelj bio teatrolog Boris Senker), da bi kasnije ustupio mjesto proširenom i obnovljenom Doktorskom studiju znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture. Oba doktorska studija karakterizira i princip izbornosti kolegija, na kojem se temelji i studij komparativne književnosti iz kojega su nastali, pa studenti u načelu (s raznim praktičnim ograničenjima u raznim razdobljima) mogu birati između književnih, filmskih, kazališnih, kulturoloških i sličnih kolegija.

S druge strane, među brojnim modernizacijskim elementima na Akademiji dramske umjetnosti u 21. stoljeću, vrijedi napomenuti da se u prvoj polovici 2020-ih priprema i studij video-igara, a filmski se sadržaji i studiji nalaze i na drugim zagrebačkim visokim školama. To je možda najistaknutije na privatnom sveučilištu VERN, no i Akademija likovnih umjetnosti drži nastavu iz animacije i novih medija, što sasvim sigurno ima snažnu filmsku komponen-

18 Prije su filmski doktori u Hrvatskoj – Peterlić, Turković, Vjekoslav Majcen, Mate Kukuljica – titulu formalno stjecali u starijim strukama – književnost, povijest umjetnosti, informacijske znanosti. Dakako, u Zagrebu su, branjeni i magisteriji znanosti (Goran Tribuson, Dario Marković, Slaven Zečević, Vesna Delić-Gozze...). Magisterij znanosti branili su i budući doktori znanosti (Majcen, Kukuljica, Nikica Gilić, Bruno Kragić...).

19 Bilo je i ponešto povratnika iz inozemstva, pa je na Sveučilištu u Rijeci i zagrebačkoj ADU brojne kolegije o filmu održala profesorica Saša Vojković, koja je doktorirala film u Nizozemskoj.

tu. Filmskih programa i kolegija ima i izvan Zagreba, vjerojatno najistaknutije na splitskom UMAS-u (Umjetnička akademija Split), ali i u Osijeku, Rijeci, Zadru... A među najvrjednijim trenucima obnove programa na zagrebačkoj ADU svakako bih istaknuo i 2006. godinu kada je, inicijativom dvojice profesora ustanove, filmskog redatelja Brune Gamulina i kazališnog redatelja Želimira Mesarića, uveden kolegij *Rad s glumcem*. Prvi je nastavnik tog predmeta bio diplomirani i već tada veoma uspješni redatelj Vinko Brešan, kojem je asistirao Zvonimir Rumboldt.²⁰

O literaturi

Koje su najvažnije knjige u povijesti nastave filma na Sveučilištu u Zagrebu? Dakako, nije svejedno radi li se o umjetničkom ili filmološkom kolegiju. Krajem SFRJ, ali i 1990-ih, te u prvom desetljeću 21. stoljeća, i na zagrebačkim obrazovnim ustanovama veliku ulogu igraju prijevodi izdani u beogradskom Institutu za film, u Čika Ljubinoj ulici (knjige angloameričkih, francuskih, poljskih, sovjetskih i inih stručnjaka). No u Hrvatskoj i Jugoslaviji je izdavanje filmske literature, prijevodne i originalne, započeto puno ranije, uskoro nakon 2. svjetskog rata i oslobođenja. Stoga se kao povijesno važna izdanja, i temelji budućih razvoja u podučavanju i proučavanju filma mogu spomenuti, recimo, prijevodi Renata Meja (May), Bele Balaša (Béla Balázs) ili Vsevoloda Pudovkina, kao i prijevod sovjetske monografije o Čarliju Čaplinu (Charlie Chaplin; usp. Ataševa i Ahuškov, 1948).²¹ Od hrvatskih je filmoloških i pedagoških pionira u ovom predakademsom razdoblju važan bio, recimo Žvane Črnja (1961. i 1962).

No, u ovom kontekstu posebno treba skrenuti pažnju na neke od najvažnijih autorskih izdanja i prijevoda koji su se koristili ili se još uvijek koriste u nastavi filma, na svim navedenim institucijama. Dakako, prvo je ime tu Ante Peterlić, čije su *Osnove teorije filma* zamišljene kao temeljni udžbenik, te su, od drugog, izmijenjenog izdanja (Peterlić 1982) postale kanonskim štivom, i među studentima i među ljubiteljima filma u Hrvatskoj. Potom, posebnu težinu ima i Peterlićev urednički posao – bio je autor koncepta i glavni urednik dvotomne *Filmske enciklopedije* Jugoslavenskog leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“, koja je predstavljala događaj i u međunarodnim razmjeri-

20 O ovome me osobno informirao Vinko Brešan, a to potvrđuje i informatička evidencija nastave na stranici sustava ISVU (<https://www.isvu.hr/visokaucilista/hr/podaci/1053/nastavnici/akademskogodina/2006>).

21 Knjigu je preveo Rudolf Sremec, koji je diplomirao jezike na Filozofskom fakultetu.

ma. Neobično širokog raspona za zemlju slabo razvijene filmologije, *Enciklopedija* je okupila urednike i suradnike iz cijele Jugoslavije, te je pokrivala ne samo autore, teorijske pojmove i članke o nacionalnim (u SFRJ i republičkim) kinematografijama, nego i članke o najzapaženijim filmskim likovima (temeljima filmskih serija – npr. Džems Bond/James Bond, Fleš/Flash Gordon i Tarzan). Korištena i zbog teorijskih i zbog biografskih članaka, mnogima je ova enciklopedija bila jedna od glavnih, ako ne i jedini izvor podučavanja i proučavanja u eri prije interneta, kada su strane knjige i časopisi uglavnom bili teško dostupni. Danas je i *Filmska enciklopedija* dostupna na internetu, na stranicama svog izdavača (<https://filmska.lzmk.hr/Default.aspx>).

Što se tiče povijesti filma na Filozofskom, ADU i drugdje, za pretpostaviti je da je u prvim danima nastave filma na studiju komparatistike barem u pripremi predavanja korišten prijevod utjecajne knjige Žorža Sadula (Georges Sadoul) *Povijest filmske umjetnosti*, no za to nisam našao potvrde. Nakon Sremecovog razdoblja, kada je i na komparatistici i na ADU povijest filma predavao Ante Peterlić, temeljno je izdanje godinama bio srpski prijevod *Istorije filmske umetnosti* njemačkih znanstvenika Ulriha (Ulrich) Gregora i Ena (Enno) Patalasa, kojeg je u novije vrijeme uglavnom zamijenila, nažalost nedovršena, knjiga Ante Peterlića *Povijest filma: rano i klasično razdoblje* (autor se razbolio i preminuo dok je radio na njoj; zamisao mu je bila pokriti čitavu povijest filma).

Dakako, jugoslavenski kontekst nije nebitan; osim što je, kao što je već rečeno, *Filmska enciklopedija* uistinu bila jugoslavenski projekt, i po sadržaju i po urednicima i po suradnicima, i knjige Vlade Petrića (*Uvođenje u film* i *Istorija filmskih vrsta*) su se koristile i na zagrebačkim fakultetima, premda u puno manjoj mjeri nego Peterličeve, odnosno knjiga Gregora i Patalasa.

Nastava povijesti nacionalnog (samo hrvatskog) filma na ADU započela je tek 1986. i glavna je literatura tu bila povijest Ive Škrabala s dva izdanja, ono iz 1984. i ono iz 1998. Zanimljivost je te knjige svakako u tome što je pokušala kontekstualizirati kinematografiju u političke, društvene i ekonomske okvire puno detaljnije i s više mara nego što je iskazala za prikaz filmske stilstike, što ne čudi znamo li da je Škrabalo bio i magistar društvenih znanosti (konkretno – prava), a ne samo diplomant ADU. No, bio je i filmski dramaturg, scenarist, a bogme i redatelj – njegov dokumentarni filmovi, kao što su *Velika porodica* (1961) i *Slamarke divojke* (1970), predstavljaju vrijedan prilog filmskoj umjetnosti.

Dakako, nove knjige stalno izlaze i prevode se, a studentima i nastavnicima filma puno su dostupnija strana izdanja. No, za razliku od zbivanja u 20. stoljeću, u novije vrijeme engleski je jezik u velikoj mjeri istisnuo druge jezike na kojima filmolozi čitaju i pišu stručnu literaturu. No, kako su neki u sve širem krugu filmologa studirali i jezike (francuski, talijanski...), te boravili dugo u inozemstvu (imamo i jednu skandinavisticu, Janicu Tomić), ni tu situacija nije tako crna kao što bi se na prvi pogled moglo očekivati. Putuju filmovi i filmaši, putuju knjige i ostali tekstovi, a putuju i studenti i nastavnici filma. S druge strane, važno je reći, potraga za podacima za ovu temu pokazala je i koliko prošlost uvijek izmiče povjesničarima. Čak sam i za događaje iz 21. stoljeća znao pronaći različite podatke i morao se opredijeliti o tome koji je pouzdaniji. No, to je priča o povijesti svake umjetnosti i struke, ništa posebno specifično za film, Hrvatsku ili našu regiju.

Literatura

- „Akademija dramske umjetnosti” (2021) *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=1061> [Pristupljeno 19. 9. 2023].
- Ataševa, P. i Ahuškov, Š. (ur.) (1948) *Charles Spencer Chaplin*. Zagreb: Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade N. R. Hrvatske (Moskva: Goskinoizdat, 1945).
- Belan, Branko (2019) „O nastavnom planu. Pismo Branka Belana Radojki Tanhofer“, u *50 godina studija montaže 1969. – 2019.*, glavni urednik Hrvoje Turković. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatsko društvo filmskih redatelja, str. 70–71.
- Bernard, Jan (n.d.) „FAMU at its origins“, dostupno na: <http://old.famu.cz/fakulta/historie/famu-at-its-origins/> [Pristupljeno 19.9.2023].
- Črnja, Žvane (1961) *Zvijezde bez maske*. Zagreb: Epoha.
- Črnja, Žvane (1962) *Filmska umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Daković, Nevena (1997) „Velika avantura filma i teorije“, Zbornik radova FDU br. 30, str. 33–44, dostupno na: https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%2030/Nevena%20Dakovi%C4%87_VELIKA%20AVANTURA%20FILMA%20I%20TEORIJE.pdf [Pristupljeno 1.9.2023].
- Detoni-Dujmić, Dunja (2002) „Hergešić, Ivo“, *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, dostupno na: <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=60> [Pristupljeno 8.9.2023].

- Dordić, Ana (2021) *Film u školi. Uspostavljanje modela filmske edukacije u srednjoj školi*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Gazdić Alerić, Tamara i Aladrović, Katarina (2009) „Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu“, *Lahor*, Vol. 1 No. 7. str. 139–145.
- Gregor, Ulrich (Ulrih) i Patalas, Enno (Eno) (1977) *Istorija filmske umjetnosti*. Beograd: Institut za film.
- Horvat Pintarić, Vera (ur.) (1972) *Televizija danas*. Zagreb: Galerije Grada Zagreba.
- Jelić, Anita (prir.) (2001) „Pedeset godina Akademije dramske umjetnosti“, *Kazalište*, 5-6/2001, str. 6–9, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/278623> [Pristupljeno 19.9.2023].
- Kosanović, Dejan (2007) „Najstariji pokušaji školovanja za film u Hrvatskoj: zagrebačke filmske škole 1917–1947“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 49. str. 3–11.
- Kukuljica, Mato (1988) „Film u funkciji odgoja“, *Suvremeni problemi odgoja*, ur. Ante Bežen. Zagreb: Školske novine, Sekcija za odgoj i obrazovanje RK SSRNH, *Vjesnik*, str. 131–134.
- Midžić, Enes (2017) „Novi prilozi o prvim filmskim projekcijama u dvorani Kola uz njihovu 121. godišnjicu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 23, br. 92. str. 31–80.
- Modrić, Jelena (2023) *Razvoj i uloga montaže zvuka u hrvatskoj kinematografiji od 1940-ih do 1970-ih*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Doktorska disertacija (u pripremi).
- Peterlić, Ante (2008) „Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 53. str. 5–7.
- Peterlić, Ante (1982) *Osnove teorije filma* Zagreb: Filmoteka 16, 2. izdanje (1977, Zagreb: Filmoteka 16).
- Peterlić, Ante (1976) *Pojam i struktura filmskog vremena*. Zagreb: Školska knjiga.
- Peterlić, Ante (glavni urednik) (1986–1990) *Filmska enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža (dostupno online na <https://filmska.lzmk.hr/Default.aspx>).
- Petrić, Vlada (1968) *Uvođenje u film*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Petrić, Vlada (1970) *Istorija filmskih vrsta*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Popović, Duško (2002) „Stjepko Težak (1926-2006)“, *Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza*, br. 55, dostupno na: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1717 [Pristupljeno 19.9.2023].
- Sadoul, Georges (1962) *Povijest filmske umjetnosti*. Zagreb: Naprijed.

- „Sremec, Rudolf“ (2019) *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na: <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4878>. [Pristupljeno 18.9.2023].
- Šakić, Tomislav (2021) „Trajna veza filma i učenja“, u *Predmet: Hrvatski*, ur. Ana Čavar i Ana; Lahorka Plejić Poje. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; FF Press, str. 215–221.
- Škrabalo, Ivo (1984) *Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*. Zagreb: Znanje.
- Škrabalo, Ivo (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Težak, Dubravka (2013) „Stjepko Težak (1926–2006) – ljubav prema filmu i svijest o potrebi uključivanja filma u školu“, dostupno na: http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=2867 [Pristupljeno 23.8.2023].
- Turković, Hrvoje (2007) „Paradigma Peterlić“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 51, godište 13, str. 3–11.
- Turković, Hrvoje (2009) „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju“, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 59, godište 15, str. 92–106, dostupno na: <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl59-web.pdf>. [Pristupljeno 21.5.2023].
- Turković, Hrvoje (2019) „Studij montaže na Akademiji dramske umjetnosti – povijesni pregled“, u *50 godina studija montaže 1969–2019*, glavni urednik Hrvoje Turković. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatsko društvo filmskih redatelja, str. 14–43.
- Vancour, Shawn (2010) „Arnheim on radio. Metatheory and Beyond“, u *Arnheim for Film and Media studies*, ur. Scott Higgins. New York, London: Routledge, pp. 177–194, dostupno na: https://www.academia.edu/2547477/_Arnheim_on_Radio_Materialtheorie_and_Beyond [Pristupljeno 18.9.2023].

TEACHING CINEMA AND CINEMA STUDIES AT THE FACULTIES AND ART SCHOOLS IN ZAGREB

Abstract

Teaching film at the University of Zagreb has developed simultaneously at several different places, and in several different modes. Sometimes it was more general and introductory, sometimes more practical in artistic sense, but also in the sense of film pedagogy. On the one hand, professors of literature had a keen interest in cinema, so Comparative literature department at the Faculty of Humanities and Social Sciences became the first and a very significant place of teaching cinema at this level of education. In addition to comparative literature, film was included in the program of Yugoslav studies department for many years. On the other hand, the Theatre academy (now Academy of Dramatic Arts) introduced practical and artistic film courses and, in addition to that, cinema studies courses. Theory of cinema and History of cinema were, naturally, the first to be introduced as a logical backbone of any serious understanding of cinematic art. In addition to that, the Pedagogical academy (later Faculty of Pedagogy), gave its important contribution to this field. Among the most important persons for all these developments are most definitively Ivo Hergešić, who started the very modern program of comparative literature in Zagreb, as well as Ante Peterlić who got the first Ph. D. in film studies in Zagreb, and who taught both at the Faculty of Humanities and Social Sciences and at the Theater academy. Other significant instigators include Rudolf Sremec, Ante Babaja, Stjepko Težak, Hrvoje Turković and others, who all laid the grounds for the present-day explosion of cinema topics and courses in Croatian academia.

Keywords

Film studies, Theater academy, Faculty of Humanities and Social Sciences, teaching, Ante Peterlić

Примљено: 9. октобра 2023.
Прихваћено: 21. октобра 2023.

Бојан Јовић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

7.072.2 Кандински В. В.
7.01:111.852
COBISS.SR-ID 133419273

ВАСИЛИЈ КАНДИНСКИ – УМЕТНИК, ТЕОРЕТИЧАР, ОРГАНИЗАТОР, ПЕДАГОГ

Апстракт

Василиј Кандински (16.12.1866. Москва – 13.12.1944. Неји на Сени), истакнути и светски признати руски авангардни уметник показао је ретку способност да у стваралачком раду споји ликовно, интелектуално, песничко, сценско, уредничко, организационо, дизајнерско и педагошко умеће највишег домета. При томе, Кандински је својим делом и деловањем у бројним срединама приближио различите нације и културе, политичке системе, и естетичке позиције.

Кључне речи

Василије Кандински, *Gesamtkunstwerk*, педагошки рад у Русији и Немачкој

Уколико се размишља о личности која би симболизовала упитаност о уметничкој делатности као последици и производњи знања и о пожељним или нужним начинима њеног подучавања, Василиј Кандински (1866–1944) би се наметнуо као један од најистакнутијих примера. Делујући на прелазу XIX и XX века, руски је стваралац својим бројним уметничким и интелектуалним талентима оставио дубок траг на сваком од разноврсних поља делатности, настојећи да их повеже и обједини. Текст који следи настоји да у кратким цртама опише најважнија естетичка начела Кандинског и укаже на његову тежњу да своје идеје испољи и преведе како у *Gesamtkunstwerk* – обухватно / тотално уметничко дело, тако и у оно што се назива „организационом естетиком”, у организациону и педагошку праксу (упореди de Monthoux 1993).

1 userx64@live.com

Теорија уметности

Први обимни, и најпознатији, рад, Василија Кандинског (*О духовном у уметности* (*Über das Geistige in der Kunst*), написан 1910. и објављен у Немачкој почетком 1912. године, изазвао је велику пажњу и у кратком року доживео више издања. Друга обухватна расправа, *Од тачке и линије до површине* (*Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*), штампан у библиотеци Баухауса, за његова живота такође је објављен у два издања (1926. и 1928. године).² Осим књига, Кандински је иза себе оставио бројне прилоге по разним немачким, белгијским, француским и руским часописима и антологијама.

У расправи *О духовном у уметности*, најважнијем теоријском доприносу, Кандински је изједначио уметничко стварање, теорију и наставу уметности, са циљем да се уметност учини рационалном и научном³ и да се успостави као академска дисциплина (Brandel 2020: 19–25). У основи, *О духовном у уметности* представља покушај Кандинског да читаоцу предочи анализу ликовних елемената облика и боје, самостално, у међусобном односу и у односу према њима надређеној композицији. Разматрање чисто сликарских премиса са једне је стране дато на позадини обухватне, далекосежне визије хода уметности ка превазилажењу предметности, ка апстракцији, односно тежње како ликовне тако других уметности ка уједињењу у будућу монументалну уметност; са друге, пак, у односу на духовно-душевни развој човечанства у целини.

Ликовна теорија

Ужа ликовна теорија Кандинског почиње анализом физичког и душевног деловања боје. Кандински даје аргументе за и против у вези са различитим ставовима о психологији боја, да би, кроз паралелу са музиком,

2 У предговору овог рада Кандински ће изричито одредити своју теорију уметничког стварања као „науку о уметности” („Хотимично уско постављена питања младе науке о уметности доследно се развијају изван граница сликарства и на крају уметности уопште. Овде само покушавам да пружим неке смернице – аналитичку методу која узима у обзир синтетичке вредности.” (Kandinsky 2016: 4); „Осим своје научне вредности, која зависи од многог испитивања појединачних ликовних елемената, анализа ликовних елемената је мост ка унутрашњем пулсирању дела. / До данас преовлађујућа тврдња да би било погубно ‘демонтирати’ уметност, јер би то разбијање неминовно довело до смрти уметности, произилази из неуког потцењивања изложених елемената и њихових примарних моћи.” (Исто: 6).

3 О научном виду Кандинскове уметности и естетичких идеја упореди Schmidt 2002.

дошао до закључка да је боја средство да се изврши непосредан утицај на душу: „Боја је дирка. Око је чекић. Душа је клавир са много жица.” (Kandinski 1996: 73). Уметник се у овој метафори доживљава као рука која, хармонијом боја, са одређеним циљем изазива треперење људске душе. Управо на основу сврховитог побуђивања људске душе Кандински формулише и чувено начело „унутрашње нужности” (Исто: 32).

Ово начело заснива се на три мистична елемента: на елементу личности (оно што је посебно код уметника), елементу стила (састављеног од језика раздобља и језика нације) и на елементу чисто и вечито-уметничког, који не познаје временско-просторна ограничења и може се видети у делима сваког уметника, сваке нације и сваког раздобља (Исто: 88–89). Што овај трећи елемент долази више до изражаја то је уметничко дело универзалније и постојаније и јасније показује како своју тако и уметникову величину.

Даље, расправљајући о чисто сликарској композицији и о припадајућа два елемента – облику и боји, Кандински анализира форму у њеном природном и апстрактном облику, једнако као и природни предмет, кога не одбацује у потпуности већ га, у складу са општим сазвучјем композиције, у овом тренутку сматра једним (додуше привременим) од средстава деловања на људска осећања.

Развијајући даље своје тезе, Кандински одређује најпре нашу данашњу хармонију као утемељену на супротности и противречности (унутрашње врсте, која бивствује сама и искључује сваку помоћ, тј. сметњу и сувишност, других хармонизујућих начела) а потом и композицију која почива на овој хармонији – „повезаност сликарских и цртачких форми које као такве постоје независно, које су сакупљене на основу унутрашње нужности и које у животу насталом на тај начин граде целину која се назива сликом.” (Исто: 112).

Тоновима боје се у савременом сликарству повезују управо на овим начелима: они се бирају на основу велике међусобне духовне супротности, чиме се боје које су дуго времена сматране за нескладне сада ређају једна поред друге на платну. Боје се не употребљавају зато што постоје у природи у неком сазвучју или не, већ зато што су у њему нужне за слику. Стога уметник није само што може већ и мора да са бојама и формама поступа онако како је нужно за његов циљ.

Тај циљ је управо стварање вредности, мерене начелима унутрашње величине и нужности, која се може означити унутрашњом лепотом (Исто: 56). Лепо, према мишљењу Кандинског, јесте оно што извире из унутрашње духовне нужности, оно што је унутрашње лепо.

Естетичка теорија

Естетичка теорија Кандинског темељи се на ставу да уметничко дело врши непосредан утицај на душу гледаоца, будући у њему осећања (Исто: 71–75). Та је особина значајна управо у датом цивилизацијском тренутку у коме, након дугог раздобља робовања материјалистичким предрасудама неоправдано названим знањем, човекова душа почиње да се буди и ослобађа окова грубе материје. У том процесу уметност штити душу од потонућа у практично и корисно, од огрубљења, и у њој изазива префињена осећања, још увек неухватљива речима (Исто: 33).

Будући да уметничко дело има способност да без напора, путем резонанције (сазвучја односно сагласја), побуди душевно треперење, као што звук неког инструмента изазива истовремену вибрацију или одјек код неког другог, који до тога тренутка мирује. Кандински у својим размишљањима посеже за музичком терминологијом, користећи музику као пример уметности која се у највећем степену ослободила стега материјалног и утилитарног, односно која има најнепосреднији додир са човековом душом. Иако музика као најапстрактнија и најнепосреднија од свих уметности може да понуди најбогатије учење, и премда већ неколико векова не употребљава своје средство за приказивање природних појава већ као начин како изражавања уметничког духовног живота тако и стварања посебног живота музичких тонова, она није претпостављена и насилно наметнута другим уметностима. И у сликарству, као Кандинском најближој уметности и његовим основним предметом, и у позоришној односно књижевној уметности, присутна је усмереност ка унутрашњем звуку, сада речи, чистом материјалу песништва и књижевности, који може да употреби само та уметност и кроз који говори душа (Исто: 55).

У суштини, све уметности, свака на свој начин, окрећу се од спољашње предметности и настоје да себи својственим материјалом остваре дела заснована на унутрашњој нужности, која усклађеним унутрашњим зву-

чањем остварују нову врсту духовне лепоте, крајње различите од уобичајене, спољашње.

Зближене у овој унутрашњој тежњи, различите уметности понудиће једне другима своје посебне снаге. На основу овог процеса, током времена, по мишљењу Кандинског, настаће уметност коју у његово време може само да се наслути, истински монументална уметност. Њено прво дело биће сценска композиција, сачињена од музичког, сликарског и плесноуметничког покрета, која ће обухватити и објединити њихово дејство.

Духовни препород

На крају, када је реч о општем оквиру уметничке теорије, Кандински представља духовни живот човечанства у облику троугла који се лагано креће увис и напред и који је подељен на одељке неједнаке величине (Исто: 38 и даље). Пошавши од основе ка врху, Кандински описује одељке и људе „настањене” у њима: од лажно религиозних демократа и социјалиста преко атеиста и позитивиста до научника који непрестано доводе у питање важеће материјалистичке догме и уверења; коначно се долази и до учених људи који одбацују покушаје да се методима материјалистичких наука одговори на крајња питања о нематерији или материји толико тананој да није доступна нашим чулима. При томе Кандински нарочито истиче теозофе, који покушавају да се „унутрашњим сазнањем” приближе проблемима духа (нав дело: 50–51). Без обзира на сва ограничења овог покрета, он је ипак снажан чинилац у духовној атмосфери, и, чак и у датом несавршеном облику, може да пружи утеху и духовну храну многим душама које се осећају изгубљеним и очајним.

Међу различитим категоријама људи, уметници пресудно доприносе напредовању троугла и подизању укупне свести као појединачних одељака тако и човечанства у целини. Наиме, у тренутку када су, према мишљењу Кандинског, уздрмани темељи религије, науке и морала, и када су угрожени спољашњи ослонци, човек окреће поглед од спољашњости ка самоме себи. Књижевност, музика и уметност су ту да му пруже увид у његов сопствени унутрашњи живот и осећајност, и да, као прва и најосетљивија подручја,⁴ одразе започети духовни преокрет.

4 Како нема ничега на свету што би било жељније лепоте и што би се лакше пролепшало од душе, Кандински наводи речи Метерлинка, душе се лако предају другој души, окре-

Разлоге за описана модерна збивања у уметности Кандински налази у новом духу који је, по његовом мишљењу, душа великог будућег доба, ”новог духовног царства” чија је изградња већ започела (Исто: 143).

Раздобље „Плавог јахача”: ка Gesamtkunstwerk-у

Поред примене изложених естетичких идеја у ликовном раду, Кандински је током уметничке каријере чинио бројне покушаје да своје ставове оствари и кроз друге облике стварања и деловања и прида им различите институционалне облике. Ова тежња дошла је до нарочитог изражаја током боравка у Минхену и интензивне сарадње са немачким и европским уметницима најшире експресионистичког усмерења. „Плави јахач“ (*Der Blaue Reiter*) – уметничка група и истоимени алманах – може се посматрати као један од најважнијих резултата Кандинских настојања. Зборник радова, штампан у Минхену 1912. године, под уредништвом Кандинског и Франца Марка, у издању Рајнхарда Пипера, далеко превазилази значај публикације везане за један историјски тренутак и авангардни покрет, и служи за врхунски програмско-естетички спис европске уметности XX века. Уз Кандинског и Марка, оригиналне прилоге у алманаху дали су Д. Бурљук, А. Маке, А. Шенберг, М. Кузмин, Р. Алар, Т. фон Хартман, Е. фон Бусе, Л. Сабанејев, Н. Кулбин; у књигу су уврштене и наводи мисли Делаacroa, Гетеа и Розанова. Осим текстуалних, у свесци се нашло и око 150 ликовних прилога, вињета и калиграфија, и три музичке партитуре.

Уредници су са великом пажњом изабрали и распоредили како текстуалне тако и ликовне прилоге унутар алманаха, обухвативши пре свега радове чланова групе „Плави јахач” посвећене сликарству, потом и музици и театру. Захваљујући том свесном напору, алманах се може посматрати као манифестно дело које у себи сједињује авангардне поетичке исказе са изразитом естетичком функцијом, у настојању да прошири изражајне могућности појединачних уметности и оствари њихова разноврсна укрштања и прожимања у некој врсти обухватног интердисциплинарног / интермедијалног прегледа, пандану „тоталног уметничког дела”, Gesamtkunstwerk-a (Horsley 2006).

нутој лепоти. Управо на тој особини заснива се и могућност напредовања и успињања духовног троугла човечанства (Исто: 138).

У том светлу, програмском тексту Кандинског „О сценској композицији” и одговарајућој поетичкој конкретизацији, *Жути звук*, којим се завршавају прилози у свесци, коначна позиција припада не само композиционо већ и смисаоно, будући да поетички искази и само дело непосредно проистичу из идеја рускога сликара о суштини и садејству различитих уметности. Своју сценску композицију Кандински види као покушај да се ствара на основу начела унутрашње нужности, односно у складу са сложеном целином унутрашњих стања гледалаца (њихових душевних вибрација). *Жути звук* је тако замишљен као сложена целина састављена од три елемента који служе као спољашња средства са унутрашњом вредношћу: музичког тона и његовог покрета; телесно-душевног звука и његовог кретања израженог кроз људе и предмете; и тона боје и његовог покрета (посебна сценска могућност) (Kandinsky 1912 : 206), и настоји да обухвати и обједини њихов утицај кроз заједничко дејство музике, сликарства и плеса.

У ту сврху из опере се преузима музика као извор унутрашњег звука; из балета се узима плес; тон боје добија самостално значење и употребљава се као једнаковредно средство. Сва три елемента играју подједнако значајну улогу, остају спољашње независни и обрађују се на исти начин, подређени унутрашњем циљу. Тако бивају подвргнути низу комбинација, које леже између два пола: садејства и супротстављања. Један облик комбиновања – појачавање – захтева напоредно извођење средстава (нпр. јако душевно узбуђење добија снажно наглашен музички израз), али се може догодити да се музика потпуно повуче, или да буде стављена у позадину ако је дејство нпр. покрета довољно изражајно и ако би га снажно музичко садејство могло ослабити. Нарастању покрета у музици може да одговара нестајање покрета у плесу, при чему и позитивни и негативни покрет добијају већу унутрашњу вредност. По питању употребе језика, реч као таква или, пак, везана у реченици, у *Жутом звуку се* употребљава да изгради одређено расположење, које ослобађа тло душе и чини га пријемчивим. Исто је и са звуком људског гласа, који се употребљава чисто, без ометања смислом речи (Исто: 207–208).

Кандински и чланови *Плавога јахача*, пре свих Марк, Маке и Кулбин, интензивно су припремали постављање на сцену *Жутога звука* (Düchting 2000: 53). Први светски рат, међутим, прекинуо је како припреме за извођење тако и само постојање *Плавога јахача*; без обзира на неке касније покушаје, сценска композиција за живота Кандинског није изведена на сцени.

Кандински је 1913. године код Пипера објавио и поетско-сликарску књигу *Звуци (Klänge)* у 345 примерака, која је обухватила 38 прозних песама и 56 дрвореза (12 у боји). Издање, које данас слови за једно од ремек-дела немачког издаваштва прошлога века, представља значајан тренутак у традицији уметничке књиге, којој припадају сродна дела В. Блејка, В. Витмана и С. Малармеа, и најављује сродне авангардне експерименте. Као најобимнији рад Кандинсковог поетског стваралаштва, уобличен у мултимедијални албум песама и графика, *Звуци* отелотворују један од врхунаца уметникове тежње да конкретизује теоријска уверења о синтези уметности неопходној у Новом добу односно у датом цивилизацијском тренутку. *Звуци* означавају тренутак осетљиве и привремене равнотеже између језичког и ликовног, референтног и апстрактног, метафизичког и практичног, карактеристичан за Кандинсково минхенско раздобље „Плавога јахача” 1911–1914 (види Јовић 2016).

Организациони и педагошки рад: Русија након Револуције

По избијању Првог светског рата Кандински се враћа у Русију где његово деловање добија ново, битно другачије усмерење. Отпочиње са организационим и педагошким радом, који добија посебан замах током година након револуције, када је Кандински укључен у јавне делатности у култури и просвети. У раздобљу 1918–1921. сарађује са бројним руским установама на пословима музејске реформе и ликовне педагогије. Кандински најпре добија функцију председника Државне набавне комисије при Музејском бироу Одељења ликовних уметности Наркомпрос-а (Народный комиссариат просвещения РСФСР – Народни комесаријат за просвету) и активно учествује у стварању 22 музеја.

Највећи утицај остварује као предавач у Свомасу (Свободние Государственние художественные мастерские – Слободне државне уметничке студије) у Москви, а касније и у Вхутемасу (Высшие художественно-технические мастерские – Више уметничке и техничке студије), где је ангажован као професор. Од октобра 1918, оснивач је и руководилац Инхук (Институт художественной культуры – Институт за уметничку културу, 1920–1921) и Гахн (Государственная академия художественных наук – Државна академија за научне студије уметности).⁵ Кандински је

5 Шири друштвени циљ активности Кандинског био је стварање „нове уметничке културе” – оне у којој уметници треба да „непосредно и активно учествују у свим сферама уметничког живота.” (Bokov 2020: 248). Напоредо са тим, Кандински је настојао и да се

за прве две установе сачинио сопствени наставни план и програм, који се заснивао на анализи форме и боје и представљао развијање идеја које је изложио у књизи *О духовном у уметности*. Потом је осмислио предавања утемељена на истој основи и за Инхук. У овом случају, међутим, мишљење одбора Института није се поклопило са мишљењем уметника. Појавили су се противници – Екстер, Степанова, Родченко, Попова, Веснин, који су са својих естетичких и идеолошких позиција одбацили присуство ирационалности у стваралачком процесу и сматрали да је потребно конструктивно осмислити и уредити материјале и њихову тачну анализу, именујући своју позицију утилитарног дизајна као продуктивизам (Poling 1983: 29).⁶ Кандинског су колеге уметници и отворено напали, називајући, попут Пунина, његове слике „осакаћеним спиритуализмом” (Kandinsky: Russia, 1914–1921). Без обзира на несугласице, Кандински је потом био председник комисије за заснивање Руске академије уметничких наука (Ракхн), која је деловала, као и Инкхук, под окриљем Наркомпрос-а, јуна 1921. подноси план за посебно Физичкопсихолошко одељење, на чијем је челу требало да буде; план, израђен на основу његовог Инхук програма, сада је ипак прихваћен. Академија је почела са радом у октобру, са Кандинским као потпредседником (највишу функцију наводно није добио јер није био члан комунистичке партије /Poling 1983: 28/) но, његов програм на крају није спроведен будући да је у децембру 1921. уметник одлучио да напусти Москву и врати се у Немачку. Са појачаним идеолошким притиском на уметност, слике Кандинског су у потоњим годинама нестале из музеја СССР-а на дуги низ година.

Педагошки рад: Баухаус 1922–1933.

Вративши се у Немачку, Кандински је добио позив од оснивача Више школе грађевинарства и уметничког дизајна (Баухаус), архитекте Валтера Гропијуса, који му је понудио да води радионицу зидног сликар-

методи природних наука примене на анализу уметности и тиме пронађе јединствена основа за сагледавање света, односно заједничка методологија за науку и уметност (Родионова 2017: 14).

6 Кандински се, пак, оштро противио конструктивистима: „Ако уметник користи апстрактна изражајна средства, то не значи да је он апстрактни уметник. То чак не значи да је уметник. Мртвих троуглова (било белих или зелених) има исто колико и мртвих пилића, мртвих коња и мртвих гитара. Можете постати 'реалистички академик' једнако лако као што можете постати 'апстрактни академик'. Форма без садржаја није рука, већ празна рукавица испуњена ваздухом.” (Kandinsky: Russia, 1914–1921).

ства. Добивши прилику да предаје и настави да развија своје идеје, Кандински прихвата понуду и са породицом се сели у тадашње седиште школе, Вајмар.

У вајмарском раздобљу Баухауса, Кандински ће се снажно усмерити ка анализи и проучавању појединих елемената уметничког платна. Поред тога, активно експериментише са бојом, користећи сазнања добијена током наставног процеса и искуства свог дотадашњег сликарског дела. Води радионицу зидног сликарства као управник одсека и држи курсеве „Дизајн боја” и „Аналитичко цртање” као део основне наставе. Наставна и практична делатност довела је и до нових списа (лист руком писаних белешки за два часа у зимском семестру, 1923/24, куцани текстови „Курс и семинар у боји“, „Рад на зидном сликарству у државном Баухаусу” и „Питање Баухауса”, заједно са упитницима о основним облицима и бојама) (Упореди Kandinsky 2015).

Раст конзервативности у Немачкој културној политици условио је повећане притиске покрајинских власти на Баухаус због модернистичке оријентације и међународног састава сарадника. Услед наметнутих административних и финансијских ограничења, Баухас се затвара на пролеће 1925. и сели у повољније окружење, у Десау. У новом седишту, Кандински ће се у почетку у потпуности усмерити на систематизацију својих основних идеја из минхенског раздобља. (Droste 2015: 67) Наставио је „аналитичко цртање” и предавао предмет „Апстрактни елементи форме” у првом семестру од лета 1925. године. Од јуна 1925. до марта 1926. допунио је курс низом „композиционих вежби”. Године 1926. Кандински објављује своје коментаре о анализи сликарских елемената у књизи *Тачка и линија до површине*, која се појавила као 9. том књиге едиције Баухауса. У летњем семестру 1927, као и колега Паул Кле, осмислио је приватну наставу за „Слободни курс сликања”, који је био део званичног наставног плана и програма од 1928. надаље као „Слободни час сликања”. Кандински је такође почео да држи главне курсеве у лето 1928. (Weißbach, Kandinsky 2015: 17). Његов семинар „Конструкција – Дизајн – Композиција” одржан је у почетку у четвртном семестру, а након Клеовог одласка, у другом семестру од зиме 1930/31. Курс Кандинског у основној настави и његов семинар у главној настави током неколико година сачувани су у факсимилима преко 200 појединачних лекција и обимног пратећег материјала, уз куцане текстове програмских текстова и предавања (Weißbach, Kandinsky 2015: 17).

Кандински остаје у Баухаусу до самог краја, 1933. године, када се, са доласком национал-социјалиста на власт, школа затвара. Последње године живота провешће у Француској, у градићу надомак Париза Нејиан-Сену. У великој мери одвојен од уметничке и интелектуалне сцене, у новчаној оскудици која се погоршала за време Другог светског рата, Кандински слика и пише огледе у којима је наглашава наводни неуспех савременог научног позитивизма и потребу да се сагледа оно што је назвао „симболички карактер физичких супстанци” (Kandinsky/Bauhaus-period).

Поред импозантног сликарског опуса, о коме у овом прегледу није било речи, допринос Василија Кандинског светској уметничкој и интелектуалној баштини огледа се у непрестаном и живом теоријском промишљању сликарства, уметности и културе. Ова је делатност праћена покушајима да се основна естетичка уверења о непосредном душевном дејству уметничких дела, унутрашњој нужности уметничке композиције, и дубинској сродности различитих уметности, конкретизују у облик обухватног, тоталног уметничког дела. Како на колективном тако и на индивидуалном плану, најзначајнији резултати Кандинског по том питању везани су за његово минхенско раздобље и делатност *Плавог јакача*, за истоимени алманах, теоријско разматрање сценске композиције и одговарајуће дело *Жути звук*.

Први светски рат означава крај минхенске сцене и почетак организационог и педагошког ангажмана Кандинског у домовини, који добија изразити замах после Октобарске револуције. Након четири године испуњене оснивањем музеја, установљавањем различитих школа и одсека и предавањима по програмима утемељеним на сопственим идејама, Кандински пред растућом естетичком и политичком идеологизацијом напушта совјетску државу и враћа се у Немачку. Следећих једанаест година предаје у Баухаусу, у Вајмару и потом у Десау, развијајући идеје исказане у минхенским данима, сада померајући нагласак са боја на геометријске елементе слике, и држећи разноврсне курсеве, превасходно везане за сликарску аналитику и зидно сликарство. И у овом раздобљу Кандински интензивно пише, излажући своје погледе, идеје и искуства у бројним текстовима, објављеним или сачуваним у рукопису. Са доласком нациста на власт 1933. године, Кандин-

ски је поново, и последњи пут, приморан да емигрира, у Француску, своје коначно одредиште.

Укупном делатношћу, како на појединачним пољима ликовног, интелектуалног, песничког, сценског, уредничког, организационог, дизајнерског и педагошког ангажовања тако и на ширем плану њиховог повезивања и сједињавања, руски је уметник заузео незаобилазно место у духовној историји XX века. Поред тога, стваралаштвом прожетим јединственим уверењем да уметност може да непосредно допринесе како побољшању појединачне човекове душе тако и човечанства у целини, Василиј Кандински је успео да приближи различите нације и културе, политичке системе, и естетичке позиције.

Литература

- Bokov, Anna (2020) „Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and ‚Creation with Fire““, у: *Dust & Data: Traces of the Bauhaus Across 100 Years*.
- Brandel, Jonathan Dulay (2020) *Charting Artistic Rigor*. Paris: Paris College of Art.
- Droste, Magdalena (2015) *Bauhaus Archiv: Bauhaus 1919-1933*, Berlin Taschen.
- DÜchting, Hajo (2000) *Wassily Kandinsky, 1866–1944: A Revolution in Painting*, Cologne, Taschen Books.
- Horsley, Jessica (2006) *Der Almanach des ‚Blauen Reiters‘ als Gesamtkunstwerk*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Јовић, Бојан (2016) „Душевни Звуци Василија Кандинског“, у: *Преплитања и укритања (хибридност у књижевности)*, ур. Б. Јовић, М. Шаровић. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 199–222.
- Kandinsky, Wassily (1912) „Über Bühnenkomposition“, у: *Der Blaue Reiter*, hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, R. Piper & Co. Verlag, München, стр. 189–208.
- Kandinski, Vasilij (1996) *O duhovnom u umetnosti*, Beograd: Esotheria.
- Kandinsky, Wassily (2015) *Unterricht am Bauhaus 1923 –1933*, Vorträge, Seminare, Übungen zusammengestellt und bearbeitet von Angelika Weißbach, Berlin: Gebr. Mann Verlag; Weißbach, Angelika: „Einleitung“, стр. 16–21.

- Kandinsky, Wassily (2016) *Punkt und Linie zu Fläche, Analyse der malerischen Elemente*, e-artnow, доступно на: <https://www.everand.com/read/319967338/Punkt-und-Linie-zu-Flache-Analyse-der-malerischen-Elemente> [Приступљено 5.8.2023].
- Kandinsky/Bauhaus-period, доступно на: <https://www.britannica.com/biography/Wassily-Kandinsky/Bauhaus-period> [Приступљено 5.8.2023].
- Kandinsky, Russia, 1914-1921, доступно на: <https://www.wassilykandinsky.net/> [Приступљено 5.8.2023].
- Monthoux, Pierre Guillet de (1993) „The Spiritual in Organizations. On Kandinsky and the Aesthetics of Organizational Work“, у: Laske, S., Gorbach, S. (eds) *Spannungsfeld Personalentwicklung*. Wiesbaden: Gabler Verlag.
- Poling, Clark V. (1983) *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933*, 28. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.
- Родионова Ирина (2017) „Исследования В.В. Кандинского в Академии художественных наук и их влияние на развитие теоретических идей художника“, *Apparatus* No. 5: Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema and Art. Edited by Ana Hedberg Olenina and Irina Schulzki.
- Schmidt, Christiane (2002) *Kandinskys physikalische Kreise – Kunst als Medium Poling, Clark V.: Kandinsky: Russian and BAUHAUS Years, 1915-1933, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1983.naturwissenschaftlicher Erkenntnis: Untersuchung der Schriften des Künstlers und seiner abstrakten Bildwelt der zwanziger Jahre unter Heranziehung von Gesichtspunkten moderner Physik*, VDG Weimar – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar.

WASSILY KANDINSKY – ARTIST, THEORETICIAN, ORGANIZER, PEDAGOGUE

Abstract

Wassily Kandinsky (b. December 16, 1866, Moscow – d. December 13, 1944, Neuilly en Seine), a prominent and world-renown Russian avant-garde artist, showed a rare ability to combine his extraordinary artistic, intellectual, poetic, scenic, editorial, organizational, design, and pedagogical skills in his creative work. At the same time, Kandinsky brought together different nations and cultures, political systems, and aesthetic positions through his work and activities in numerous environments.

Keywords

Wassily Kandinsky, Gesamtkunstwerk, pedagogical work in Russia and Germany

II

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ivan Medenica¹
Fakultet dramskih umetnosti

BRANKO CVEJIĆ I JDP NA SVETSKOJ MAPI

792(497.11)“2002/2011”
792.02 Cvejić B.
327:316.7
COBISS.SR-ID 133425161

Apstrakt

Predmet ovog rada je recepcija predstava Jugoslovenskog dramskog pozorišta na međunarodnoj sceni i, uopšte, međunarodna saradnja ovog pozorišta u upravničkom mandatu Branka Cvejića (2002–2011). Kao uvod u ovu temu, diskutuje se o izvornoj misiji JDP-a, koja nije obuhvatala reprezentaciju jugoslovenskog pozorišta u inostranstvu, ali je toj reprezentaciji, ipak, dala ključan doprinos u godinama neposredno posle Drugog svetskog rata (deset i više godina pre osnivanja BITEF-a). Takođe se ukazuje na značajne promene istorijskog i političkog konteksta koje su se desile između perioda kada je JDP osnovan i onog kada je na njegovo čelo došao Cvejić, pre svega jugoslovenske ratove iz 90-ih godina 20. veka, a koje su bitno izmenile međunarodni položaj i cele zemlje i JDP-a. Poslednje, ali ne i najmanje bitno, izdvajaju se tri najveća uspeha Branka Cvejića u međunarodnoj saradnji JDP-a: zapaženo učešće na festivalima Bonsko/Visbadensko bijenale, Premio Europa per il Teatro i Wiener Festwochen.

Ključne reči

Branko Cvejić, Jugoslovensko dramsko pozorište, međunarodna saradnja, kulturna diplomatija, jugoslovenski ratovi

Osnivanje pozorišne institucije, pokretanje ili obnavljanje pozorišnog života generalno, uvek su u istoriji bili činovi samoreprezentacije, samopotvrđivanja jednog društva, odnosno njegovih bazičnih vrednosti. Akt o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz 1947. godine imao je najveću moguću političku težinu: na čelu liste njegovih potpisnika nalazio se lično predsednik vlade FNRJ maršal Josip Broz Tito. Ova „uredba”, međutim, nije bila ništa više od pravnog akta: drugim rečima, ona nije projektovala kulturni i umet-

1 ivan.medenica@gmail.com

nički identitet budućeg pozorišta, društvene i druge vrednosti na kojima će se ono zasnivati. Taj je identitet, međutim, bio upisan u viziju iz koje je ovaj akt i nastao i koja će se, u glavnim crtama, ostvariti samim otvaranjem pozorišta i njegovim prvim kadrovskim i umetničkim potezima.²

Idejni tvorac Jugoslovenskog dramskog pozorišta i njegov prvi umetnički rukovodilac (nekoliko puta će odlaziti i vraćati se na rukovodeće položaje u JDP), reditelj Bojan Stupica, imao je viziju teatra koje će reprezentovati nadnacionalni kulturni identitet nove, socijalističke Jugoslavije i istovremeno postizati najviše umetničke domete po ugledu na moskovski MHAT. Tako su se brzo izdvojila dva njegova glavna identiteta, kako se ističe u tekstovima teoretičarki Marine Milivojević Mađarev,³ te Milene Dragičević Šešić i Milene Stefanović⁴ o ovom teatru. Prvi je multinacionalni ansambl, sačinjen od vodećih glumaca iz svih delova Jugoslavije. Drugi je neraskidivo povezan s prvim i svodi se na razvijanje, iz takve, umetnički i kulturno raznolike grupe glumaca, kompaktnog ansambla sposobnog da ostvari najviše domete kolektivne igre, upravo onakve kakva se, istorijski gledano, vezuju za MHAT Konstantina Stanislavskog.

Da je u ovoj misiji uspeo, JDP će veoma brzo dobiti potvrdu u Beogradu i Jugoslaviji. Čini mi se još važnijim, međutim, što je potvrda odmah došla i iz inostranstva. U hronologiji JDP-a autorke Jelene Kovačević, objavljenoj u monografiji publikovanoj povodom 70 godina ovog pozorišta, stoji podatak da je prvo gostovanje ove kuće izvan zemlje bilo 1954. godine u Parizu, u Pozorištu Sara Bernar, na prvom izdanju Teatra nacija, i to s legendarnom postavkom *Dunda Maroja* Marina Držića u režiji Bojana Stupice (Kovačević u Medić i Milosavljević 2018: 202). U *Figaro*-u, jednom od vodećih francuskih dnevnih listova, prepoznat je baš kvalitet vrhunske kolektivne igre. „Puni su duha, imaju ga i u telu, čak i u nogama kada je to potrebno... Trče, preskaču, lete, scena pršti pod nogama. Imaju izvanrednu mimiku. Čitava ova frenetična trupa izgleda kao da se zabavlja, veseleći u isto vreme publiku i ja bih želeo zbog vašeg uživanja da možete večeras otići da joj pljeskate.” (u hronologiji nedostaju bibliografski podaci o kritici).

2 Osnivački akt ovog pozorišta objavljen je u monografiji *70 godina Jugoslovenskog dramskog pozorišta* (2018) (ur. Maja Medić i Aleksandar Milosavljević). Beograd: JDP, 8–9.

3 Videti: Milivojević-Mađarev, Marina, 2008, *Biti u pozorištu. Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

4 Videti: Dragičević Šešić, Milena and Milena Stefanović, 2013, “How theaters remember? Cultures of memory in institutionalized systems”. *Culture* 4: pp. 11–29.

Ovo može da bude prelaz ka temi ovog teksta: plasmanu i recepciji JDP-a u inostranstvu u mandatu Branka Cvejića. Jedna od „Bojanovih beba”, glumica koje je Stupica kao vrlo mlade priključio ansamblu JDP-a, Cvejić je brzo otkrio i svoj drugi talenat, onaj menadžerski. U ovoj kući on je obavljao, u nekoliko navrata, i rukovodeće poslove: bio pomoćnik direktora Jovanu Ćirilovu, a od 2002. do 2011. prvo vršilac dužnosti, a onda i direktor JDP-a. Međutim, pre nego što pređem na analizu Cvejićeveg doprinosa međunarodnom plasmanu i vidljivosti JDP-a, moram se još malo zadržati na ovoj temi u njenim generalnim, istorijskim okvirima.

Iako nije, kao što smo videli, bila jedna od njegovih osnivačkih misija, internacionalna saradnja, razmena i reprezentacija uskoro će postati, prevashodno na osnovu ciljana, te uspešno ostvarene i održavane *umetničke izuzetnosti* ove kuće, treća glavna identitetska odlika JDP-a. Desetak godina pre osnivanja Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (Bitefa), JDP je bilo glavni most između jugoslovenskog, ili bar beogradskog pozorišta i onog svetskog. Ta se razmena zasnivala na učešću JDP-a na međunarodnim manifestacijama, ali i za ono vreme tipičnoj, bilateralnoj, državno podržavanoj saradnji između jugoslovenskih i stranih pozorišta. Jedan od značajnih primera takve razmene desio se već sledeće godine: 1955. godine JDP je ponovo gostovalo u Parizu, ovog puta s inscenacijom *Jegora Buličova* Maksima Gorkog, u režiji Mate Miloševića, dok je čuveni pariski TNP gostovao u JDP-u sa Kornejevom *Sidom* u režiji direktora i osnivača ovog teatra, legendarnog Žana Vilara. Samo sledeće, 1956. godine, JDP je s velikim uspehom gostovalo u austrijskom nacionalnom pozorištu, bečkom Burgteatru (*Dundo Maroje*), Budimpešti (*Dundo Maroje*) i, konačno, u svom *uzor-teatru*, MHAT-u i s *Dundom Marojem* i s *Jegorom Buličovom* (Isto. 205–207). Iz godine u godinu nižu se gostovanja u Poljskoj, SSSR-u, Francuskoj, Bugarskoj, Austriji.

Vremenom je, zbog složenih političkih i kulturnih prilika u Jugoslaviji, počeo da slabi jugoslovenski identitet JDP-a, pre svega u pogledu sastava ansambla, mada on nikad, ni u toku ratova, a ni do današnjeg dana, nije nestao. Mogla bi se izneti smela tvrdnja da je JDP zadržalo svoj izvorni multikulturalni karakter upravo ovom snažnim međunarodnom saradnjom, koja se nije svodila samo na uzajamna gostovanja, već i na rad stranih reditelja u beogradskom teatru. Ona je bila, naime, kao neka vrsta kompenzacije za tendenciju slabljenja jugoslovenstva.

Posebno je pitanje da li i kako se međunarodna saradnja JDP-a, i to kako pre dolaska Branka Cvejića za direktora ove kuće (dakle, od samog osnivanja do

2002), tako i za vreme njegovog mandata, može posmatrati u kontekstu „kulture diplomatije”. Pozivajući se na za ovu oblast relevantne izvore, Ljiljana Rogač Mijatović sumira tri osnovna trenda u kulturnoj diplomatiji.

U prvom se ističe tenzija između propagande i diplomatije, i fokus je na upotrebi kulture kao 'instrumenta državne politike' u jačanju nacionalnih interesa. Drugi trend tiče se upotrebe kulturne diplomatije kao instrumenta za 'relaksiranje' zategnutih političkih odnosa, dok se u trećem trendu odnosi na prakse kulturne diplomatije koje se dešavaju izvan delokruga države, a sprovode ih u većoj meri nedržavni akteri. (Rogač Mijatović 2014: 28)

Imajući u vidu da je od osnivanja pa do raspada zemlje čije ime nosi, Jugoslovensko dramsko pozorište funkcionisalo u kontekstu *državnog socijalizma* u kom su, i pored mnogih ostvarenih modernističkih i emancipatorskih vrednosti, politika i diplomatija, pa tako i ona kulturna, bile državno kontrolisane, međunarodna saradnja ovog pozorišta bi pre mogla da se svede pod prvi i drugi trend kulturne diplomatije koje sumira Rogač Mijatović. Kao „zdravorazumski” dokaz ove tvrdnje može da posluži činjenica da je prvo gostovanje JDP-a u svom glavnom „uzoru”, Moskovskom hudeženstvenom akademičkom teatru, usledilo skoro odmah posle Staljinove smrti, te je sigurno imalo i funkciju „relaksacije” odnosa sa Sovjetskim savezom koji su, posle Titovog istorijskog „ne” Staljinu iz 1948. godine, bili vrlo zategnuti.

Situaciju u pogledu međunarodne pozicije Srbije i JDP-a koja je 2002. godine sačekala novog upravnika, Branka Cvejića, bila je dvostruka. Kao i celokupno srpsko društvo, i JDP je snosilo posledice međunarodne izolacije Savezne Republike Jugoslavije, iza koje se krila federacija Srbije i Crne Gore (kako će zemlja uskoro biti i zvanično nazvana). Uzrok tome bila je politika Slobodana Miloševića u prvoj polovini devedesetih godina 20. veka i njena presudna odgovornost za krvave *jugoslovenske ratove*.⁵ Međunarodne veze bile su prekinute, a u periodu najžešćih ratnih sukoba, između 1991. i 1995. JDP je gostovalo, i to na samom početku ovog perioda, samo na Mitelfestu u malom italijanskom gradu Čividaleu, a nema podataka da mu je i jedno strano pozorište bilo u poseti.

5 Postoji više određenja za ratove koji su se na teritoriji bivše Jugoslavije vodili u periodu 1991–1999, a ja se opredeljujem za sintagmu „jugoslovenski ratovi”, koja se, između ostalog, koristi i u knjizi: Dolečki, Jana, Senad Halilbašić and Stefan Hulfeld (2018) *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*. Cham: Palgrave Macmillan.

S druge strane, posle pada Miloševićevog režima u oktobru 2000. godine, širom su se otvorila vrata za obnovu međunarodne saradnje u svim oblastima, pa tako i u teatru. Cvejića je na tom terenu sačekalo nekoliko bitnih poteza realizovanih već u drugoj polovini devedesetih (mada je, kao prvi saradnik Jovana Ćirilova, sigurno i lično zaslužan za te rezultate). Zbog toga se može reći da će on u budućnosti prevashodno održavati kontinuitet, mada je zaslužan i za nekoliko vrlo značajnih novih postignuća.

Pored nekoliko pojedinačnih gostovanja u *velikom* inostranstvu, ali i *malom* (zemljama nastalim raspadom Jugoslavije), posebno su, u periodu neposredno pred Cvejićev dolazak na čelo JDP-a, bila bitna dva gostovanja ovog pozorišta na Bonselkom bijenalu, i to s predstavama *Bure Baruta* i *Beogradska trilogija* rađenim prema tekstovima Dejana Dukovskog i Biljane Srbljanović. Namerno navodim imena dramatičara, a ne reditelja jer je Bonselko bijenale (kasnije Visbadensko) u tom periodu bilo glavna platforma za promociju savremene evropske drame. Gostovanja JDP-a s dramama ovih autora nisu bila bitna samo kao povratak na „velika vrata” na međunarodnu scenu, već i kao posredno priznanje repertoarskoj liniji ovog pozorišta, a koja se razvija od početka osamdesetih godina 20. veka: praizvedbe savremenih domaćih tekstova.

Međutim, u kontekstu kulturne diplomatije, ovo više nisu bila prva dva od pomenutih trendova, nego onaj treći, „koji se dešava izvan delokruga države“. Toj promeni doprinelo je nekoliko činilaca. I pored toga što je Srbija 2002. bila zemlja s teškim nasleđem Miloševićeve vladavine i mnogih nerazrešenih političkih problema iz tog vremena – s pravom bi se moglo reći da većina njih ni do danas nije rešena, čak i da se društvene prilike vraćaju u devedesete godine 20. veka – u tim prvom godinama posle 5. 10. 2000. bila je ostvarena društvena sloboda, pa tako i u oblasti međunarodne kulturne „reprezentacije”. S druge strane, Srbija je tada – a ponovo bi se moglo reći da je još uvek – bila u krizi nacionalnog i kulturnog identiteta, u totalnom rascepu na relacijama tradicionalno – moderno, nacionalno – kosmpolitsko, srpsko – jugoslovensko, četničko – partizansko, patriotsko – građansko... Zbog toga nije bilo moguće, niti je još uvek, razviti koliko-toliko konzistentan koncept kulturne politike (i diplomatije), pa je gotovo sve bilo prepušteno individualnim akterima.

Nedostatak prave strategije i vizije je bio vrlo očigledan, što je stvorilo mogućnost da srpska kultura posle 2000. bude skoro u potpunosti ostavljena u donekle proizvoljnim okolnostima i potpuno zavisna od nivoa kompe-

*tetnosti pojedinaca koji su u to vreme bili imenovani od strane različitih političkih partija [Miloševiću vlast je smenio DOS, koalicija sastavljena od brojnih, ideološki raznorodnih partija, prim. I. M.] da vode različite institucije. Na sreću, zahvaljujući novom optimizmu, bilo je mnogo kompetentnih i vrednih profesionalaca koji su prihvatili izazov i preuzeli neke od najvažnijih pozorišnih institucija i rezultat je bio vrlo dobar. Dakle, nedostatak generalne kulturne ideologije otvorio je puno malih niša za hrabre i smele pojedince da naprave razliku.*⁶ (Suša 2017: 159)

Jedan od takvih pojedinaca izvesno je bio i Branko Cvejić. Međunarodna gostovanja JDP-a u Cvejićevom mandatu računaju se u dve, već izdvojene linije: ona u velikom (ili pravom) inostranstvu, i ona u zemljama regiona bivše Jugoslavije. Ova druga nisu bila specifičnost JDP-a, jer su u to doba mnoga srpska pozorišta intenzivno i ubrzano obnavljala saradnju s partnerima iz bivše Jugoslavije. Setimo se samo višednevnih međusobnih gostovanja Ateleja 212 (upravnički mandat Svetozara Cvetkovića) i Drame SNG iz Ljubljane (mandat Janeza Pipana). Bilo kako bilo, činjenica je da JDP u prvoj deceniji 21. veka redovno učestvovalo na vodećim regionalnim festivalima, ulazilo u koprodukcije s njima, vraćalo se s nagradama: MESS Sarajevo, Međunarodni festival malih scena u Rijeci, MOT u Skopju, itd. Pored gostovanja, pozorišna saradnja u bivšoj Jugoslaviji (koja je odmah počela, te su danas, recimo, regionalne koprodukcije redovna pojava), podrazumevala je i angažman reditelja iz bivše Jugoslavije. U Cvejićevom mandatu u JDP-u režiraju Slobodan Unkovski i Aleksandar Popovski (Severna Makedonija), Dušan Jovanović (Slovenija), Dino Mustafić (BiH).

Saradnja i razmena između pozorišta iz različitih delova bivše Jugoslavije imala je i još uvek ima veliki kulturni i društveni značaj, kao progresivna tekovina koja se suprotstavlja svim regionalnim kulturnim i drugim nacionalizmima, a i u većini slučajeva je rezultirala i dobrim predstavama. Ipak, ne mogu da prećutim utisak, koji nema najdirektnije veze s ovim tekstom, da ova saradnja, pored svojih pozitivnih strana, ima i neke mnogo manje *simpatične*: lobističko umrežavanje zarad osvajanja i monopolizacije većeg tržišta, ali i supstitucija za to što nijedna pozorišna kultura iz bivše zemlje, čak ni najsuperiornija, slovenačka, nema zadovoljavajuću međunarodnu vidljivost.

Kopču između regionalne i „velike” međunarodne saradnje JDP-a u periodu od 2002. do 2011. stvara delo Biljane Srbljanović, konkretno drama *Skakavci*, koju je s velikim uspehom režirao Dejan Mijač. Komadi ove autorke, koji su

6 Prevod s engleskog I. M.

u poslednjoj deceniji 20. i prvoj deceniji 21. veka bili ubedljivo najprisutniji i najznačajniji „proizvod” srpskog teatra u svetu (prevedeni su na preko 20 jezika, i bili inscenirani stotinak puta širom sveta), u Beogradu su imali prazizvedbe ili u Ateljeu 212 ili u JDP-u. Reklo bi se, ipak, da su predstave ostvarene u JDP postigle veći uspeh i u zemlji, a posebno u inostranstvu. Već smo videli da je *Beogradska trilogija* odvela, krajem devedesetih, JDP na prestižno Bonsko bijenale. *Skakakvci* su postigli to isto 2006. godine (s tim što je festival u međuvremenu bio preseljen iz Bona u Visbaden), a te iste godine predstava je gostovala u Rijeci i Ljubljani.

Predstava *Skakavci* je donela JDP-u, u mandatu Branka Cvejića, i jedan od dva najveća međunarodna uspeha. Na dodeli nagrade *Premio Europa Per il Teatro: Nova teatarska realnost* Biljani Srbaljnović, predstava *Skakavci* JDP-a reprezentovala je delo laureatkinje, a dotična manifestacija je te, 2007, organizovana u Solunu. Pred elitnom, stručnom svetskom publikom u punom gledalištu Nacionalnog pozorišta severne Grčke, u kome će sutradan biti igran *Per Gint* u režiji legendarnog nemačkog reditelja starije generacije Petera Cadeka, JDP ne samo da nije razočaralo, nego je, kako bi se žargonski reklo, potpuno *izdominiralo*. Uzgred, ovo priznanje Biljani Srbljanović nedvosmisleno ruši dve duboko ukorenjene, a povezane predrasude vezane za autorkin rad i ličnost: da je nepatriota, „izdajnik” nacionalnih interesa, te da je to bio razlog međunarodnog uspeha njenih komada u poslednjoj deceniji 20. i prvoj deceniji 21. veka. U obrazloženju žirija ove najprestižnije evropske, pa i svetske pozorišne nagrade, a koje sam preneo u svom izveštaju s ovog događaja, doslovce stoji:

Za nju i za narod njene zemlje koji je toliko patio, epitet Evropske nagrade sigurno najviše znači kao potvrda činjenici da su Srbi prisutni i da će uvek biti prisutni na ovom kontinentu... Više nego bilo ko od njenih prethodnika, ova spisateljica je učinila Balkan bližim Evropi i nagnala nas da razmišljamo koliko od balkanskog duha ima u našim dušama. Njen glas snažno odjekuje celim kontinentom. (Medenica 2007)

Iste 2007. desio se i drugi veliki međunarodni uspeh JDP-a, što ovu godinu čini, u pogledu internacionalne recepcije, najvažnijom u mandatu Branka Cvejića. Reč je o projektu vrlo apartnom i u umetničkom i u produkcionom pogledu: *Cirkusu istorija*, „drami u pokretu”, kako ovo pozorište naziva njena autorka, koreografinja Sonja Vukićević. Ova predstava je izvorno bila produkcija festivala Bitef, ali ju je kasnije, zarad logističke podrške, preuzelo JDP. Iako plesno pozorište nikada nije bilo deo umetničkog identiteta JDP, iako

nije imao nikakve profesionalne obaveze (formalna obaveza nije bila ni to što je većina glumaca u ovoj predstavi bila iz JDP-a), Branko Cvejić je pritekao u pomoć ovom produkcijski klimavom projektu. On ga je tako održao u životu, a što mu ide na čast u menadžerskom, umetničkom i ljudskom pogledu. Kolegijalnost je bila nagrađena međunarodnim uspehom, gostovanjem na jednom od vodećih svetskih pozorišnih festivala, Wiener Festwochen-u Beču. Za razliku od *Skakavaca* u Solunu, na ovom gostovanju nisam bio, pa ne mogu da tvrdim kakvu je recepciju imao *Cirkus Istorija* u Beču, ali je već sam poziv da učestvuje bio uspeh.

Kad smo kod za JDP „apartnih” međunarodnih projekata, takav je u mandatu Cvejića bio ciklus gostovanja na festivalu *Iberoamerikano* u glavnom gradu Kolumbije, Bogoti. Ovaj festival je, kako se priča i piše, opštegradska fešta kakva može da se zamisli samo u Latinskoj Americi, a koja je svoju spektakularnost prevashodno dugovala flambojantnoj ličnosti svoje osnivačice i dugogodišnje direktorke, glumice Fani Miki. Ne osporavajući efekat pozitivne euforije koji je ovaj događaj izazivao i kod učesnika i kod gledalaca, moram da istaknem da relevantnost ovog festivala na svetskoj mapi nije bila adekvatna njegovoj atmosferi. Zbog toga, kao kritičar, lično nisam ova gostovanja nikada računao kao bitnu međunarodnu referencu JDP-a.

Ubedljivo najveće postignuće Branka Cvejića na polju međunarodne saradnje JDP-a bilo je prvo učlanjenje ove kuće u ETC, Evropsku teatarsku konvenciju (European Theatre Convention) 2005. godine, a već sledeće godine u UTE, Uniju evropskih teatar (L'Union des Théâtres de l'Europe). Ove mreže su slične, obe objedinjuju neka od najznačajnijih evropskih institucionalnih pozorišta, pružaju im okvir za intenzivniju razmenu, saradnju. Smatra se da je UTE prestižnija mreža i to ne samo zbog svog porekla (osnovala ju je jedna od najvećih figura svetskog pozorišta druge polovine 20. veka, kulturno i politički ubeđeni i dosledni Evropljanin, italijanski reditelj Đorđo Streler), već i zbog svog „sastava”. Pored JDP-a i Strelerovog teatra, slavnog pariskog Odeona, trenutno je čine: Pikolo teatro iz Milana (još jedno Strelerovo *čedo*), Mađarsko pozorište iz Kluža, Stari teatar iz Krakova, Drama SNG iz Ljubljane, Nacionalni teatar Sao Žoao iz Porta, itd.

Pored onih aktivnosti koje nisu mnogo vidljive za širu javnost, kao što su profesionalna usavršavanja u nekim specifičnim oblastima, UTE organizuje i svoj festival, a njeni članovi ulaze i u bilateralne i srodne oblike saradnje, a u vidu pravljenja koprodukcija, ili dovođenja gostujućih reditelja. U Cvejićevom mandatu najrepresentativnija manifestacija te saradnje bio je angažman

Aleksandra Dariua, rumunskog reditelja, tadašnjeg predsednika UTE i direktora čuvenog pozorišta Bulandra iz Bukurešta, koje je, uz Grad-teatar Budva, bilo koproducent ove predstave. Dariu je u JDP-u inscenirao filozofsku komediju *Rasprava Marivoa*. Predstavu ni publika, ni kritika ni stručna javnost nisu prihvatili s velikim oduševljenjem, mada se meni lično dopala. Smatrao sam da je reč o umetnički relevantnoj predstavi i o značajnom obliku međunarodne saradnje JDP-a, te sam o njoj vrlo afirmativno pisao.

Ovo je prva koprodukcija JDP-a s nekim od sestrinskih teatarara iz prestižne međunarodne mreže, Evropske pozorišne unije, čije je ovo naše pozorište član već nekoliko godina. Mnogo važnija od produkcijskih osobenosti (koproducent je ugledno pozorište Bulandra iz Bukurešta), jeste što bi ova vrsta projekata trebalo da podrazumeva suštinsku umetničku razmenu: u ovom konkretnom slučaju ona se svodila na angažovanje reditelja Aleksandra Darijea, direktora Bulandre i predsednika Evropske pozorišne unije. I pored nekih manjkavosti, Darijeova poetika je, zaista osveženje za naše pozorište, pre svega zbog scenskog razmišljanja na nivou koncepta. (Medenica 2010)

Članstvo UTE je ujedno i najveći legat koji je, u oblasti međunarodne saradnje, Branko Cvejić ostavio svojoj naslednici, aktuelnoj direktorki JDP-a, Tamari Vučković Manojlović. Ona je nastavila i značajno proširila aktivnosti JDP-a u okviru UTE, uključujući radioničarske programe, nove koprodukcije i administrativne aktivnosti mreže (sastanke rukovodećih tela). Na primeru aktivnosti JDP-a u okviru UTE može se primetiti i jedna veoma značajna odlika rukovođenja ovim pozorištem, koja nije tema ovog teksta, ali ju je bitno istaći: najmanje od Ćirilova (jer je sam tvrdio da se i on nadovezuje na tradiciju, konkretno Milana Dedinca), preko Gorčina Stojanovića i Branka Cvejića do Vučković-Manojlović, opstaje kontinuitet u menadžerskom i umetničkom vođenju ove kuće. Doduše, iako je kontinuitet retka, te zbog toga i značajna vrednost u srpskom društvu obeleženom potpunim diskontinuitetom u svim sferama, nekada je i napuštanje tradicije lekovito i progresivno.

Zbog toga ovaj tekst, a iz najbolje namere, želim da završim provokacijom. Članstvo i saradnja u okviru mreža kakva su UTE i ETC bile su jedan od najbitnijih oblika međunarodnog pozorišnog umrežavanja možda i pune dve decenije posle pada Berlinskog zida (čija su, može se reći, i direktna posledica). Bojim se da to danas više nije slučaj, da su ove mreže u velikoj meri prevaziđen oblik međunarodne razmene, da se danas ide na dinamičnije aktivnosti, pre svega koprodukcijske saradnje i agresivniji plasman na presti-

žne festivale. Branko Cvejić je odveo JDP-a na Bonsko/Visbadensko bijenale, *Premio Europa* i *Wiener Festwochen* i to je, za period posle izlaska Srbije iz izolacije uzrokovane Miloševićevim režimom, častan i ozbiljan rezultat. Međunarodna saradnja JDP-a danas je još razvijenija, ali ono što nedostaje i što priželjkujemo svi mi koji hoćemo da vidimo ovo pozorište bar približno na onom mestu koje je imalo u svoje zlatno doba, jesu gostovanja na vodećim internacionalnim adresama. Pored pomenutog bečkog, to su, kada su Evropa i dramsko pozorište u pitanju (ono koje stvara JDP), festivali u Avinjonu, Edinburgu, Amsterdamu (Holland festival), Atini i Epidaurusu, Parizu (Jesenji festival), Bitefu, itd. Danas je to glavna pozorišna međunarodna legitimacija.

Literatura

- Dolečki, Jana, Senad Halilbašić and Stefan Hulfeld (2018) *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Dragičević Šešić, Milena and Stefanović, Milena (2013) "How theaters remember? Cultures of memory in institutionalized systems". *Culture* 4, pp. 11–29.
- Medenica, Ivan (03. 05. 2007) „Evropa ovde”, Beograd: *Vreme*, dostupno na: <https://www.vreme.com/kultura/evropa-ovde/> [Pristupljeno 24.11.2023].
- Medenica, Ivan, (29. 10. 2009) „Ljubavne igre”, *NIN*, dostupno na: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4864&idZbirka=6> [Pristupljeno 24.11.2023].
- Milivojević Mađarev, Marina (2008) *Biti u pozorištu. Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Rogač Mijatović, Ljiljana (2014) *Kulturna diplomatija i identitet Srbije*. Beograd: FDU i CLIO.
- Suša, Anja (2017) "BITEF in the New Millennium: From One Crisis to Another", *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics* (ed. Milena Dragičević Šešić). Beograd: Creative Europe Desk Serbia and Faculty of Dramatic Arts, pp. 155–160.
- *70 godina Jugoslovenskog dramskog pozorišta* (2018) (ur. Maja Medić i Aleksandar Milosavljević). Beograd: JDP.

BRANKO CVEJIĆ AND JDP ON THE WORLD MAP

Abstract

The subject of this article is the reception of the performances of the Yugoslav Drama Theatre on the international level and, in general, the international cooperation of this theatre during the management term of Branko Cvejić (2002-2011). As an introduction to this topic, the original mission of the JDP is discussed and which did not include representation of Yugoslav theatre abroad but, nevertheless, made a key contribution to that representation during the years immediately after the Second World War (ten or more years before the founding of BITEF a). It also points to the significant changes in the historical and political context that took place between the period when the JDP was founded and the one when Cvejić came to head it, primarily the Yugoslav wars of the 1990s which significantly changed the international position of both the entire country and the JDP. This topic is also situated in the context of different trends in cultural diplomacy, and shows that at the time of the establishment of the JDP, its international cooperation belonged to one type of trends, and during Cvejić's mandate to another. Last, but not least, the three greatest successes of Branko Cvejić in the international cooperation of the JDP stand out: notable participation in the Bonn/Wiesbaden Biennale, Premio Europa per il Teatro and Wiener Festwochen festivals.

Keywords

Branko Cvejić, Yugoslav Drama Theatre, international cooperation, cultural diplomacy, Yugoslav wars

Примљено: 18. октобра 2023.
Прихваћено: 3. новембра 2023.

Snežana Šarančić Čutura¹
Pedagoški fakultet Sombor
Univerzitet u Novom Sadu

821.163.41.09-2 Печних С.
821.163.41.09-2
COBISS.SR-ID 133423113

TRI DRAME STEVANA PEŠIĆA: PROBLEMSKA POLJA KRITIČKE RECEPCIJE (1970–1995)

Apstrakt

U tekstu je razmatrana prva kritička recepcija Pešićevih tragedija iz 70-ih Omer i Merima (sa M. Belovićem) i Darinka iz Rajkovca, te drame Tesla ili prilagođavanje anđela s početka 90-ih godina 20. veka. Značajna i za razumevanje književne, umetničke i kulturne scene na kojoj su upisane u štampanom, pozorišnom, televizijskom i radijskom obliku, ta tri dramska dela promatrana su prevashodno kao deo Pešićevog opusa neizostavan za razumevanje njegovog dramskog izraza i spisateljskog identiteta. Izabrani odgovori kritike – objavljeni od 1970. do sredine 90-ih u periodici i monografskim publikacijama – hipotetički su podsticaji savremenoj književnoj i teatrološkoj naučnoj misli. Kao teme otvorene za nova istraživanja izdvojeni su stavovi o Pešićevom reinterpetiranju usmene književnosti, intertekstualnosti, poetskom jeziku, ekspresivnosti, stilu, misaonosti, udelu u savremenom koncipiranju tragedije i poetske drame, njegovoj dramaturškoj veštini i drugim pitanjima.

Gljučne reči

Stevan Pešić, Omer i Merima, Darinka iz Rajkovca, Tesla ili prilagođavanje anđela, savremena srpska drama

Kada se razmišljanje o Stevanu Pešiću (1936–1994) kao dramskom piscu usmeri na dela mimo lutkarskog teatra za decu² i svega što je pisao za Radio

1 sarancic.cutura@gmail.com

2 Pešić je jedan od najznačajnijih pisaca za lutkarske i dramske scene za decu druge polovine 20. veka. Neki od takvih naslova su: *Legenda o Bošku Buhi* (sa M. Belovićem), *Vesela kuća*, *Guska na Mesecu*, *Jedne noći u Novome Sadu*, *Grad sa zečjim ušima*, *Krilata krava*, *Lovačka priča*, *Ništa bez konja*, *Braća Grim*, *Čudno čudo*, *Velimir i Bosiljka*, *Čudesni vinograd*, *Bor visok do neba*, *Petao sa repom duginih boja*, *Plava ptica...*

i Televiziju Beograd,³ ono se uglavnom vezuje za tragedije *Omer i Merima* (sa Miroslavom Belovićem) i *Darinka iz Rajkovca*, obe iz 70-ih, te dramu *Tesla ili prilagođavanje anđela* s početka 90-ih. Ipak, donekle potpunija slika o tom obliku Pešićevog književnog izraza dobija se podsećanjem na njegov udeo u tekstu *Lomače*,⁴ koju je u režiji Arse Jovanovića igrao ansambl užičkog Narodnog pozorišta na Bitef-u 1969, a onda i širenjem pogleda u rukopise (v. Barši 2008) i sve što, zbog različitih razloga, nije zaživelo pred publikom. Takva je, na primer, komedija *Stvaranje sveta u izvođenju putujućeg pozorišta nekog: komitropična farsa*, koju je sam povukao iz Teatra poezije (Rastegorac 1994: 8). Zatim jedna „poetska drama” sa dramaturškim tretmanom nalik na dela Kristofera Fraja (Christopher Fry), odbijena u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (Belović 1994: 8). *Komandant Lune*, drama stavljena u okvirni repertoar užičkog Narodnog pozorišta 1974. (S. M./ S. T. 1974: 11), ostala je nezavršena (Mihailović b.g: 42). Nije sporno da su i Pešićevi počeci, i kasnije trajanje u pozorišnom životu, podrazumevali velika vrata – od trećeg Bitef-a, preko Jugoslovenskog dramskog pozorišta i Narodnog pozorišta u Beogradu, do niza drugih teatarskih kuća u Jugoslaviji – ali pitanje da li bi deo njegovog opusa o kom je reč bio bogatiji da su se ta vrata češće otvarala (Mihailović b. g: 42), razotkriva stav mnogih koji odnos prema ovom piscu nisu smatrali srazmernim njegovom značaju. Bez obzira na to da li je uzrok svedenog broja Pešićevih drama povezan sa rezervisanošću pozorišnih uprava, ili ga treba tražiti u njegovoj navodno „kontroverznoj prirodi” zbog koje se „ničem nije do kraja posvećivao” (Volk 1995: 19), ili u okrenutosti drugim žanrovima, ili u nečem sasvim drugačijem, *Omer i Merima*, *Darinka iz Rajkovca* i *Tesla ili prilagođavanje anđela* jesu neizostavan deo njegovog spisateljskog identiteta i nepobitan deo književne/umetničke/kulturne scene druge polovine 20. veka na kojoj su upisane u štampanom, pozorišnom, televizijskom i radijskom obliku.

Reakcije kritičara koji su prvi izlazili na analitički i aksiološki brisani prostor od 1970. do sredine 90-ih, višestruko su značajne, pa i kao hronološ-

3 Sa stanovišta kritičkog interesovanja, pa i prikupljanja osnovnih podataka, to je najskrajnutiji deo Pešićevog opusa. Nekoliko njegovih tv-drama su: *Gost prolećne večeri* (režija M. Babac, 1966), *Vesela kuća* (režija S. Stanković, 1966), *Rođendan* (režija S. Stanković, 1966), tv-film *Severno more* (režija S. Stanković, 1968), a bio je i jedan od scenarista tv-serije *Zigmund Brabender, lovac i ser* (režija Lj. Draškić, 1969). Tokom 1968. za Radio Beograd je sa M. Belovićem adaptirao Vajsovu (Peter Weiss) dramu *Viet Nam Diskurs*; dramu *Tragedija mozgov* J. Polića Kamova; novelu I. Cankara „Polikarp” (na radiju je izvedena pod naslovom *Balada o ružnom imenu*)... Takođe, pisao je i za Dečji program Radio Beograda gde je, primera radi, 1966. emitovana *Lovčeva pripovetka*.

4 Ostali autori su Miroslav Antić, Matija Bečković, Filip David, Antonije Isaković, Đorđe Lebović, Ivan V. Lalić, Dušan Radović, Branko V. Radičević, Ljubomir Simović i Momčilo Jokić.

ko pročelje kritičkog zanimanja za ovaj deo Pešićevog rada i relevantan vid osvetljavanja njegovog dramskog pisma, a nadasve kao izvor tema ostavljenih budućim tumačenjima. Navođenje pojedinih stavova, ocena, utisaka i (u) njima formulisanih problemskih polja – što je ovde dato uz mnoge uslovnosti i ograničenja⁵ – teži da bude impuls za nastavak istraživanja, potom i rezimiranje i analizu kritičke recepcije izabranih naslova,⁶ a tako i za intenzivnije uključivanje Pešića kao dramskog pisca u savremena naučna promišljanja.

Tragedija *Omer i Merima* prvi put se našla na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1970, u Belovićevoj režiji i sa ulogama dodeljenim Mirjani Vukojičić, Milanu Gutoviću, Svetlani Bojković, Maji Dimitrijević, Kapitalini Erić i Ademu Ćejvanu. Iste godine igrana je na 15. Jugoslovenskim pozorišnim igrama i nagrađena sa nekoliko Sterijinih nagrada, a zatim je i ekranizovana u realizaciji Televizije Beograd. Objavljena je 1971. u časopisu *Gradina*. Do 90-ih postavljali su je Zoran Ristović, Boško Pištalo, Minja Dedić, Dušan Mihailović, Marislav Radisavljević, Dragoljub Petrović, Dušan Rodić, Milan Bogosavljević, Živorad Mitrović, Milenko Vidović, Jovan Gligorijević, Vukan Jovanović, Sulejman Kupusović, Vladimir Jokanović i drugi reditelji u pozorištima u Zrenjaninu, Leskovcu, Nišu, Vršcu, Prištini, Zaječaru, Pirotu, Kragujevcu, Šapcu, Sarajevu, Zenici, Tuzli, Brčkom, Titogradu...⁷ Bilo da je neuklopiva u glavna kretanja treće etape posleratne drame, kako ju je u predgovoru *Antologiji savremene srpske drame* video Slobodan Selenić (1977: LXXII), bilo da je jedan od naslova koji su načinili zaokret od starogrčkih motiva ka onima iz nacionalne istorije i usmene poezije, a čiji je „poplavno-siloviti krešendo grmeo i tutnjao tih sezona” (Radonjić 2006: 12) – ostaje

- 5 Pre svega u smislu odsustva pretenzija na apsolutan obuhvat građe, posebno one o desetinama pozorišnih predstava i izvođenja čiji odjek u kritici teško može biti sagledan bez prethodno urađenog kompletnog teatrografskog popisa i opisa. Takođe, izostalo je razvrstavanje kritika po vezanosti za različite forme, medije i okolnosti postojanja Pešićevih drama (radio-drama/ adaptacija za radio; ekranizacija pozorišne predstave/ televizijski snimak/ direktan prenos scenskog izvođenja; pozorišna premijera/ redovni repertoar/ gostovanja/ učešća na festivalima; monodramska adaptacija; drama štampana u periodici/ kao zasebna knjiga/ kao delo među drugim dramskim tekstovima), a onda i razvrstavanje po tipu kritičkih napisa i po kontekstu u kom su objavljivani (dnevne novine, časopisi, peritekst, naučne i druge monografije, radijske emisije), pa konačno izostalo je i ukazivanje na uzajamnu uslovljenost suda o tekstu i suda o rediteljskim, glumačkim i svim ostalim elementima pozorišnih i drugih vidova izvođenja.
- 6 Specifična koautorska priroda tekstualnog sloja *Lomače*, koji je kritika komentarisala bez izdvajanja pojedinačnih autorskih glasova (v. npr. Pervić 1978: 220–221; Stamenković 2012: 39), glavni je razlog zbog kog je izuzeta iz ovde sprovedenog razmatranja.
- 7 Na scenama se održava i u novije vreme. Primera radi, u Valjevu je postavljena 2010. godine u režiji Miroslava Trifunovića, u Bijeljini 2011. u režiji Ivana Tomaševića.

činjenica da je 70-ih rado igrana i gledana. Po Dušanu Mihailoviću, u čijoj režiji je postavljena 1971. u zrenjaninskom Narodnom pozorištu, mogući razlog njene popularnosti krio se u potrebi publike za begom u romantiku (V. Z. 1971: 11). Takvo objašnjenje ponavljalo se i kasnije. Recimo, pišući o postavci *Omera i Merime* u Sarajevu u režiji Vladimira Jokanovića, Svetozar Radonjić Ras navodi da se pojavila u pravom trenutku: onda kada je publika „nakon mnogih socijalnih drama, ratne heroike, epike” poželela „malo nježnosti, malo romantike” (1995: 218).

Takođe, činjenica je da je ovu tragediju uz sasvim izvestan uspeh, pratila i sasvim izvesna podeljenost kritike. Variranje opšteg utiska o književnoj i scenскоj realizaciji ljubavne priče i o poetičnosti kao naglašenoj tendenciji autora,⁸ primetno je u komentarima o *Omeru i Merimi* kao rehabilitaciji melodrame (Klaić 1970: 9); u primedbama na račun patetike i „rasplakivanja” gledalaca (Jovanović 1970: 19); u pohvalama „smernom služenju poeziji” (Mišić 1970: 20), „naivnoj i sublimnoj poetičnosti” (Mirković 1970: 10; Mišić 1970: 20)... No, pun podsticaj kritičkim klatnima da se jače zanjišu na suprotne strane bio je dijalog spisateljskog i usmenopoetskog glasa, ono – kako piše Ljiljana Pešikan Ljuštanović povodom Simovićeve *Hasanaginice* – individualno iščitavanje čvornih mesta usmenog dela preko obzora piščevih iskustava i vremena (2009: 65–66). Shodno kritičkim poimanjima dramske obrade folklornog, a tako i prepleta nekoliko morfoloških, kompozicionih, poetičkih sistema, ili: shodno shvatanju autora kao pisca s odrešenim ili sputanim rukama, i usmene pesme kao inspiracije ili ideala o kog su „ogrešenja” neoprostiva – oprečna mišljenja zabeležena su i o uopšteno pojmljenom odnosu prema usmenoj književnosti, i o preciznije postavljenim pitanjima dramskog struktuiranja, jezika i stiha. Po sudu Dragana Klaića povodom *Omera i Merime* u izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta na Sterijinom pozorju, pisci su uspešno „preveli” usmenu baladu u scenski oblik jer su izabrali „pravi put” i datu pesmu doživeli kao „agens za kreativnu imaginaciju”, mada slobodnim stihom nisu stvorili valjanu zamenu za deseterački pa su „njihove metafore nedovoljno domišljene, a poetičnost replika ne retko zazvuči lažno, izmišljeno” (1970: 9). Povodom istog pozorišnog konteksta Dušan Popović je zapisao da su autori napuštanjem deseterca dobili podlogu za „scensko izvođenje u kojem je folklor u najvećoj meri asimilovan i transponovan”, pa iako je njihovom stihu možda „nedostajao poneseni pesnički brio”, u njemu je i dalje bilo „čedne

8 Na tome su insistirali i u uvodnoj belešci štampanom izdanju *Omera i Merime*: glumcima su napomenuli da traže „tananu muziku koja postoji iza reči”, a rediteljima, scenografima, kostimografima da njihovo delo mogu interpretirati kako žele, ali ne smeju „ubiti suštinu poezije” (Belović i Pešić 1971: 11).

poezije narodne balade” (1970: 309–310). Slabost Belovićevoeg i Pešićevog ostvarenja uočena je u nečem drugom: odluka da pođu „putem pretvaranja stare ljubavne priče u vanvremenska osećanja i lepotu” dovela je do izostanka veze sa „savremenim čovekom i društvom” (Popović 1970: 309–310). Po Svetozaru Piletiću, koji se oglosio posle premijere u Crnogorskom narodnom pozorištu 1970. u režiji Minje Dedića, pisci su usmenoj baladi „prišli sasvim slobodno, ostajući vjerni ljepoti pjesme, njenoj etici i poruci, ali ne i njenom stihu, ne njenoj riječi, ni slici” (1970: 6). Za druge, pak, nisu odmakli od „prepevavanja” i „opevavanja” usmene pesme, kako je to ocenio Mirko Miloradović nakon premijere u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (1970: 10). U vizuri Zorana Slavića posle prikazivanja u Zrenjaninu u Mihailovićevoj režiji, skraćivanje/sažimanje usmenog dela („kao da nisu dovoljno verovali narodnom pevaču”) i oslanjanje na sheme klasične tragedije, dvostruko je promašilo: izgubila se elementarnost usmenog pesništva, a dubina tragedije nije dosegnuta (2004: 275). Zamerke su sledile i nedovoljnoj diferenciranosti likova i nedovoljno osvetljenoj tragičkoj krivici, na kraju i Pešiću čiji tekst „nema jednostavnost narodnog originala, već je metaforikom više upućen baroknom ornamentovanju” (Slavić 2004: 276). Nasuprot takvom utisku, za Milosava Mirkovića *Omer i Merima* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu bilo je delo pisano „sa dahom đulabija, jabuka i dunja”, rečenicom „sažetom i bistrom, aforističnom i efikasnom koja se prelivala preko rampe, dajući na mahove iluziju šekspirske uzvišenosti iz *Romea i Đulijete*” (1970: 10). Za Olgu Božičković, koja je komentarisala televizijsko prikazivanje *Omera i Merime* (i bila među malobrojnima koji su se osvrnuli na izbor varijante usmene pesme), reč je o tragediji „sa svim odlikama klasične dramaturgije” (1973: 18). Opaska o strogoj, racionalnoj dramskoj arhitektonici – dodatno pojačana nevericom kritičara da je takva dramska konstrukcija uopšte mogla izazvati emocije i suze u gledalištu – našla se u štampi i uz Mihailovićevu postavku u Zrenjaninu (M. K. 1971: 12). Po zaključku Miodraga Stanisavljevića u studiji *Epika i drama* ta tragedija „nema prava obeležja autentično dramskog razvoja radnje”: u njoj je „znatno više onog tipičnog epskog počinjanja uvek iz početka no dramskih veza između pojedinih članova” (1977: 48). Najzad, što je za pojedine bio „skroman” dramski tekst koji se držao fabule usmene balade uz izvesna deskriptivna proširivanja u čemu je „tek na trenutke bilo izvorne dramatičnosti” (Volk 1978: 500), za druge je – da se izabere i jedan noviji stav – „sjajna dramska obrada” usmene pesme „na visoko intelektualan, teatarski svrhovit i poezijom duboko nadahnut način” (Gojer 2016).

No, gde god da su se na koncu zaustavljala, različita kritička viđenja smestila su tragediju *Omer i Merima* među intrigantna dela. Pre svega za proučavanja

sprege teatra i usmenog pesništva, i u načelnom smislu, i u istorijskom kontekstu koji su omeđila dva reprezentativna dramska i pozorišna resemantizovanja usmene poezije: Mihizov *Banović Strahinja* (1963) i Simovićeva *Hasanaginica* (1974). Pokrenute rasprave o folklorizmu u drami/pozorištu, o aktuelnosti/modernosti i anahronizmu/tradicionalizmu ove drame u datom vremenu, o književno-dramsko-scenskoj transkripciji liričnosti i narativnosti usmene balade, njene motivske sheme, psihologije likova, semantike, fabule, jezika, figurativnosti, uopšte žanrovskih i stilskih svojstava, kao i sudbine njenog tradicijskog, arhajskog, arhetipskog kodiranja sveta u individualnom spisateljskom činu i seriji konkretnih teatarskih estetika – jesu osnova za detaljne književne i teatrološke analize, koje će, sudeći po prvim kritikama, u svom središtu zadržati pitanje stiha u drami / drame u stihu. Međutim, intrigantnost *Omera i Merime* ne gubi na snazi i kada se sagledava samo u okvirima Pešićevog opusa u kom doticaji usmenog i pisanog predstavljaju dosledno prisutan stvaralački postupak. Da je to i analitički otvoreno polje pokazuju kritički napisi o refleksima romske usmene poezije u njegovoj *Mesečevoj enciklopediji* (1965), usmenih bajki, lagarija i jednostavnih oblika u tekstovima za lutkarsko pozorište, epike u *Darinki iz Rajkovca*, ili, recimo, istočnjačkog folklornog pripovednog iskustva u romanu *Tibetanci* (1988)... Otuda su komentari o *Omeru i Merimi* – uz sve što govore o Pešićevoj dramaturgiji – deo kontinuiranog bavljenja kritike jednom od poetički najvitalnijih odlika njegovog dela.

Poetičnost, drugo karakteristično svojstvo Pešićevog pisanja, podvlačeno je i u kritikama o *Darinki iz Rajkovca*, tragediji koju je premijerno izveo ansambl beogradskog Narodnog pozorišta 1973. na Smotri jugoslovenske umetnosti „Mermer i zvuci” u Arandelovcu, u režiji Dušana Mihailovića i sa Majom Dimitrijević u glavnoj ulozi. Osim što je tad „uzbudila pet hiljada gledalaca”, donela je i spomen-plakete piscu, reditelju i Maji Dimitrijević (Đukanović 1973a: 13). U toj postavci igrana je jednu sezonu na zemunskoj sceni. Postavljena je i u režiji Rajka Radojkovića, Zorana Šarića, Milana Bogosavljevića, Vladimira Vukmirovića, Dušana Mihailovića, Vlade Jablana, Miodraga Milanovića, Čeda Dragovića, Milana Krstića i drugih reditelja u amaterskim i profesionalnim pozorištima u Nišu, Mostaru, Šapcu, Zaječaru, Smederevskoj Palanci, Subotici, Somboru, Sarajevu, Požarevcu, Baru.... U Belovićevoj adaptaciji i režiji, Maja Dimitrijević igrala je *Darinku iz Rajkovca* i kao monodramu, prvo 1975. u Ljubljani, zatim u mnogim mestima Jugoslavije, ali i u Moskvi, Lenjingradu, Sofiji, Atini, gde je prikazana „pred elitnom publikom simpozijuma, piscima, rediteljima, teatrolozima i glumcima iz celog sveta” (Dimitrijević 1994: 8). Ekranizovana je 1975. u realizaciji Televizije Beograd. Iste godine snimljena je za Radio Beograd, ponovo u Belovićevoj adaptaciji

i režiji, a takođe i u režiji Zorana Šarića i izvođenju Narodnog amaterskog pozorišta iz Smederevske Palanke (D. Sm. 1975: 30). Objavljena je kao posebna knjiga 1976. Preštampana je 1981. u *Domaćim dramskim delima* među dramama koje se bave tematikom sela i predstavljaju sastavni deo domaće pozorišne kulture (Tešić i drugi 1981: 5).

Da li zbog brojnih inscenacija i oblika, ili zbog Pešićevog postupka, ili zbog same teme u čijoj je osnovi stvaran događaj iz NOB-a⁹ (inspirativan i drugim umetnicima tog vremena), tek kritika se 70-ih učestalo oglašavala. To ne opovrgava Belovićevo mišljenje da pozorišna javnost nije imala dovoljno sluha za Pešića kao tragičara (1994: 8) – čemu se, osim Huga Klajna, i sam posvetio govoreći o *Darinki iz Rajkovca* na pomenutom međunarodnom simpozijumu o tragediji u Atini (Dimitrijević 1994: 8) – ali ipak ukazuje na interesovanje koje ga jeste promovisalo. To vredi i za novinske članke u kojima je njegova tragedija bila povod za slavljenje života i žrtve Darinke Radović (v. npr. Đukić 1974: 10), i za napise u kojima je samo evidentirana u preseccima domaćih pozorišnih događanja (Đukanović 1973b: 13; Đurđević 1975: 15), i za Selenićevu reč u predgovoru *Antologiji savremene srpske drame* gde je spomenuta kao jedno od dela koje je doprinelo realističkom iskazu srpske dramske književnosti (1977: LXXX), i za sve kritike u kojima je bila u fokusu u štampanom ili scenskom obliku. Neki od tekstova o pojedinim predstavama davali su šture komentare, ponekad i izrazito negativne. Recimo, takva je opaska Dževada Karahasana da je *Darinka iz Rajkovca* u sarajevskom Narodnom pozorištu i režiji Vlade Jablana „rađena prema lošoj drami”, ali da je predstava – koja je ovog kritičara privukla efektnim i funkcionalnim upotrebljavanjem pauze u scenskoj strukturi i drugim svojstvima – ostvarivala izuzetan umetnički učinak (1980: 27; 91–95). U napisima sa opsežnijim beleškama o tekstu naglasak je bio na Pešićevoj umešnosti da dramski uobličiti svu kompleksnost istorijski zasvedočenog individualnog suočavanja sa zlom i zločinom – problem koji na jednom polu ima stav da je pretakanje tragedije Darinke Radović u literaturu/teatar osuđeno da zaostaje za stvarnošću, a na drugom polu zahtev autoru da tu istu stvarnost nadiđe (Misailović 1981: 592). Sumnjičavost u ponuđeno rešenje davana je katkad stišano, u kolopletu pohvala jednostavnosti, melodioznosti, katarzičnosti, himničnosti, na kakve se nailazi u jednom od prikaza *Darinke iz Rajkovca* kao zasebno objavljene publikacije (Stajčić 1976: 32), a katkad je ta sumnja izricana direktnije. Razmišljajući o piščevoj (i rediteljevoj) mucu da „nađe ubedljiv scenski izraz za univerzalno u Da-

9 U noći 23. maja 1943. četnici su u selu Rajkovac kod Topole ubili Darinku Radović i njene dve kćeri jer nisu odale gde se na njihovom imanju nalazilo partizansko sklonište u kom se u tom trenutku skrivao ranjeni partizan. Darinka Radović je proglašena za narodnog heroja 1953.

rinkinjoj drami”, Feliks Pašić je, povodom izvođenja Narodnog pozorišta u Beogradu, smatrao da u ovom „poetskom traktatu o žrtvi inspirisanom klasičnim uzorima” nema „vanvremenske transpozicije” konkretne sudbine i u njoj sabijenog etičko-filosofskog problema, te da je Pešić „uzvišen, svečan u tonu, u bruju glasova, ali ne i kadar da izdrži u poetskom uzletu ka *suštini*, ka sržnoj misli” i stigne do „jednog jedinog odgovora: o smislu i svrsi žrtve” (1974: 9). Za kritičare po kojima to jeste uspeo, sporan je bio sam odgovor. Za Okruglim stolom kritike posle Četvrtih pozorišnih/ kazališnih igara Bosne i Hercegovine u Jajcu 1974, gde je *Darinku iz Rajkovca* igrao ansambl mostarskog Narodnog pozorišta u režiji Rajka Radojkovića, razgovaralo se i o režiji (po nekima nedopustivo suprotnoj od piščeve ideje – v. npr. Hafizović i Preradović 1974: 3) i o Pešićevom promišljanju smisla žrtve tragičke junakinje, koje je bilo, rečima Slavka Šantića, „na korak dalje od zločina, od nemoralnog odnosa prema životu” (v. u: Vujanović 2000). Čitanju Pešićeve dramaturgije doprinele su i druge napomene, poput one o etosu *časti/ date reči* znanom iz usmene epike, i to kao glavnom elementu u struktuiranju tragičkog karaktera (Stajčić 1976: 32). Taj etos – prelaman u epskoj pesmi, kosovskoj legendi i predanju, narodnom običajnom pravu, pisanoj književnosti, biblijskoj stigmatizaciji izdaje – u književnoj figuri Pešićeve junakinje nadređen je svemu, i majčinstvu i životu, a sažet je u replici: „Jer zlo je jednom, a sramota zauvek” (1981: 329). Ima li tu isključivo glorifikacije etosa kom je (i zbog kog je) prineta svesna žrtva/samožrtva (i glorifikacije same žrtve), ili ima i preispitivanja tog istog etičkog imperativa kao mitotvoreno-tradicijsko-kulturološke omče, pokazaće neke buduće studije. U svakom slučaju, pomenuti kritički detalj doziva analizu autorovog govora o odnosu pojedinca i zajednice kao sile koja nad njim ispoljava svoju moć, i koja se, kao zbir društvenih, političkih, filozofskih, religijskih i svih drugih ideja, u tragedijama uvek povlači u drugi plan pred pesničkom posvećenošću individui, njenoj ličnoj tragediji, privatnosti i humanom liku (Frajnd 1996: 45–46). Zato i tvrdnja da je *Darinka iz Rajkovca* pisana jezikom našeg narodnog epa (Stajčić 1976: 32) više izaziva ispitivanje Pešićeve diskusije sa kolektivnim kodeksom *zaveta, obraza i čovečnosti*, nego, recimo, ispitivanje neposrednih veza njegovog stiha i stila sa usmenim epskim pesništvo. Takođe, podjednako je izazovno i zapažanje koje je zašlo u njegovu spisateljsku koncepciju zla/zločina, da bi preko toga stiglo do negacije postojanja dirnutosti i potresenosti publike kao očekivanog i obaveznog učinka tragedija (barem po nekim teorijama). Po mišljenju Miodraga Kujundžića o premijeri u subotičkom pozorištu 1975. u režiji Vladimira Vukmirovića, Pešić je „preterano nastojao” da objektivizuje glavnu dramsku tenziju racionalizacijom okrutnosti ubica kao njihove dužnosti iz koje ishodi i pravo na nasilje, a upravo ta „hladnoća”/„ravnodušnost”

prema zločincima dovela je (zahvaljujući i reditelju koji je sledio tu misao) do „hladne” predstave i odsustva empatije kod gledalaca (1975: 14). Nijanse su приметne i u stavovima da je ova „dramska poema” u ravni antičke tragedije, dijaloški i filozofski pregnantne strukture (Turić 1976: 5); da se u njoj „ukrščaju realistički i simbolistički tokovi” i različiti dramaturški stilovi (Misailović 1981: 592); da je delo visoke poetske vrednosti koje pojedinačni čin jedne žene uzdiže u svečovečansko, nadljudsko i nadzemaljsko (Brajković 1976: 11); „neobično nadahnut poetski tekst pun istinske tragike” (Volk 1995: 19); primer „savremenog sofoklizma” sa završnim monologom koji u našoj literaturi predstavlja „najsnažniji tekst ove vrste posle Njegoševe tužaljke sestre Batričeve” (Belović 1994: 8); da se njome Pešić potvrdio kao „tragičar složene partiture” (Dimitrijević 1994: 8).

Sve paralele sa antičkom tragedijom važne su i kao iniciranje istraživanja koja će kontekstualizovati Pešićevo delo u dugoj tradiciji književnog i pozorišnog propitivanja tog nasleđa (aktuelnog i u vremenu u kom je stvarao); i kao doprinos raspravama o (ne)mogućnosti postojanja tragedije u modernom teatru; i kao mamac za razmišljanje o statusu pojedinih teorijski frekventnih pojmova (poput patosa) u zasnivanju žanra i fenomena tragičkog... Takođe, ne može se poreći značaj svih ocena Pešićeve misaone i dramaturške snage da izađe na kraj sa temom koja aktivira govor o krivici, herojstvu, (samo)žrtvovanju, patnji, časti, sramoti, izdaji, neveri, zločinu, a koja je, povrh svega, otežana i ideološko-politički delikatnim bremenom. Ipak, posebnu važnost za proučavanje *Darinke iz Rajkovca* u opusu njenog autora i u okvirima domaće drame, ima kritička usmerenost na pesničku prirodu teksta (i pozorišnih izvođenja). Time je, kao i u slučaju *Omera i Merime*, najavljena potreba za tumačenjem Pešićevog snalaženja u kompleksnim relacijama poezije i drame, pa i njegove uloge u moduliranju poetske drame kao žanra. Tim pre jer je *Darinka iz Rajkovca* i eksplicitno imenovana kao jedna od izuzetnih poetskih drama na tadašnjoj teatarskoj sceni (Klajn 1974: 64). Sem toga, komentari o pesničkoj prirodi/poetskom u književnoj i scenskoj konfiguraciji *Darinke iz Rajkovca* podstiču na razmišljanje o uticaju takve kritičke reči na izmeštanje te tragedije iz limita umetničkog miljea koji je tih decenija na različite načine korespondirao sa političko-ideološki željenim govorom o herojstvu iz dana NOB-a u domen univerzalnog problematizovanja odnosa istorije/ rata/stvarnosti i književnosti/pozorišta. Konačno, svako isticanje *poetskog* povezuje *Darinku iz Rajkovca* sa ostalim Pešićevim delima kojima su suštinski daleki i strani njena tema i problemski sklop.¹⁰ U tom smislu posebno je indikativ-

10 Takav tematski i problemski kompleks nije bila Pešićeva spisateljska strast. Nekoliko dela tog tipa napisao je po porudžbini i za prigodne potrebe.

no zapažanje da je u ovoj tragediji dramatiku samog čina „obukao u ruho poetske fantastike” (Brajković 1976: 11) – zapažanje koje možda nehotice, ali ne i proizvoljno, potcrtava važno obeležje Pešićeve poetike. Uostalom, da *poetsko* jeste spojnica svega u njegovom opusu pokazuju kritičke natuknice o „poetskim dramoletima”, „poetskom nadrealizmu”, „poetskoj priči” i drugim aspektima njegovih televizijskih scenarija, stihova, lutkarskih tekstova, putopisa, romana, pripovedaka. Kao okosnica raznolikih kritičkih čitanja Pešićevog umetničkog jezika, ta odrednica ustalila se i kao pozitivna vrednosna kvalifikacija, i kao redovno uočavana imanentnost njegovog dela.

To je potvrdila i većina kritika o *Tesli ili prilagođavanju anđela*, drami koja je 1992. snimljena za Dramski program Radio Beograda u režiji Jadranke Anđelić i sa ulogama koje su ostvarili Slobodan Beštić i Miroslav Pavićević. Objavljena je prvi put u časopisu *Književnost* 1993.¹¹ U režiji Dušana Mihailovića i ulogama poverenim Ljubivoju Tadiću, Radovanu Miljaniću i Anđelki Milivojević Tadić, postavljena je u beogradskom Narodnom pozorištu 1995, nekoliko meseci posle Pešićeve smrti. Već nakon prvih pozorišnih izvođenja prerasla je u „pokretnu umetničku radionicu” koja je različitim promocijama, izložbama, performansima okupljala zaljubljenike u umetnost, nauku i Teslinu genijalnost (Tadić b. g: 10). Neretko se ističe da je jedna od najdugovečnijih i najigranijih predstava Narodnog pozorišta (obnovljena je 2013). Prikazivana je na mnogim mestima: od Pešićevog rodnog Kovilja i drugih scena u Srbiji, do onih u Hrvatskoj, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini, Makedoniji, Norveškoj, Švedskoj, Ukrajini, Mađarskoj, Austriji, Kanadi... U produkciji RTS-a i režiji Slobodana Ž. Jovanovića drama *Tesla ili prilagođavanje anđela* pojavila se 2001. kao tv-film u kom glume Miodrag Krstović, Boris Komnenić, Jadranka Nanić i Luka Aleksandrić. Prisutna je i dalje u novim pozorišnim tumačenjima,¹² ali, kao i ostale Pešićeve drame, samo po izuzetku je sagledavana u naučnim radovima (v. npr. Anđelković 2004: 449–459).

Prva kritička reagovanja na „intervju gospodina Džona Smita sa gospodinom Nikolom Teslom u Koloradu Springsu 3. jula 1899” (Pešić 1993: 908) problematizovala su izbor žanra; dramsko kao (ne)postojeći kvalitet radnje/dijalo-

11 Kasnije je štampana kao posebna publikacija Narodnog pozorišta u Beogradu i u časopisu *Gradac* (2006).

12 Režiju i adaptaciju drama Darka Lukića *Tesla Electric Company* i Pešićeve *Tesla ili prilagođavanje anđela* uradio je 2015. Sava Anđelković pod naslovom *Tesla* za L'Atelier théâtre serbo-croate (bosniaque, croate, monténégrin, serbe). Sa rediteljskim i glumačkim potpisom koji stavlja Vladimir Posavec Tušek, uz kog u predstavi glumi i Momčilo Otašević, *Tesla ili prilagođavanje anđela* igra se u Hrvatskoj i drugim zemljama od 2021.

ga; poetičnost; refleksivnost i pesnički jezik kojim je ovaploćena u tekstu; naklonost dramskoj kamernosti i dramaturgiji intimnog; poverenje u akcionost i uzbudljivost govora, misli i mišljenja pre no u akcionost klasično pojmljene dramske radnje; (ne)sceničnost/ (ne)predstavljaljivost... Samo struktuiranje teksta bez činova, slika, pojava, popisa lica, didaskalija, kao i udaljavanje od konvencionalnih dramskih vrsta, održavalo je kritičku dilemu da li je ili ne reč o delu koje pretenduje da bude dramsko, i pozorišno. Izbor intervjuja kao dramski netipične forme smatran je ekskluzivnim iskorakom, i u domaćim i u svetskim razmerama (Mihailović b.g: 42). Uz to, takav izbor pokazao se izazovnim i po genološkoj slojevitosti, po ukrštanju književnog, filozofskog i novinarskog diskursa, ukratko: fantazijskog i faktografskog, fikcije i faksije. Bez zagovaranja dominacije prvog ili drugog,¹³ u kritici je ipak bilo primetno „naginjanje” ili uviđanju piščevog vernog prenošenja činjenica o Teslinim nazorima ili potcrtavanju imaginacije u kreiranju naučnikovog lika. Tako je u osvrtu Raška V. Jovanovića o radijskom izvođenju *Tesle ili prilagođavanja anđela* zabeleženo da je drama zasnovana na dokumentarnoj građi i da otkriva mnoge autentične Tesline poglede na svet i nauku, i to u „duhovitom dijalogu”, nesumnjivo poetičnom (1993: 27), a povodom izvođenja na Prvom festivalu malih pozorišnih formi u Zemunu aprila 1995. Milutin Mišić je procenio da se Pešić „manje bavi detaljima iz naučnikove biografije, a više pesnički dosanjava Teslina vizionarska razmišljanja o čoveku i njegovom odnosu prema kosmosu koji ga je iznedrio i koji ga ponovo prima pod svoje tamno okrilje” (1995: 17). Međutim, i izvan te teme, drama *Tesla ili prilagođavanje anđela* bila je provokativna pozorišnoj kritici. Hvaljena je bez ustezanja kao „briljantan tekst” (Šuljagić 1995: 44); „drama misli” sa „unutrašnjim stilom, lepotom, izražajnošću, odmerenošću”, kao „poetska vizija” koja je opčinila publiku (Volk 1995: 19); „jedan od najlepših dramskih tekstova napisanih na našem jeziku”, „istinski vertikalna, svetlosna, duhovna drama” čije je gledanje stvaralo sugestiju učestvovanja „u svetoj tajni, vasijskoj liturgiji” (Vitošević 1996: 53–54)... Koliko su takve konstatacije pridonele shvatanju Pešićevog dela (ili makar onoga što je fasciniralo deo kritičara), toliko su to učinile i one koje su mu negirale/relativizovale pozorišnu, scensku, dramsku prirodu. Ne odričući postojanje dramskog po sebi, ali sumnjajući u njegovu adekvatnost za pozorišnu materijalizaciju, Milan Mađarev je smatrao da „Pešićeva tvorevina ne poseduje sceničnost” već pre funkcioniše kao *lese-drama*,

13 Najekstremniji vid potonjeg poništavanja autorstva i fikcionalno-književnog identiteta Pešićevog dela ogleda se u tome što anonimno i/ ili neimenovano kruži po internetskoj galaksiji, ali i po akademskom prostoru (v. npr. Živković 2001: 7–27), kao verodostojna Teslina reč i verodostojan intervju.

„ili, u najboljem slučaju, vizuelizovani oblik radio drame” (1995).¹⁴ Posredno podsećajući na radijski oblik u kom se drama *Tesla ili prilagođavanje anđela* prvobitno i pojavila pred publikom, taj komentar doziva, u najmanjem, dalja ispitivanja njene podatnosti za dvojako dramsko predstavljanje, a unekoliko i ispitivanja adaptibilnosti/ remedijabilnosti i ostalih Pešićevih drama. Takođe, dalja istraživanja zaslužuju zapažanja iz afirmativno uzdržane kritike Željka Jovanovića u kojoj je argumentovao stav da je poetsko-filosofski karakter najveći nedostatak *Tesle ili prilagođavanja anđela* kao dramskog dela. Iz ugla ovog kritičara, spajanje kulturološki i idejno bliskog romantičarskog pesništva i nemačke klasične filosofije – što je u srži Pešićeve koncepcije – nije se mogao dobiti dramski supstrat, pa se mogući dramski sukob pretvorio u „dijalog istomišljenika”, a „jedna moguća dilema opasno se približila drami toka svesti” (Jovanović 1995: 11). Takvim mišljenjem o pesničkom i filozofskom sloju ove drame, kao i onim o prirodi, energiji i komunikativnosti njenog dijaloga, analitički okvir bitno se proširio: kako u sferu intertekstualnosti, tako i u probleme (pseudo)dijaloga, neagonalnog dijaloškog izraza, monologizacije dijaloga (v. Mukaržovski 1981: 287–289). Zaključak o „opasnom približavanju drami toka svesti” opominje na nužnost ispitivanja autorovog napuštanja klasične dramske događajnosti (radnje, zapleta i raspleta, intriga i preokreta) umesto koje nudi svet misli, sećanja, emocija i ideja. O Pešićevoj sposobnosti da taj svet donese na dramski način može se raspravljati, ali i bez toga samo nominovanje drame toka svesti (ili, kako se pronalazi u drugim kritikama: drame misli/poetsko-filosofske drame/duhovne drame), *Teslu ili prilagođavanje anđela* postavilo je u naročit literarni i dramaturški tok koji se ne može prenebregnuti. Na kraju, iz istog prikaza izdvaja se još jedna po-jedinost vredna zasebnog analitičkog truda. Naime, Jovanovićevo kritika bila je upućena i reditelju, koji je, bivajući „na strani” pišćeve polazne paradigme, celu postavku doveo „u kontekst rasvetljavanja ličnosti pisca, a ne njegovog junaka” (1995: 11). Iz toga se, dakako posredno, pomalja i pitanje: o kome je (sve) Pešić pisao u svojoj „labudovoj pesmi” (Mihailović b.g: 42), ili: koga je (sve) prizivao u svom „scenskom prizivanju” (Popov b.g: 40), ili naprosto: u kojoj meri se njegovo privatno i spisateljsko shvatanje života, vremena, prostora, vasiona, kosmičkog bola, pozorišta, muzike, pamćenja, igre, jezika, mašte, poezije, stopilo sa onim koje je prepoznavao ili pripisivao Tesli. Ta nedoumica sve uvodi u naučno područje zaokupljeno autobiografskim diskursom, autocitatnošću, autoreferencijalnošću, (de)mistifikacijom i (de)maskiranjem, identitetskim ogledalima i odnosima između pisca, autora, likova.

14 Kritika je emitovana na Drugom programu Radio Beograda 27. marta 1995. U štampanom obliku nije objavljivana. Izuzetna predusretljivost Milana Mađareva omogućila mi je uvid u sačuvani rukopis na čemu iskreno zahvaljujem.

Bez obzira na to kakvu će metodologiju primeniti za sada hipotetički ogledi o svemu tome, njihov deo biće, pretpostavka je, i teza da je *Tesla ili prilagođavanje anđela* samo jedna od brojnih varijacija Pešićevog krunskog poetičkog principa oličenog u stalnom laviranju granica između *ja* i *on/drugi*, ali i svih ostalih graničenja (moje/tuđe, zemno/kosmičko, ljudsko/neljudsko, san/java, racionalno/iracionalno...)¹⁵

Da li su *Omer i Merima*, *Darinka iz Rajkovca* i *Tesla ili prilagođavanje anđela* dramske izvrsnosti ili marginalije – prva kritička recepcija razrešila je udvojenim odgovorima. No, osim vrednosnih sudova, u istom kritičkom prostoru ostao je i niz direktno nametnutih, uzgred apostrofiranih ili tek nagoveštenih tema oko kojih se gradila predstava o Pešićevoj dramaturgiji. Svako od pokrenutih pitanja – poput specifičnosti jezika, stila, stiha, ekspresivnosti, sugestivnosti, poetičnosti, intertekstualnosti, idejnosti, dramske strukture, sceničnosti, reinterpretiranja usmene književnosti, istorije i biografskih činjenica, odnosa fiktivnog i stvarnog, inovativnosti, žanrovskih finesa tragedije, radio-drame, melodrame, dramske poeme, poetske, realističke, filofske drame, drame toka svesti – podrazumeva desetine drugih problemskih polja. Njihova raznovrsnost i širina govore o vidicima tadašnje kritike, a istovremeno ponajbolje objašnjavaju potrebu za novim književnim i teatrološkim pristupanjima Pešićevim dramama. Buduća istraživanja tog tipa doprineće osvetljenju i (pre)vrednovanju njegove poetike, dramaturškog prosedea i mesta datih dela u nekadašnjem/današnjem vremenu, a svakako i u okvirima autorskog opusa. Takođe, takva istraživanja biće priloga razumevanju opšte kulturne atmosfere i kretanja u dramskoj književnosti i pozorištu druge polovine prošlog veka, ali i brojnih umetničkih biografija vezanih za posmatrane naslove, pa naposletku i samog kritičkog horizonta u kom su se svojevremeno našli kao literarne, radijske, televizijske i teatarske aktuelnosti. Prelistavanje periodike i svih drugih izvora u kojima je od 1970. do sredine 90-ih ostao kritički trag o Pešićevim dramama nije privilegovan, ali jeste jedan od sigurnih puteva koji vode do mnoštva podsticaja za probijanja akademske distance u kojoj, u manjoj ili većoj meri, sve tri drame istrajavaju poslednjih decenija.

15 Taj princip prepoznavan je u celom njegovom opusu, pa i u knjigama o Istoku (v. Šarančić Čutura 2022).

Literatura:

- Anđelković, Sava (2004) „O biografskoj drami *Tesla Crnjanskog* i dramama Stevana Pešića i Milice Novaković o Nikoli Tesli”. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 33/ 2: 449–459.
- Barši, Sofija (2008) *Biblioteka Stevana Pešića*. Novi Sad: Gradska biblioteka.
- Belović, Miroslav (1994) „Od tragedije do lutkarske fantastike”. *Književne novine*, 46/ 897: 8.
- Belović, Miroslav i Pešić, Stevan (1971) *Omer i Merima*. *Gradina*, 1: 11–34.
- Božičković, Olga (1973) „Ko rastavi milo i drago”. *Politika*, 7. april: 18.
- Brajković, Dragomir (1976) „Snažna dramska poema”. *Mladost*, 20. avgust: 11.
- D. Sm. (1975) „*Darinka* i na radiju”. *Politika ekspres*, 22. mart: 30.
- Dimitrijević, Maja (1994) „Tragična dimenzija u dramskom delu S. Pešića”. *Književne novine*, 46/ 897: 8.
- Đukanović, Radojko (1973a) „Potresna priča o hrabroj majci”. *Politika*, 6. jul: 13.
- Đukanović, Radojko (1973b) „Još jedno bogato leto”. *Politika*, 28. septembar: 13.
- Đukić, Ranko (1974) „*Darinka*, žena za sva vremena”. *Politika*, 10. februar: 10.
- Đurđević, Đorđe (1975) „Dragocen kulturni pokret”. *Politika*, 10. jun: 15.
- Frajnd, Marta (1996) *Istorija u drami – drama u istoriji. Ogledi o srpskoj istorijskoj drami*. Novi Sad/ Beograd: Prometej, Sterijino pozorje, IKUM.
- Gojer, Gradimir (2016) „Zašto Omer i Merima A. D. 2016?”, dostupno na: <https://www.tacno.net/kultura/zasto-omer-i-merima-a-d-2016/> [Pristupljeno 2. 5. 2023].
- Hafizović, A. i Preradović R. (1974) „Poetska tragedija”. *Oslobođenje*, 30. jun: 3.
- Jovanović, Žarko (1970) „Ljubavni obred”. *Večernje novosti*, 23. januar: 19.
- Jovanović, Željko (1995) „Posvećeno piscu, a ne junaku”. *Naša borba*, 19. april: 11.
- Jovanović, Raško V. (1993) „Putevima Tesline mašte”. *Borba*, 18. februar: 27.
- Karahasan, Dževad (1980) *Kazalište i kritika*. Sarajevo: Svijetlost.

- Klaić, Dragan (1970) „XV Sterijino pozorje: duh klonuća i neizvesnosti”. *Polja*, 16/ 140–141: 8–9.
- Klajn, Hugo (1974) „Govor bogat sferom” (razgovor vodio Ivan Rastegorac). *Teatar poezije – Poezija i scena* (ur.) Ivan Rastegorac. Beograd: Centar za kulturu i umetnost Radničkog univerziteta „Đuro Salaj”: 57–66.
- Kujundžić, Miodrag (1975) „Čast majke i ratnice”. *Dnevnik*, 13. maj: 14.
- Mađarev, Milan (1995) „Tesla ili prilagođavanje anđela”. *Drugi program Radio Beograda*, „Putevima kulture”, 27. mart. (rukopis)
- Miloradović, Mirko (1970) „Nova generacija glumaca”. *Politika*, 27. januar: 10.
- Mihailović, Dušan (b. g.) „Pesnikova labudova pesma”, u: Stevan Pešić *Tesla ili prilagođavanje anđela*. Beograd: Narodno pozorište Beograd: 42.
- Mirković, Milosav (1970) „Omer kao Romeo”. *Politika ekspres*, 23. januar: 10.
- Mišić, Milutin (1970) „Jednostavno i lepo”. *Borba*, 24. januar: 20.
- Mišić, Milutin (1995) „Na početku odlično”. *Borba*, 26. april: 17.
- Misailović, Milenko (1981) „S. Pešić *Darinka iz Rajkovca* – patnja kao nužnost i kao sloboda”. *Domaća dramska dela*, Beograd: Zadruga: 591–592.
- Mukaržovski, Jan (1981) „Dve studije o dijalogu”, preveo A. Ilić, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit: 264–292.
- M. K. (1971) „Nesrećna ljubav rasplakala publiku”. *Dnevnik*, 19. decembar: 12.
- Pašić, Feliks (1974) „*Darinka iz Rajkovca*. Tragedija Stevana Pešića na zemunskoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, u režiji D. Mihailovića”. *Borba*, 19. februar: 9.
- Pervić, Muharem (1978) *Premijera. Naša drama u našem pozorištu*. Beograd: Nolit.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana (2009) *Kad je bila kneževa večera? Usmena književnost i tradicionalna kultura u srpskoj drami 20. veka*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Pešić, Stevan (1981) *Darinka iz Rajkovca*, u: *Domaća dramska dela*, Beograd: Zadruga: 315–365.
- Pešić, Stevan (1993) *Tesla ili prilagođavanje anđela*. *Književnost*, 48/ 9–10: 908–928.
- Piletić, Svetozar (1970) „Neprijatno iskustvo”. *Titogradska tribina*, 9. decembar: 6.

- Popov, Raša (b. g.) „Vizionar Pešić u Tesli našao vizionara”, u: Stevan Pešić *Tesla ili prilagođavanje anđela*. Beograd: Narodno pozorište Beograd: 40–41.
- Popović, Dušan (1970) „Petnaesta pozorijska žetva”. *Letopis Matice srpske*, god. 146, knj. 406, sv. 2–3 (avgust–septembar): 301–312.
- Radonjić, Miroslav (2006) *Savremena domaća drama na sceni Srpskog narodnog pozorišta (1945–1965)*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Radonjić Ras, Svetozar (1995) „Povratak u Sarajevo”, u: *Miroslav Belović – zbornik*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije: 214–222.
- Rastegorac, Ivan (1994) „Stevan Pešić – hodač u snu. Pledoaje za novo čitanje *Mesečeve enciklopedije*”. *Književne novine*, 46/ 897: 8.
- Selenić, Slobodan (1977) „Savremena srpska drama”, u: *Antologija savremene srpske drame*, priredio Slobodan Selenić. Beograd: SKZ: VII–LXXXI.
- Slavić, Zoran (2004) *Pisanje zaborava: bečkerečke, petrovgradske, zrenjanske vedute*, Zrenjanin: Agora.
- Stajčić, S. (1976) „Pred iskušenjem”. *Front*, 29. oktobar: 32.
- Stamenković, Vladimir (2012) *Dijalog s tradicijom. BITEF 1967–2006*. Beograd: Službeni glasnik.
- Stanislavljević, Miodrag (1977) *Epika i drama. Neka pitanja „dramskog prevođenja” epskih narodnih pesama*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- S. M. i S. T. (1974) „Hoćemo li gledati *Komandanta Luna*”. *Vesti*, 30. avgust: 11.
- Šarančić Čutura, Snežana (2022) „Prva kritička čitanja proze Stevana Pešića: *Katmandu, Svetlo ostrvo, Sarat i Vipuli, Tibetanci* (impresije, tvrdnje, putokazi)”. *Književna smotra*, 54/ 204(2): 41–52.
- Šuljagić, Strahinja (1995) „Stevan Pešić: *Tesla ili prilagođavanje anđela*”. *Pozorište*, 62/ 8–9: 43–44.
- Tadić, Ljubivoje (b. g.) „*Tesla ili prilagođavanje anđela* – izdvojeni doživljaj sveta”, u: Stevan Pešić *Tesla ili prilagođavanje anđela*. Beograd: Narodno pozorište Beograd: 6–13.
- Tešić, Berislav i dr. (1981) „Predgovor“, u: *Domaća dramska dela*, Beograd: Zadruga: 5–7.
- Turić, Mirko (1976) „Dramska poema Stevana Pešića *Darinka iz Rajkovca*“, u: Stevan Pešić *Darinka iz Rajkovca*, Beograd: Narodna armija: 5–12.
- V. Z. (1971) „Omer i Merima naši Romeo i Julija“. *Dnevnik*, 15. decembar: 11.
- Vitošević, Nevena (1996) „Kosmička liturgija: *Tesla ili prilagođavanje anđela*“. *Književna reč*, 465/466: 53–54.

- Volk, Petar (1978) *Beogradske scene. Pozorišni život Beograda 1944–1974*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.
- Volk, Petar (1995) „Tesla ili prilagođavanje anđela“. *Ilustrovana politika*, 20. maj: 19.
- Vujanović, Vojislav (2000) *Plodovi i rađanja: ogled o Pozorišnim igrama Bosne i Hercegovine u Jajcu*. Tešanj: Centar za kulturu i obrazovanje.
- Živković, Dragoljub, S. (2001) „Teslini imperativi mudrog života (ili, Prilagođavanje jednog anđela na Zemlji)“. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, XXXI: 7–27.

THREE DRAMAS BY STEVAN PEŠIĆ: PROBLEM FIELDS OF CRITICAL RECEPTION (1970–1995)

Abstract

This paper considers the first critical reception of Stevan Pešić's tragedies from the 1970s Omer i Merima [Omer and Merima] (with Miroslav Belović), Darinka iz Rajkovca [Darinka from Rajkovac] and drama Tesla ili prilagođavanje anđela [Tesla or Adapting the Angel] from the beginning of 1990s. Significant for understanding literary, artistic and cultural scene of the second half of the XX century when they appeared in printed, theatrical, television and radio form, these three dramatic works are viewed primarily as a part of Pešić's opus important for understanding his dramatic expression and identity as a writer. Attention is devoted to the critical reactions from the 1970s to the middle of the 1990s, published in daily/ weekly newspapers and magazines, and also in monographic publications. As a relevant source of answers about Pešić's poetics, resemantization of oral literature, intertextuality, innovativeness, expression, style, dramaturgical method, playwriting skill, contribution to modern tragedy, poetic drama and poetic/ philosophical drama – these reflections are analytical and interpretatively stimulating avenues of future research of this part of his opus.

Keywords

Stevan Pešić, Omer and Merima, Darinka from Rajkovac, Tesla or Adapting the Angel, contemporary Serbian drama

Примљено: 20. јуна 2023.

Прихваћено: 14. јула 2023.

Marina Milivojević Mađarev¹
Akademija umetnosti Novi Sad

792(497.1)19^o
821.163.41.09-2^o19^o
COBISS.SR-ID 133425673

LIKOVİ ALBANACA U NAŠEM POZORIŠTU OSAMDESETIH GODINA 20. VEKA

Apstrakt

Naše pozorište osamdesetih godina 20. veka je u značajnoj meri bilo okrenuto novim dramama savremenih jugoslovenskih pisaca koje su se bavile problemima savremenog društva i/ili pokušavala da u istoriji 20. veka (pre svega Drugi svetski rat i socijalistička revolucija) pronađe razloge za savremenu krizu. Jedna od glavnih i najvećih kriza osamdesetih godina bila je nacionalni sukob Srba i Albanaca u SAP Kosovo. U ovom radu autorka istražuje kako se odnos prema Albancima menjao na našim pozorišnim scenama i da li se pojačavanje političkih i međunacionalnih sukoba odražavalo na to kako su Albanci predstavljeni u pozorištu, zatim da li su predstave u kojima se prikazuje lik Albanca bile popularne i kakva je bila kritička recepcija.

Ključne reči

drama, pozorište, Albanac, Jugoslavija, istorija

Uvod

Godinu dana nakon smrti doživotnog predsednika SFR Jugoslavije Josipa Broza Tita, 1981. godine, u Prištini su izbile demonstracije na kojima su albanski demonstranti nosili natpis „Kosovo republika”. Bio je to prvi zahtev, nakon Titove smrti, za promenu unutrašnjih granica Jugoslavije i promenu statusa Albanaca u državi. Osamostaljenjem SAP Kosovo od SR Srbije Albanci bi iz statusa nacionalne manjine prešli u status konstitutivnog naroda Jugoslavije, a republika Kosovo bi imala pravo na samoopredeljenje do otcepljenja. Tenzije na Kosovu su jačale. Godine 1987. srpski aktivisti sa Kosova su organizovali demonstracije širom Srbije da bi ukazali na težak položaj Srba

¹ marinamadjarev@yahoo.com

na Kosovu. Došlo je do otvorenog sukoba između rukovodstava republike i pokrajina koji je doveo do smene rukovodstava SAP Vojvodine i SAP Kosova krajem 1988, odnosno početkom 1989. godine i promene ustava Srbije. Godine 1991. Slovenija i Hrvatska su proglasile otcpljenje. Na Kosovu su Albanci održali tajni referendum na kome su takođe proglasili otcpljenje od Srbije, ali Kosovo tada nije međunarodno priznato za razliku od Slovenije i Hrvatske. Došlo je i do ratnih sukoba. Krajem devedesetih (kraj 1998. i prva polovina 1999. godine) sukobi na AP Kosovo Metohija su eskalirali i NATO je bombardovao Srbiju. Vojska i policija SR Jugoslavije morale su da napuste Kosovo, a Kosovo je postalo međunarodni protektorat. Kosovo je proglasilo nezavisnost, koju Srbija nije priznala 2008. godine, ali mnoge države (naročito članice NATO-a) jesu. U međuvremenu oko nas se promenilo sve, ali je problem granica ostao nerešen do danas jer Srbija formalno ne priznaje nezavisnost Kosova, a Kosovo ne priznaje suverenitet Srbije na svojoj teritoriji. Tako ukratko izgleda istorija sukoba koji kontinuirano traje već skoro pola veka i sa kojima svakodnevno žive građani i građanke sa obe strane (ne) priznate granice.

Vladimir Stamenković, jedan od naših najznačajnijih pozorišnih kritičara druge polovine 20. veka, u uvodu knjige *Pozorište u dramatisovanom društvu*, na prvoj stranici, dva puta je naglasio da je jedan od važnih kriterijuma za prepoznavanje značaja jednog dramskog dela njegova sposobnost da govori o odnosu čoveka, društva i istorije – Stamenković čak upotrebljava reč „dužnost” (Stamenković 1987: 7, 8). Ovaj stav bio je široko prihvaćen u našoj kritici i pozorišnoj praksi osamdesetih godina 20. veka. Za proveru ove tvrdnje dovoljno je pregledati repertoar Jugoslovenskih pozorišnih igara² – osim po neke postavke klasičnih dela jugoslovenske dramaturgije, većina predstava su bile postavke novih pozorišnih komada koji razmatraju ili odnos prema jugoslovenskoj istoriji (prevashodno Drugi svetski rat i revolucija) ili kako se istorijski lomovi manifestuju na sudbini savremenog čoveka.

Zato mislimo da treba postaviti pitanje kakva je bila slika Albanaca u jugoslovenskim dramama i predstavama i da li se pozorište bavilo istorijom odnosa Srba i Albanaca. U *Godišnjacima Sterijinog pozorja* navedene su četiri predstave u kojima se pojavljuju likovi Albanaca. Ovi komadu su nastali i izvedeni u različitim fazama društvenog-političkog sukoba. Godine 1982. u Ateljeu 212 je postavljena dramatisacija romana *Prijatelji sa Kosančićevog venca* 7 Slobodana Selenića. Dramatisaciju, odnosno dramu na osnovu romana na-

2 Repertoar videti u monografiji *Sterijinog pozorja 60 godina Sterijinog pozorja (dokumentarna građa)*.

pisao je sam autor pod nazivom *Kosančićev venac 7*. Godine 1986. kada je objavljen tzv. Memorandum SANU u NP Subotica Ljubiša Ristić postavlja dramu *Šiptar* Dragana Tomića. Godinu dana kasnije, 1987, u vreme organizovanih demonstracija Srba, u Narodnom pozorištu u Beogradu izvedena je drama *Kosovska hronika*. Ona je nastala na osnovu istinitog događaja koji je javno publikovao novinar Rajko Đurđević (dramatizacija Žarko Komanin). Godine 1989, u vreme promene ustava Republike Srbije, u NP Užicu izvođe dramatizaciju romana, *Prodan na Kosovu* Božidara Milidragovića. Pored ovih predstava na Youtube-u je sačuvan snimak monodrama *Šok* Mihajla Radojičića. Sve skupa, za deset godina nastalo je ukupno pet predstava. Pet predstava o aktuelnoj temi deluje kao mali broj, ali ako se tome doda i činjenica da su drame/dramatizacije i predstave na ovu temu nastale isključivo u Srbiji i da se tim problemom, kao svojim, nisu bavili pisci i reditelji iz drugih republika, iako je u pitanju bio problem koji se ticao federacije, situacija postaje još nepovoljnija. Na primeru navedenih predstava pokušaćemo da utvrdimo koji pristup temi su imali autori dramskih tekstova, reditelji i pozorišta i kako su predstave primljene od strane publike i kritike.

***Kosančićev venac 7* Slobodana Selenića**

Najpoznatiji lik Albanca u domaćoj dramaturgiji je Istref Veri iz komedije *Kosančićev venac 7*. Komad je dramatizacija romana *Prijatelji sa Kosančićevog venca 7*, koju je uradio sam Slobodan Selenić. Slobodan Selenić je dobio Ninovu nagradu za roman 1980. godine. Predstavu je u Ateljeu 212 režirao Zoran Ratković, a premijera je bila u martu 1982. godine. *Kosančićev venac 7* je imao lep uspeh kod publike – izveden je 232 puta do maja 1990, godine kada je predstava skinuta sa repertoara.

U vreme kada je bila premijera *Kosančićevog venca 7* u Beogradu, pobuna u Prištini iz 1981. godine je bila ugušena i vodili su se procesi protiv optuženih Albanaca. No u fokusu javnosti te 1982. godine su, pre svega, sve veći ekonomski problemi i pokušaj da se oni prevaziđu putem programa stabilizacije koju je sprovodila Savezna vlada – Savezno izvršno veće kojim je od 1982. do 1986. godine predsedavala Milka Planinc, prva predsednica vlade jedne socijalističke zemlje.

U drami *Kosančićev venac 7* Selenić se bavi odnosom između Vladana, predratnog intelektualca, poslednjeg predstavnika stare beogradske porodice Hadžislavković i akcione grupe koju čine pridošlice iz raznih krajeva FNR

Jugoslavije koji su se naselili u zdanju Hadžislavkovića na Kosančićevom vencu 7 po odluci revolucionarne vlasti. Reč je o komediji naravi u kojoj dobar deo komičkog potencijala dolazi iz činjenice da junaci govore različitim dijalektima i različitim jezicima. Značaj jezika za ovu dramu zapazio je kritičar Vladimir Stamenković: „glavni junak u komadu je sam jezik” (Stamenković 1982). Jezička zbrka je proizašla iz činjenice da junaci drame, budući da su svi ravnopravni pred novim vlastima, koriste svoj jezik u razgovoru. To ne doprinosi boljem razumevanju već nesporazumima, i ti nesporazumi, zajedno sa sirovim životnim vitalizmom pridošlica, postaju metafora društva u nastajanju. Glavni junak, Vladan Hadžislavković, distancira se od ostalih koristeći arhaizme, a u trenucima besa i nemoći on im se obraća na engleskom, što ga čini tragikomičnim. Jezik tako postaje sredstvo otuđenja, a ne komunikacije. Za naše istraživanje inspirativan je rad Igora Perišića (*Srpski (O)kvir*) koji analizira roman *Prijatelji* sa stanovišta kvir nekropolitika. Igor Perišić primećuje da je Istrefa, Albanca koji je tek pristigao u Beograd i loše govori srpski, pisac lišio mogućnosti da izrazi kompleksne, apstraktne misli kroz tehniku „skaza” (Perišić 2020: 128). Perišić odlično primećuje da:

Medakovićeva engleska supruga iz romana Očevi i oci ne govori dobro srpski, ali je kao osoba koja dolazi ipak iz ‘više’ kulture dobila pravo glasa, to jest pravo skaza, čime i pripovedanje na leksičkom nivou ostvaruje veoma uspele komičke efekte. (Perišić 2020: 128, 129)

Ovo zapažanje je veoma korisno u kontekstu analize „drugog” jer zaista zašto bi neko iz „više kulture” imao veća prava na unutrašnji glas. No, nama se čini da problem nedostatka Istrefovog unutrašnjeg glasa, makar u drami, proizilazi iz logike žanra komedije. Istref je takođe doseljenik, ali integrisani član grupe doseljenika postaće tek na kraju komedije. Komičkoj akcionoj grupi doseljenika pisac je oduzeo mogućnost apstraktnog mišljenja, što jeste u duhu žanra komedije. Lik Vladana je dodatno odvojen od ostalih time što ima sposobnost apstraktnog mišljenja, ali to je jalovo i uzaludno lamentiranje koje ga čini suprotstavljenim antagonistima i tragikomičnim u pokušaju da demonstrira svoju „uzvišenost” nad plebsom. Vladan pokušava da se približi Istrefu preko prevođenja albanskih narodnih pesama, ali je taj njegov pristup parodija kolonijalnog interesovanja za egzotične kulture u kojoj se mešaju izvorna narodna albanska pesma, sufiski mislilac, Ibn Arabi od Murcije iz XIII veka i jantar kutijica poklon Vladanovom dedi od turskog ministra trgovine, Luftija Joglua. Vladan Istrefa naziva po imenu ili po funkciji u njihovoj relaciji – dečače. Vladanov odnos prema Istrefu je pigmalionski – on želi da ga oblikuje u civilizovanog čoveka. Istref Vladanu „čini” da ga upozna sa svo-

jom kulturom, ali to za njega nema suštinskog značaja. Dok se Vladan igra uloge pigmaliona i pokušava da zavede Istrefa, Istref koristi druženje za lični napredak. Razlaz između Vladana i Istrefa nastaje nakon što ga je Vladan doveo na slavu porodičnih prijatelja i predratnih buržuja. Ova scena je dramski komentar na scenu iz Šoovog (George Bernard Shaw) komada *Pigmalion* kada Higinis dovodi gospođicu Dulitl (Do Little) na probno pokazivanje u salonu njegove majke. Ali dok kod Šoa upoznavanje proizvodi niz duhovitih nesporazuma, kod Selenića ono pokazuje prezir srpske buržoazije prema Albancima generalno:

MILAN: Dakle, testeraš?

ISTREF: Da, Šiptar. (Selenić 2003: 53)

Selenić ukazuje i način kako predstavnici srpske predratne buržoazije i dalje sebe doživljavaju superiornim mada su izgubili sve poluge vlasti i moći:

MILAN: Svašta. Šiptara u kuću dovesti! Baš svašta! Na slave ga voditi!

Ja sam baš svetski čovek, govorim jezike, bio sam u srećna vremena po metropolama, ali ovo ne shvatam. (Selenić 2003: 56–57)

Situacija na slavi i razgovor sa komšijom doseljenikom dovodi do toga da Istref pokaže da mnogo bolje od Vladana razume svet oko sebe i da poseduje delikatnost koja je strana obrazovanom, detinjastom i dekadentnom Vladanu:

ISTREF: ...Ti si, Vladan, učen čovek, bolje možda znaš, ja što i znam još ne znam ljepo srpski da kažem, ali znam da čovek ne sme sebe da ponizi. (Selenić 2003: 62)

Istref ne govori o tome da čovek ne sme da dozvoli da bude ponižen od drugih, već da ne sme samog sebe da ponizi. Na taj način on potvrđuje svoj integritet i ukida drugom mogućnost da određuje ko on jeste. Nakon toga Istref se pokazuje kao neko ko ima samopoštovanja i zna svoj put dok Vladan postaje još izgubljeniji. Iako Istref navodno nema sposobnost za izražavanje komplikovanijih misli, on je u *Kosančićevom vencu 7*, sa stanovišta žanra, komedije jedini pozitivan lik – on uči (ne samo predmete u večernjoj školi, već stiče i socijalne veštine u novoj sredini), on se razvija, on je skroman i pokazuje poštovanje prema svom mentoru i njegovoj kulturi. On je lojalan na početku, ali kada to situacija od njega nalaže, on se emancipuje od svog „mentora” jer, za razliku od Vladana, uviđa kakav je svet. On komad završava kao ljubavnik u klasičnoj komediji – nakon što je prevazišao prepreku, on

osvaja ljubav i ide u brak. Dakle, Selenić Istrefa (Albanaca) čini dobitnikom u novom društvenom poretku za razliku od Vladana (Srbina i beogradskog intelektualca), koji je mizantrop i kao takav u komediji osuđen da gubi. Istrefa po imenu, kao što smo već rekli, oslovljava samo Vladan, dok ga ostali zovu Arnaut (tetka Lepša) ili Šiptar bilo da žele da ga uvrede, da konstatuju njegovo zanimanje ili nacionalnost. I Istref samog sebe određuje kao Šiptara.

MIRČETIĆ: Ju-go-slo-ven. Juosloven se kaže, a ne Jugoslavija. Narodnost?

ISTREF: Šiptar.

MIRČETIĆ: Šip-tar. Zanimanje?

ISTREF (malo razmisli): Šiptar.

MIRČETIĆ (i on zastane, promisli, pa presudi da to jeste zanimanje): Šip-tar. Eto, tako. Sad će da te upišu u knjigu u koju su upisani svi Beograđani. Pa ćeš i legitimaciju dobit, ka i svaki građanin naše Feneraje. (Selenić 2003: 16)

Iz ovog kratkog dijaloga vidimo da je biti Šiptar ne samo nacionalnost, već i zanimanje, što veoma jasno govori o suženim perspektivama lika, o njegovoj svesti o tome gde se nalazi i mirnim prihvatanjem te činjenice. Međutim, komad *Kosančićev venac 7* nije o mirenju sa tom situacijom već o promeni. Dramski portret Albanca u *Kosančićevom vencu 7* je stereotipan, ali komedija barata stereotipnim predstavama, tako da je sa stanovišta žanra komedije ova zamerka upitna. Satirična žaoka pisca uperena je na Vladana i akcionu grupu doseljenika, ali ne i na Istrefa.

Kada govorimo u kritičkoj recepciji drame i predstave moramo istaći da je predstava imala polovičan uspeh. Vladimir Stamenković ima pozitivan stav o Selenićevom tekstu, ali nešto manje pozitivan stav o režiji Zorana Ratkovića – zamerao mu je da je glumcima dozvolio karikaturalno predstavljanje likova. Od svih glumaca Stamenković izdvaja Petrovcija i Cvetkovića. O Enveru Petrovciju govori zajedno sa glumcem Svetozarom Cvetkovićem i napominje da su njih dvojica: „odskakali u svakom pogledu: bravurozni kada upotrebljavaju jezik kao gest, mimiku masku, ali su oživeli likove prepoznatljivije na prvi pogled.” (Stamenković, *NIN* 2.3.1982). Petar Volk lik Istrefa naziva Šiptar i hvali glumca Envera Petrovcija (Volk, *Ilustrovana politika* 02.03 1982). Jovan Hristić takođe hvali glumca Envera Petrovcija. Vladeta Janković lik Istrefa naziva „albanski Petko” (*Književne novine* 11.03.1982), ali generalno ima pozitivan stav o predstavi. Potpuno negativan stav o predstavi i komadu ima kritičar *Politike* Petar Marjanović, koji komad naziva pamfletom. Jedna od

retkih pozitivnih tačaka predstave za njega je mladi glumac Enver Petrovci (Petar Marjanović, *Politika* 5. mart 1982). Još oštiri od Marjanovića je Milorad Vučelić, koji smatra da se ovom predstavom umetnost stavila u službu podrivanja socijalističkog društva jer ismeva početak socijalističke izgradnje (Milorad Vučelić Književna reč, *Umetnost u službi* 25. mart 1982).

Iz svega navedenog jasno je da kritičari ne smatraju da je fokus drame na odnosu Srba i Albanaca. Niko ne postavlja pitanje kako je predstavljena srpska kultura, a kako albanska i „šta je pisac hteo da kaže” time što predstavnik srpske inteligencije pokušava da obrazuje nepismenog i neartikulisano Albanca, a ovaj se „otima kontroli”. Niko ne razmišlja o *Kosančićevom vencu 7* kao o prvoj drami koja, relativno brzo nakon demonstracija, govori o pokušaju približavanja Srbina i Albanca koji se završava neuspešno. Ono što kritičare intrigira je predstava socijalističke revolucije kao vandalskog čina u kome strada (poštena) srpska buržoaska inteligencija. Sve kritike možemo podeliti na one koji pokušavaju da opravdaju predstavu i one koji je otvoreno napadaju zbog toga. Očigledno, u fokusu društva je bio strah od posledica dovođenja u pitanje ideološkog temelja društva, a srpsko-albanski odnosi su, 1982. godine, bili tek deo tog većeg problema. Uostalom, SKJ je pobunu na Kosovu nazvao kontrarevolucijom, što je jasan pokazatelj kako se (ne) razume problem.

Ono što možemo da kažemo sa ove istorijske distance je da lik Albanca nije negativno prikazan i da je kritika bila blagonaklona prema glumcu albanskog porekla Enveru Petrovciju.³ Imajući u vidu broj izvođenja i dug život predstave, možemo reći, da je ona bila, makar što se publike tiče, uspešna. U vremenu kada se kriza u socijalističkoj Jugoslaviji pojačavala, predstava *Kosančićev venac 7* je kroz žanr komedije podsticala na preispitivanje socijalističke revolucije kao neupitno pozitivnog istorijskog događaja. *Kosančićev venac 7* definitivno pripada kategoriji pozorišta koje potvrđuje stavove i izlazi u susret ukusu publike koja voli komedije jer voli da se smeje. Da bi se uopšte izazvao smeh, predstava mora da naiđe na odobravanje publike.

Šiptar Dragana Tomića

Premijera predstave *Šiptar* (pisac Dragan Tomić, reditelj Ljubiša Ristić) bila je 15. februara 1986. godine u Narodnom pozorištu Subotica. Kao i kod komedije *Kosančićev venac 7* i u drami *Šiptar* radnja se dešava odmah posle

3 Petrovci je u to vreme već bio poznat kao TV glumac iz serije *Sedam sekretara SKOJ-a*.

drugog svetskog rata i komad ponovo govori o nasilju koje se sprovodi pod krinkom socijalističke revolucije. Novina je u tome što više nije reč o „lakoju” komediji naravi već o istorijskoj drami preko koje se u stvari prati sudbina druge Jugoslavije i traga za uzrocima njene slabosti. Komad počinje od istinitog događaja na kraju Drugog svetskog rata na Kosovu. Omladinski bataljon formiran isključivo od mobilisanih Albanaca dezertira i okreće protiv Narodnooslobodilačke vojske. Komad je sastavljen od mešavine istinitih priča i fikcije i prati životnu dramu komandanta odbeglog bataljona Albanca Skendera Hotija koji je iskreni i posvećeni komunist i ubeđeni Jugosloven. Balisti mu ubijaju i ženu, Srpkinju, i on sa svojim kumom Srbinom, oficijom UDB-e pravi plan da ode u Albaniju i raskrinka organizaciju koja potkopava socijalističku Jugoslaviju. Skender ne uspeva da izvrši zadatak, prolazi užase albanskih logora i uspeva da se vrati u zemlju tek dvadeset godina kasnije – baš na početak albanskih demonstracija na Kosovu 1968. godine. Tada saznaje da su njegovi sinovi uhapšeni kao demonstranti. On moli svog kuma, penzionisanog oficira UDB-e koji ga je poslao na zadatak, da mu pomogne da sazna šta je sa sinovima, ali pomoći nema. Za razliku od Istrefa, koji počinje kao poslednji – poslednji stiže u zdanje Hadžislavkovića, ima najmanje od svih i najteže se izražava, ali na kraju komada pronalazi svoj put, Skender Hoti ima suprotnu životnu putanju. On je na početku glavni, on zna svoj životni put, on se izražava artikulirano, a na kraju komada je izgubljen.

Kritičar Dalibor Foretić vrlo delikatno piše o drami i predstavi:

Od samog početka, od mučnog pokolja čitave jedne partizanske jedinice, drama detektira rasjede nepovjerenja. U tome naslućuje i krajnji smisao kosovske drame. Ali u tom dramaturški vrlo sirovom materijalu ne treba tražiti zaokružene drame. Draž te predstave je upravo u njenoj dokumentarnosti [...] Miodrag Krivokapić je ostvario izuzetnu ulogu. Njegov Skender sav je sazdan od duboke stravične šutnje, koja se čini još veća kada progovori. (Foretić 1989: 347)

Ponovo, dakle, imamo pohvalu glavnom glumcu koji igra Albanca. Lik Albanca nije negativno predstavljen. Naprotiv, on je izuzetno častan čovek koji je postao žrtva jer je bezrezervno verovao svom nadređenom. Kada lik Skendera uporedimo sa Istrefom iz *Kosančićevog venca*, vidimo da su obojica bezrezervno odani i to možemo uzeti kao stereotipnu karakternu osobinu koju pisci pripisuju Albancima u prvoj polovini osamdesetih. Ali, što se samog teksta *Šip-tar* tiče moramo da se složimo sa Foretićem da drama zaista deluje kao nacrt za dramu. Komad je fragmentarne strukture. Fragmentarna struktura je bila

veoma popularna osamdesetih, ali nije bilo ni govora o razbijanju priče. Naprotiv, fragmentarnost je podupirala priču jer je u maniru filmske dramaturgije omogućavala da se radnja brzo seli sa mesta na mesto. Komad duguje filmskoj dramaturgiji i način na koji se publici plasiraju informacije o liku i kako se one skrivaju. Na žalost Tomić na pogrešan način koristi ovo sredstvo. Zato što ne znamo za dogovor Skendera i UDB-e mi sa zbunjenošću pratimo sudbinu lika koji na početku komada za sebe kaže jedno, a zatim radi nešto drugo, da bismo tek na kraju komada saznali za tajni zadatak. No, najveća zamerka koju možemo uputiti komadu je da smo umesto drame o problemu identiteta jugoslovenskog Albanca dobili komad o užasima albanskih logora za političke neistomišljenike. Propuštena je i mogućnost da se napravi veza između besmislenog žrtvovanja Skendera od strane sistema i pobune njegovih sinova protiv tog sistema. Šteta, jer bi takva drama zaista bila značajna i važna. Ovako ponovo imamo još jednu dramu koja potvrđuje stereotipnu predstavu o Albancu koji pojedinačno može biti izuzetno lojalan čovek, ali su svi zajedno Albanci kao narod nenaklonjeni Jugoslaviji i Jugoslovenskoj narodnoj armiji.

Premijeri predstave *Šiptar* je prethodio tzv. „Slučaj Martinović” kada su srpski intelektualci stali u odbranu Srba na Kosovu. Izvođenja predstave su tekla paralelno sa sistematskim i organizovanim demonstracijama protiv nasilja nad Srbima na Kosovu i tzv. objavom memoranduma SANU o položaju Srba u SFRJ. Takođe, smatramo da je za ovaj komad značajna i činjenica da je 1983. godine preminuo Aleksandar Ranković i da se na njegovoj sahrani okupilo veliki broj građana da mu oda poslednju počast, čime je on posthumno rehabilitovan i proglašen za srpskog heroja. Ovo ističemo zato što lik policajca u komadu asocira na Aleksandra Leku Rankovića. Policajac je bio bespoštedan u svojoj borbi za zajedničku viziju socijalističke Jugoslavije, smenjen je kada i Ranković (nakon Brionskog plenuma) i nakon smene se bavi uzgojem cveća kao i Ranković. Možemo da pretpostavimo da pisac Tomić ima izvesno žaljenje zbog gubitka revolucionarnog žara komunistima (i Srbima i Albancima). Ali je mnogo više od toga prisutno insistiranje na tome da je revolucionarni teror bio besmislen, kontraproduktivan i štetan za same revolucionare.

Iako su *Kosančićev venac 7* i *Šiptar* veoma različiti po žanru, zajedničko im je da odnos između likova Srba i Albanaca tretiraju kao deo veće teme koja se tiče razgradnje socijalističkog sistema dok su identitetska pitanja sporedna. Tomićev komad se zove *Šiptar*, ali ne odgovara na pitanje da li je *Šiptar* pogrdni izraz ili ne, da li je u pitanju karakterna osobina, zanimanje ili nacija.

Šok

Monodrama *Šok* je primer estradnog pozorišta. Ona je bila veoma popularna u drugoj polovini osamdesetih – 1987. godine prodaje se audio-kaseta snimkom predstave i predstava se takođe snima. Estradno pozorište tematizuje i aktuelne političke teme, ali ih koristi strogo na način da ta politizacija prija uhu publike. Tako i Mihajlo Radojičić, koji je napisao i izvodi monodramu daje stereotipnu predstavu Albanca. Taj Albanac više nije onaj beskrajno lojalni Albanac iz *Kosančićevog venca 7* ili *Šiptara već* jedan lukavi primitivac koji uspešno koristi sve što mu pruža društvo, nikada nije dobro naučio da govori srpski jezik (i ne planira da to menja), pravi se tupav i naivan kada njegova deca uzmu učešće u albanskim demonstracijama, ali zato je veoma inteligentan kada treba uočiti kako se menja klima u federaciji i kako novonastalu situaciju iskoristiti za svoju dobrobit. Ovaj Albanac ima, naravno, puno dece koja se školuje o trošku države – ima šest sinova i dve kćeri, što je personifikacija federacije sa šest replika i dve neposlušne kćeri (pokrajine). Mihajlo Radojičić koristi lik Albanca da iznese kritiku protiv odnosa vlasti prema Albancima (dozvoljavanje indoktrinacije iz Albanije) i da kroz humor izrazi zabrinutost za budućnost zemlje. Lik Albanca koga interpretira Radojičić nije negativan – on je više nalik slugu iz pučke komedije preko čijeg jezika pisac daje svoje viđenje sveta. Uspeh ove monodrame kod publike jasno pokazuje da je naša publika bila spremna da gleda dramska dela u kojima bi bio predstavljen lik Albanca. Ono što je važno istaći to je kako problem srpsko-albanskog sukoba na Kosovu sve više dobija prostora u medijima, a u publici se oseća potreba za tretiranjem problema kroz komediju koja se bavi stereotipnim shvatanjima identiteta Albanca. *Kosančićev venac 7*, *Šiptar* i *Šok* su komadi različitog žanra i veoma različitih estetskih domena, ali ono što im je zajedničko to je da imaju relativno pozitivan stav o Albancu kao pojedincu. Važan zaokret nastaje sa predstavom *Kosovska hronika* i da bi se to razumelo smatramo da je važno prvo dobiti uvid u kontekst.

Kosovska hronika

Komad *Kosovska hronika* je imao premijeru na sceni Narodnog pozorišta u Zemunu u maju 1987. godine. Pisac *Kosovske hronike* je novinar Rajko Đurđević (dramatizacija Žarko Komanin) a rediteljka je Cisana Murosidze. Predstava je igrana u vreme kulminacije sukoba Srba i Albanaca u SFRJ. Mesec dana pre premijere na demonstracijama Srba u Kosovu Polju nakon napada policije na demonstrante, Slobodan Milošević je uzviknuo: „Niko ne sme da

vas bije!” Sledile su nove demonstracije, smene rukovodstava SAP Kosova i SAP Vojvodine, smanjivanja samostalnosti pokrajina. Godine 1990. izmenjen je Ustav Srbije (čime je *de facto* prekršen Ustav još uvek postojeće SFR Jugoslavije), izbačen je pojam „socijalistička” iz naziva republike, pokrajinama su oduzeti elementi državnosti, a SAP Kosovo je promenilo naziv u Autonomna pokrajina Kosovo i Metohija. Zaključno sa sezonom 1990/91 *Kosovska hronika* je izvedena 73 puta – predstava je igrana tokom čitavog ovog perioda.

Kosovka hronika u stvari i nije komad o srpsko-albanskim odnosima, već drama o stradanju Srba na Kosovu od Drugog svetskog rata do 1982. godine. Komad se zasniva na istinitoj priči o stradanju porodice Danice Milinčić. Danica je za vreme rata bila partizanka i iskreno je verovala u bratstvo i jedinstvo Srba i Albanaca iako je kao dete bila svedok nasilja Albanaca nad Srbima. Ona je verovala da će novi politički sistem doneti više pravde za oba naroda. Komšije Albanci su joj ubili muža i sina na kućnom pragu. Kada joj je ubijen sin 1982. godine, počinoci nisu bili kažnjeni. U komadu se imena svih aktera događaja i ubica i žrtava pojavljuju pod punim imenom.

Komad počinje kad srpsku porodicu na Badnji dan (baš u trenutku kad majka poziva na molitvu, a otac se sa setom seća propalog srpskog carstva) napadaju balisti. U narednoj sceni albanski razbojnici siluju srpsku devojčicu, ubijaju domaćina i sve ukućane i krađu zlatni lančić sa silovane i ubijene devojčice. Komad se završava tako što albanski zlikovci otimaju sina jedinca od majke (Danica je iz susedne porodice koja je preživela napad na Badnje večerice i postala skojevka koja veruje Titu i Albancima), razapinju ga na njegovoj njiivi i ubijaju govoreći sledeći tekst, dok, zahvaćena „materinskim osećanjima” (Baluhati 1981: 430) majka jadikuje:

ФЕРАТ: Шкиња јаћеф ша нона! Ово није српска земља, него Енвер Хоџе! Ја, Шкиња, мајку ти српску јебем, имам десет синова, десет кућа! А ти гледај куда ћеш!

Даница се довуче до мртвог сина, подиже му главу и стави је у своје крило. Одјекивала је долина између куће, реке и самодрешке запустеле цркве.

ДАНИЦА: Има ли игде ико... има ли игде ико жиииив! (Ђурђевић 2000: 222)

Čitajući kritike za ovu predstavu, nailazimo na primere paušalne upotrebe termina političko pozorište (Stamenković 1987; Bobić 1987) i pojačan oprez prilikom pisanja o predstavi zato što je nastala na osnovu poznatog istini-

tog događaja (Mujčinović 1987; Stamenković 1987; Mišić 1987; Ilić 1987). Neki kritičari su svesni da je u pitanju loša predstava (Mujčinović 1987; Mišić 1987; Arsić 1987), ali nisu retki ni oni koji smatraju da je to važna i uzbudljiva predstava (Stamenković 1987; Bobić 1987). Na osnovu izveštaja Mojsilović Bobić (Bobić 1987) znamo da je publika prekidala predstavu ovacijama. Dakle, ovde je reč o onome što Tis-Leman naziva ubeđivanjem već ubeđenih. Koristeći njegovu ideju da forma govori o angažmanu analiziraćemo ovaj komad.

Međutim, od ove istinite i potresne priče pisac i dramaturg nisu uspeali da naprave i istinitu, uverljivu dramu, a razlog je u pristupu priči u kome se težilo ka melodramskoj efektnosti. Dramsko pozorište je najbolje upravo kada nam omogući da „uđemo u cipele” delatnih likova. Dramski lik će biti uzbudljiv ako je spreman da u svom delanju izađe izvan okvira uobičajenog i, ako je pri tome njegova radnja dobro motivisana. To je razlog zašto volimo da gledamo dramu o hrabrom i ambicioznom oficiru koji je ubio svog kralja (*Magbet*) ili tragediju o čedomorki (*Medeja*). To znači da bi dramska predstava o stradanju porodice sa Kosova imala smisla samo ako bi pisac i reditelj postavili komad tako da razumemo zašto su komšije Albanci jednoga dana ušli u dvorište komšije Srbina i ubili ga. Ali u ovakvoj drami glavni junak bi bio Albanac, a ne Srbin. Međutim, stvaraoce predstave *Kosovska hronika* nije zanimalo zašto su Albanci uradili to što su uradili već da prikažu Srbe kao žrtve nerazumnog, neshvatljivog i nečovečnog postupka koji su učinili neljudi. Zato su svoje negativne junake morali da prikažu kao melodramske, demonske negativce. To je za posledicu imalo da je istinita tragična priča pretočena u melodramu.

Takođe treba znati da je *Kosovska hronika* izvedena u bezbednom i komforom okruženju Beograda u kome su Srbi dominantni. Nije bila potrebna nikakva hrabrost u Beogradu, u tom trenutku, a bilo je to i vreme uspona Slobodana Milošević, da se igra ovakav komad. Zbog svega ovoga možemo reći da je *Kosovska hronika* upotreba pozorišta u političkoj borbi, odnosno propaganda. No, pozorište (zlo)upotrebljeno u političkoj borbi spontano otkriva slabu tačku politike u čiju službu se stavilo. Komad *Kosovska hronika* tačno pokazuje suštinu albanofobije – Srbi o Albancima ne znaju ništa (pa ni jezik), a Albanci o Srbima znaju sve (i jezik). Srbi stagniraju (srpska majka ima samo jednog sina), a Albanci napreduju (albanski otac ima mnogo sinova) koji ga slušaju i bespogovorno izvršavaju naređenja, za razliku od srpske dece koja su neposlušna. Istovremeno Srbi, u komadu, imaju osećanje više vrednosti – imaju veće moralne vrednosti i stariju kulturu. Mešavina osećanja više vred-

nosti i straha od onog za koga misliš da ima niže vrednosti, a koji te ugrožava rađa bes, mržnju i želju za osvetom. Pitamo se koliko je gledalaca, a bilo ih je 36.210, osetilo ova osećanja prema Albancima nakon odgledane predstave *Kosovska hronika* na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu između 22. maja 1987. godine i sezone 1990/91, kada je predstava skinuta sa repertoara. Predstava *Kosovska hronika* je doprinela i dubljem nerazumevanju između Srba i Slovenaca, što se pokazalo tokom izvođenja predstave u Ljubljani. Predstava je izvedena sa namerom da pokaže srpsko viđenje sukoba na Kosovu, ali je imala suprotan efekat (Hubač 2006).

***Prodan na Kosovu* Božidara Milidragovića**

U vreme kada je Republika Srbija, na čijem čelu je bio Slobodan Milošević, prigušila pobune, uspostavila kontrolu, izmenila ustav i promenila zvaničan naziv južne autonomne pokrajine, u Narodnom pozorištu Užice odigrana je 1990. godine dramatisacija romana Božidara Milidragovića *Prodan na Kosovu*. Roman *Prodan na Kosovu* je izašao iz štampe 1984. godine i svojim odnosom prema Albancima pripada prvoj polovini osamdesetih godina 20. veka. Ko ne bi uzeo da pročita dramatisaciju mogao bi na osnovu naslova pomisliti da je reč o „vapaju” nad prodajom Kosova (u medijima osamdesetih godina veoma raširena tema), ali prevario bi se. Ova dramatisacija reditelja predstave Branka Popovića ne prikazuje odnose između Srba i Albanaca sasvim stereotipno. S obzirom da ni dramatisacija nije šire poznata, ukratko ćemo izneti zaplet. Inače, dramatisacija i sam roman u sebe inkorporiraju istorijske činjenice iz odnosa Srba i Albanaca pred i tokom Drugog svetskog rata, ali su junaci plod fikcije.

Prodan je prezime glavnog junaka Hercegovca čija se porodica tokom kolonizacije između dva svetska rata naselila na Kosovu. To je važan podatak jer njegova porodica nije opterećena višedecenijskim lošim međunacionalnim odnosima. Na početku komada on je niži oficir Jugoslovenske kraljevske vojske koju aprilski rat zatiče na Kosovu. U metežu povlačenja delovi njegove jedinice, bez njegovog znanja i učešća, čine grozan i nepotreban zločin nad Albanskim civilima. Prijatelji ga upozoravaju da u novonastaloj situaciji on i njegova porodica moraju da beže sa Kosova – nude mu se starosedeoци i Srbi i Albanci da mu u tome pomognu. No, naivni i poštenici odbija da napusti svoj kraj jer nikakvo zlo on nije učinio. Dešava se ono što se i u životu često dešava – oni koji su činili zlodela beže na vreme, a ostaju da ispaštaju oni koji se uzdaju u svoju nevinost. U poslednjem trenutku Prodan i njegova poro-

dica uspevaju da izađu iz grada, ali stižu tek do obližnjeg sela, gde se kriju tokom rata. Srpsko selo u kome se Prodan i njegova porodica kriju maltretira i pljačka regularna vojska i policija velike Albanije. U jednoj takvoj akciji Prodan hrabro istupa pred vođu jedinice koji se zove Nez. Prodan od njega traži da ili njega prvog ubiju ili da prestanu sa besmislenim maltretiranjem. Nez je zbunjen činjenicom da pred njim stoji Srbin koji nema tipično srpsko prezime, zna pomalo albanski jezik i ne boji ga se iako je naoružan. U najefektnijoj sceni komada, Prodan uveri Nezima da je on čovek, a ne niže biće. Između njih dvojice se rađa izvesno poštovanje, što dovodi do toga da Nezim pomaže Prodanu i njegovoj porodici da dobiju pasoše i napuste teritoriju velike fašističke Albanije. Na rastanku, Prodan savetuje Nezima da se i on skloni jer se rat približava kraju i već se nazire ko će pobediti. Nezim odbija, on zna da su on i njegovi vojnici počinili mnoga zlodela, da su mu ruke krvave i da će ih stići osveta.

Dramatizacija ima fragmentarnu strukturu i nisu sve scene hronološki poslagane. Osim toga, ima više opširnih, digresivnih scena koje se ne tiču glavnog toka radnje već Prodanovog života u Beogradu. Lik Prodana je na momente nedovoljno uverljiv. To se naročito ogleda u scenama fizičke patnje, gde nije napravljena uverljivija veza između fizičkog stradanja ljudskog tela i onoga što bi stradalnik mogao da govori i čini u takvim trenucima. Jezik kojim govore likovi je jednostavan, gotovo suv. Fokus je na patnji Srba, dok se stradanje Albanaca gotovo uzgred spominje da bi se objasnila reakcija naoružanih Albanaca. Ali i pored svega toga ovaj komad je poseban zato što ne insistira na naciji već na čoveku, odnosno da zlostavljanje boli i ponižava sve ljude bez obzira na njihovu nacionalnu, ideološku ili versku pripadnost.

PRODAN: Istina je, Nez. Obrijao sam brkove zato što sam vučen za njih, ali ne zbog toga što me je čupao Šiptar. Obrijao bih brkove da me je vukao ma koji čovek, bio on Srbin, Šiptar ili... Malizaz ... Moraš biti zadovoljan mojim odgovorom on ne vređa ni tebe, ni Šiptare. Ti znaš da sam ja iskren s tobom i da te nikad ne lažem, i da ću sve da ti kažem u oči. Obrijao sam brkove ne zato što si mi ih čupao ti, nego zato što su uopšte čupani. Da li me razumeš, Nez? Uostalom, pogledaj, oni ponovo rastu. (Milidragović 1990: 66)

Ova priča o ponižavanju kao vidu zlostavljanja „drugog” i značaju otpora „žrtve” na način da čovek ne sme sebi da dozvoli da se ponizi povezuje Albanca Istrefa iz *Kosančićevog venca* 7 i Srbina Prodana. Dva pisca u dva sasvim različita komada pokazuju isto – da je (samo)poštovanje suština dobrih

međuljudskih odnosa. Druga vrednost komada je odnos između Prodana i Neza – njihov odnos je napet, ambivalentan i otvoren za tumačenja, npr. ne znamo da li je sve što radi Prodan nekakva igra „Aske i vuka” ili zaista misli da je Nez dobar čovek i pored zločina koje je počinio. Odnos Prodana i Neza nikada ne postaje idealistički prikaz prijateljstva. Naprotiv! Pisac ih je postavio tako da su obojica svesni da su na suprotstavljenim stranama, da ih deli provalija puna leševa i da se učinjeno nikada neće zaboraviti. Ipak, njima je jasno da kada god pucaju u svog neprijatelja da pucaju u drugo ljudsko biće i da kada ubijaju jednog dolaze drugi da traže osvetu. Transformacija koju u komadu doživljava lik Neza – od čoveka koji je došao da pljačka do čoveka koji drugom čoveku pomaže da pobegne od nasilja ostajući, pri tome, veran svojih idejama je jedinstvena pojava među navedenim komadima. U ovom komadu Albanci i Srbi su uravnoteženo predstavljeni – Srbi Albance zovu Šiptarima, a Albanci Srbe Ški, ali to je uverljivo imajući u vidu kontekst radnje – Drugi svetski rat i to da su Srbi i Albanci na suprotnim stranama. U ovom komadu imamo i netipičan lik skojevca (za razliku od lika partizana u *Šiptaru*). On je dečak koji ima ideale, ali ne zna da puca iz puške. On je istovremeno i uplašeno dete i naoružani vojnik. Premijera je bila u januaru 1990. godine. Po podacima objavljenim u *Godišnjaku Sterijinog pozorja* za tu godinu, predstava je izvedena samo 12 puta i videlo ju je 2290 gledalaca i već naredne sezone nije bila na repertoaru. *Prodan na Kosovu* je jednostavno stigao kasno.

Zaključak

Na osnovu svega što smo napisali jasno je da su u izučavanom periodu nastajali stilski različiti komadi na ovu temu i da su neki od njih bili i veoma gledani od strane publike. Međutim, tokom osamdesetih godina nije izveden nijedan relevantan komad i/ili predstava koja bi na dramski temeljan i relevantan način postavila pitanje u čemu je (dramski) sukob između Srba i Albanaca. Komadi u kojima su se pojavljivali likovi Albanaca pisani su tokom osamdesetih i prestali su da se izvode nakon što je fokus javnosti sa sukoba Srba i Albanaca prešao na sukob rukovodstava jugoslovenskih republika. Dok se pozorište okreće drugim temama, mi živimo političku dramu srpsko-albanskih odnosa kojoj se za sada ne vidi kraj.

Literatura

- *60 godina Sterijiunog pozorja – документарна грађа* (2015) Нови Сад: Стеријино позорје.
- *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 81/82.* (1983) Novi Sad: Sterijino pozorje.
- *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 86/87.* (1988) Novi Sad: Sterijino pozorje.
- *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 88/89.* (1990) Novi Sad: Sterijino pozorje.
- *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 89/90.* (1991) Novi Sad: Sterijino pozorje.
- *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 90/91.* (1992) Novi Sad: Sterijino pozorje 1992.
- Čalić Marin-Žanin (2004) *Istorija Jugoslavije u 20. Veku.* Beograd: Clio.
- Đurđević, Rajko (2000) „Kosovska hronika”, *Савремена српска драма*, бр. 7, стр. 161–222.
- Foretić Dalibor (1989) *Nova drama.* Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Hubač, Željko (2006) „Hronika Kosovske hronike”, 12. Међународни симпозијум позоришних критичара и театролога, доступно на: <https://www.zeljkohubac.com/radovi/teatroloski-eseji/71-hronika-qkosovske-hronikeq> [Pristupljeno 8. maja 2023].
- Milidragović Božidar (1990) *Prodan na Kosovu*, arhiva Narodnog pozorišta Užice, inv. br. 637.
- Petranović, Branko (1988) *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, knj. 3, Socijalistička Jugoslavija : 1945-1988, Beograd: Nolit.
- Stamenković, Vladimir (1987) *Pozorište u dramatisovanom društvu*, Beograd: Prosveta.
- Стаменковић, Владимир (2000) *Крај утопије и позориште*. Београд: Откровење, Нови Сад: Стеријино позорје.
- Перишић, Игор (2020) *Српски (о)квир*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Селенић, Слободан (2003) *Драме*. Београд: Просвета.
- Томић Драган (2000) „Шиптар”, *Савремена српска драма* 9, Београд: Удружење драмских писаца Србије.
- Predstava Šok <https://www.youtube.com/watch?v=00vB1UvbXqQ>

Časopisi i novine

- „O političkom teatru – politički teatar u Jugoslaviji”, *Scena*, br. 3, XX 1984.
- Popović Dušan, „Sterijino pozorje u novoj zgradi srpskog narodnog pozorišta”, *Scena* br. 4–5 (jul oktobar), XVII, 1981.
- Арсић, Владимир. „Ни документ, ни драма”. *Комунист*. 29. јун 1987.
- Bobić, Mirjana. *Jedino, naše Kosovo. Intervju*. 5. јун 1987.
- Илић, Тихомир. „Косовска хроника”. *Јеж*. 12. јун 1987.
- Јанковић, Владета. „Питање без одговора”, *Књижевне новине*, 11. март 1982.
- Марјановић, Петар. „Општежитије на Косанчићевом венцу”, *Политика*, 5. март 1982.
- Мујчиновић, Авдо. „Живе слике”. *Политика Експрес*. 25.05.1987.
- Мишић, Милутин. „Половични учинак”. *Борба*. 27. мај 1987.
- Стаменковић, Владимир. „Језик комедије”, *НИН*, 14. март 1982.
- Стаменковић, Владимир. „Откривање истине”. *НИН*, 31. мај 1987.
- Волк, Петар. „Косанчићев венац 7“, *Илустрована Политика*, 9. март 1982.
- Вучелић Милорад. „Уметност' у служби”. *Књижевна реч*, 25. март 1982.

Marina Milivojević Mađarev
Novi Sad Academy of Arts

THE CHARACTERS OF ALBANIANS IN OUR THEATRE DURING THE 1980S

Abstract

During the 1980s our theatre was largely focused on new drama that dealt with the problems of contemporary Yugoslav society and/or tried to find reasons for the contemporary crisis in the history of the 20th century (primarily the Second World War and the socialist revolution). One of the main and biggest crises of the 1980s was the national conflict between Serbs and Albanians in SAP Kosovo. In this paper, the author investigates how the attitude towards Albanians changed in our theatre practise and whether the intensification of political and inter-ethnic conflicts was reflected in how Albanians were presented in theatre, and whether the plays in which the character of Albanians were portrayed were popular and what the critical reception was like.

Keywords

drama, theater, Albanian, Yugoslavia, history

Примљено: 15. октобра 2023.

Прихваћено: 29. октобра 2023.

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

DUALNOST U ZNAČENJIMA VREDNOSTI TOKOM „HLADNOG RATA” I PITANJE SLOBODE U KULTURI POTROŠNJE

Apstrakt

Ovaj rad dublje istražuje nijansirane interpretacije slobode unutar konteksta američke popularne kulture, s posebnim naglaskom na značajan uticaj medija na oblikovanje globalnih vrednosti. Promene u percepciji zapadnog i istočnog sveta, naročito Sjedinjenih Američkih Država i Sovjetskog Saveza, neodvojivo su povezane s uzročnim efektima globalizacije medija, dominacijom vrednosti popularne kulture i evolucijom potrošačkog društva u periodu posle Drugog svetskog rata. Sloboda se često smatra temeljnim principom koji leži u osnovi američkog društva i njegovog nacionalnog identiteta. U narednim sekcijama postavljaju se sledeća pitanja: kako su američki mediji i zabava projektovali koncept slobode i „američkog sna” širom sveta tokom posleratnih godina XX veka, posebno tokom sedamdesetih i osamdesetih godina? Kako se sloboda povezuje s materijalizmom, s obzirom na dominaciju kapitalističkih vrednosti u američkim medijima? Promenljiva značenja slobode izranjaju kao jedna od ključnih zabrinutosti za potrošače, naročito u doba „Hladnog rata”, globalizacije i transformacije sveta u tržište kojim dominiraju transnacionalne korporacije, od kojih većina ima sedište u Americi. Stoga, pitanje prava potrošača nasuprot pravima „građana sveta” preuzima izuzetan značaj u današnjem kontekstu globalne popularne kulture i potrošačkog društva.

Ključne reči

sloboda, potrošnja, mediji, kapitalizam, globalizacija, američka popularna kultura

1 danijela.pantic007@gmail.com

Što je jedna kultura više sputana i zatvorena to je veća žeđ za onim što asocira na Ameriku: slobodom, blagostanjem, modernizmom. [...] Onako kao što svako pretpostavlja da Francuzi proizvode najbolje parfeme, a Švajcarci najbolje satove, i dalje će postojati mišljenje da Amerikanci proizvode najplešne snove. (Ajer / Iyer, kolumnista časopisa Tajm / Time)

Posleratnih decenija prošlog veka Sjedinjene Američke Države imale su ogroman ekonomski i kulturni uticaj na zemlje Evrope, a veliki deo tog uticaja ostvaren je zahvaljujući, medijima koji su podržavali, ne samo političke odluke već i rad i delovanje multinacionalnih korporacija (MNK) i transnacionalnih korporacija (TNK). Tokom šezdesetih godina XX veka, privlačnost bogatog američkog društva umnožavala se u filmskim scenama i slikama osunčanih porodičnih vila s prostranim dvorištima, dok je reprezentacija jahti i skupih automobila, obilja i luksuza u serijama i serijalima osamdesetih i devedesetih, bila masovni podsticaj promeni vrednosti u zemljama Istočne Evrope i način da se kreiraju potrebe za potrošnjom, zabavom, uživanjem, materijalnim stvarima i naravno, slobodom. Nasuprot tome, stajala je slika sumornih zemalja Istočne Evrope koje su se oporavljale od rata, zatvorene granice, Berlinski zid i svakodnevne nestašice. Podela Evrope tokom „Hladnog rata“ na Istočni i Zapadni blok, upućivala je na suprotnosti dve ideologije: na oskudicu i obilje, na potrošnju i lagodan život, na težak rad i težak život, a ujedno i na suprotne vrednosti kojima su težila ove dve zemlje. I tu je ležala moć SAD: u predstavljanju statusnih simbola koji su je činili zemljom obilja i čuda, u idiličnim slikama zlatnog doba revitalizacije „američkog sna“, čija je ekonomija cvetala isto koliko i tržišni centri i ekonomska moć njenih građana. Ideološki, tvrdi Hobsbaum² (Hobsbawm) SAD su bile primer „slobode“ protiv „tiranije“, a ta tiranija je mogla značiti sve – zabranu snova, potrošnje, uživanja ili svega što je, u medijskom sadržaju, moglo biti u kontekstu „boljeg i lagodnijeg života“ uz tržišni model ekonomije. Sve što Rusija nije bila – Amerika jeste. I obrnuto. Kontra blok. Tu distinkciju dva sveta primećuje i Korten (Korten) koji ističe: „Glavna odlika dvadesetog veka bila je borba između

2 „Američka hegemonija u drugoj polovini prošlog veka nije počivala na bombama, veća ogromnom bogatstvu SAD i središnjoj ulozi njene gigantske ekonomije koju je igrala u svetu, posebno posle 1945. Politički, ona je počivala na opštoj saglasnosti bogatog severa da su njihova društva poželjnija od onih pod komunističkim režimima; a tamo gde nije bilo ove saglasnosti, kao što je bilo u Latinskoj Americi, počivala je na savezima s nacionalnim vladajućim elitama i vojskama zastrašenim socijalnom revolucijom. U pogledu kulture, ona (američka hegemonija) je počivala na privlačnosti bogatog potrošačkog društva u kakvom su uživale SAD i umnožavale ga, pošto su ga prve i uvele, kao i holivudsko osvajanje sveta. Ideološki, SAD su nesumnjivo koristile to što su pobornik i primer 'slobode' protiv 'tiranije', osim u onim oblastima gde su previše očigledno u savezništvu s neprijateljima slobode.“ (Hobsbaum 2008: 46).

dve ekstremne ideologije. Komunizam je zahtevao svu moć u rukama države. Tržišni kapitalizam je zahtevao svu moć u rukama tržišta – eufemizam za džinovske korporacije” (Korten 2003: 34). Pretnja komunizmom bila je antipropaganda Istočnom bloku i nju je trebalo iskoristiti za jačanje američkih ekonomskih i političkih ideja. Suprotnost kao rešenje. Strah od bede i kraha nasuprot slici o Edenu (ili, preciznije, samo obećanja za život u Edenu). Da li je tržište bilo najbolja američka strategija u borbi protiv socijalizma i komunizma? Naomi Klajn (Klajn) tvrdi da i komunizam i kapitalizam centralizuju vlast u rukama nekolicine, s tom razlikom što komunizam traži proizvođače, a kapitalizam potrošače. No, i jednom i drugom potrebno je društvo kojim bi upravljali (Klajn 2002: 37). I jednom i drugom potrebni su i tržište i mediji.

Slobodan protok informacija i izražen komercijalni stav američkih medija predstavljali su glavne odlike demokratskog društva, dok su glavne karakteristike društva Istočne Evrope bile: zatvorenost u širenju informacija, kontrola medija i dominantno državno vlasništvo kompanija. Dakle, to je vreme kada fizička prinuda, propaganda i dezinformacija dobijaju negativan kontekst koji se vezuje za komunizam, a sloboda izražavanja i delovanja postaju ključne reči za vreme koje dolazi, pri čemu se ističu: sloboda izbora, sloboda odlučivanja, inteligencija i pronicljivost. Korten navodi da je tajna uspeha Zapada tokom Drugog svetskog rata i u ranom posleratnom periodu bila u primeni demokratskog pluralizma i balansiranja između institucionalnih sporazuma i dobre slike o ravnoteži između države i tržišta (Korten, 35).

Posleratni američki filmovi, a potom i serije i serijali od šezdesetih godina XX veka na dalje, odigrali su ključnu ulogu u stvaranju novih vrednosti u društvu, isto koliko i u kreiranju novih značenja poznatih pojmova. „Film, u kome je identifikacija moguća u najvećoj meri, nudi se kao generacijski mit, koji će se urezati u svest gledalaca isto tako efikasno kao i bajke u najranijem detinjstvu” (Volk 1995: 85). Za Istočnu Evropu, do osamdesetih XX veka, cela Amerika je bila oličenje sna, bogatstva i slobode. S druge strane okeana, Sovjetski Savez je predstavljan kao stalna pretnja i neprijatelj ne samo Amerikancima, već i ostatku sveta (kako je govorio bivši američki predsednik Ronald Regan) u najgorem mogućem scenariju, čime se stalno podsticala paranoja i demonizovala jedna zemlja, zaključuje Jensen (Jansen 2002: 214).

Moderna istorija međunarodnih odnosa značajno se promenila tokom Hladnog rata kada je rekonponovana geopolitička slika sveta, čime je omogućen i trijumf zapadne ideologije. Promena je bila vidljiva u balkanskim zemljama, bivšim komunističkim strukturama, kada je ideologija leve prolazila kroz

tranzicioni period, menjajući društveno-politički sistem i socijalne odnose. Tako je bilo i sa slobodom na Istoku i oslobađanjem slobode na Zapadu. No, još veći apsurd je da se u poretku moći i bogatstva traži smrt onog drugog da bi se, kako zaključuje Bodrijar (Baudrillard), zauzelo njegovo mesto. „Ako je cena slobode, zapravo, neutaživa žeđ i strast za robom, potrošačkim obeležjima, što modernijom tehnikom i električnim uređajima, putovanjima, automobilima, eksplozijom bolesti i lekova, pornografijom, krizom identiteta, finansijskom krizom i prezaduživanjem, u isto vreme, onda njena cena nikad nije bila viša. U sudaru dva sveta, dve suprotne ideologije, sveta kapitala i sveta rada, suprotno svim očekivanjima, raspao se ovaj drugi, a opstao kapital bez rada” (Bodrijar 1988: 51).

Značenje slobode u američkim medijima često je usko povezano s materijalizmom i potrošnjom, dominantnim vrednostima kapitalizma. „Upečatljive slike američkih modnih robnih marki nesumnjivo su jedna od najdugotrajnijih priča uspeha brenda Amerika i blisko su povezani zadivljujućim pojmom slobode. [...] Ove robne marke nose se skoro ceo vek i čine pristupačan komad američke slobode koje mladi potrošači širom sveta mogu poneti iz Holivuda ili kao Motovun iskustvo.” (Anholt/Anholt 2003).³ „Hladni rat” je, de facto, odigrao važnu ulogu u cvetanju ideje o „američkom snu”, jer je to bio idealan trenutak da se plasira potrošnja kao „nadmoć” i potrošačka sloboda kao uspeh i obilje materijalnih stvari (promena identiteta kroz modu u američkim serijama i reklamama poznatih američkih brendova). S druge strane, kada se pogleda, Amerika, većito gladna novih senzacija i spektakla, stvorila je atmosferu u kojoj se kroz tehnologiju predstavlja napredak čovečanstva i to, u prvi mah, izgleda kao da poboljšava kvalitet života ljudi, jer se nude uvek bolja i naprednija rešenja kroz modele „od željenog do idealnog”. To potvrđuje i Hol (Hall), koji dobro zapaža da postoji podela na Zapad i ostatak sveta – na urbano i ruralno, razvijeno i nerazvijeno, bogato i siromašno društvo, poželjno ili nepoželjno (Hol 2018: 9–10). Iako ni sama granica, pa ni geografska odrednica Zapada nije dovoljno precizna, očigledno je da te barijere, ipak, postoje, kao i vrednosti, makar u kontekstu dva sveta: bogatog i razvijenog Zapada i siromašnog i nerazvijenog Istoka. To je reprezentacija

3 The compelling imagery of fashion brands from US is undoubtedly one of the most enduring success stories of brand America, and it is intimately linked with captivating notion of freedom. [...] For nearly a century, these brands have been the wearable, affordable slice of American freedom that young consumers worldwide can take away from a Hollywood or Motown experience. From decades, young consumers in Europe have been using such brands to claim their own patch of territory in the American Dream (Anholt 2003: www.warc.com).

„Drugog” s kojim se treba porediti, tu su razlike koje treba „pobediti” ili vrednosti koje treba nametnuti.

Tu superiornost Amerikanaca u odnosu na druge narode i potrebu za dominacijom primećuju i drugi teoretičari. Iako zadivljen američkom demokracijom Tokvil (Tocqueville 1835) je primetio ironiju nacije koja obožava slobodu, a u isto vreme maltretira druge (robove). Hol, recimo, kreće od istorijskih činjenica: otkrića Novog kontinenta, kolonizacije i stava kolonista prema onima koji nisu kao oni, te ističe da se i sam pojam civilizacije i civilizovanog društva, u većini slučajeva, odnosio na to da li država ima uspostavljen sistem ekonomije, trgovine i tržišnih odnosa (ponudu, potražnju i prodaju) kao što su imali kolonisti u vreme Kolumbovih otkrića (1492–1502) i ranih portugalskih istraživanja afričke obale (1430–1498). Ova otkrića i evropska ekspanzija ka ostatku sveta poklapaju se s krajem srednjeg veka i početkom „moderne države”. Tako nastaje Zapad i njegov odnos prema ostatku sveta. Tako nastaje diskurs moći, tj. znanja koja su pratila formiranje modernog društva i svega što je prosvetiteljstvo nazvalo „naukom o čoveku”. „Ostali svet nije bio samo nužan za političko, ekonomsko i društveno formiranje zapadnog doživljaja sebe – ’zapadnog identiteta’ – kao i za zapadne oblike znanja” (Hol 2018: 70). Na osnovu stečenog znanja, usvajanja njegovih premisa i diskursa moći Zapada, može se zaključiti da je društvo usvojilo samo jedan put ka modernosti, a to je put razvoja zapadnog sveta kapitalističke ekonomije, modernih, klasnih, rasnih i rodni sistema koji i dalje utiču na jezik Zapada i sliku o doživljaju razvijenog Zapada i ostalih nerazvijenih zemalja. To, uglavnom, kao *modus vivendi* treba primeniti na ostatku sveta. Činjenica je da sve dok postoje „Drugi” postojaće i podele čiji cilj nije jednakost, već uniformisanost i jednoličnost. A taj Zapad stalno „beži”, te i Bodrijar piše da je Amerika mnogo ispred Evrope i da je Evropa nikad neće dostići. Međutim, s ove distance, možemo reći da je Bodrijar samo delimično u pravu. U nekim stvarima Amerika jeste i dalje ispred Evrope, ali ovde вреди postaviti pitanje granica, ali ne geografskih već političkih, ekonomskih, društvenih, kulturoloških. Osim sadržaja i vrednosti koje stvara, Zapad ne ostavlja ni prostor u medijima za druge programe, ideje, potrebe i želje potrošača, te zato veoma dominantna američka kultura podređuje sve sebi, tržištu koje je stvorila i amalgamski konstruisanoj stvarnosti. „Tako je bilo s Reganom: malo-pomalo više ničeg nije bilo protiv njega, ničega naspram njega, iako se njemu samom zapravo ne može pripisati politička genijalnost” (Bodrijar 1988: 113).

Jačanje dokolice koja je modernom čoveku uzimala sve više slobodnog vremena i sve veći značaj potrošnje, u suštini je bila klopka u koju je upao i sam

socijalizam. Zabava i popularna kultura delovale su jače od vojne industrije ili političke ideje. Podrivajući tradicionalna društva i osporavajući autoritarne režime, popularna kultura pokazala je svoju jačinu, ne samo na javnoj sceni već i u svakodnevnom životu. Ekspanzivnom, ili, bolje reći, eksplozivnom širenju potrošačkih ideja i vrednosti, pored industrijalizacije i napretka tehnologije, doprinela je i medijska globalizacija, koja je multiplicirala ne samo medijski sadržaj, već i ideje prezentovane u tim sadržajima, učinivši da globalno selo postane mesto uniformisanih vrednosti, uglavnom američkog društva snova i stereotipa kreiranih u medijima. „Globalizacija ili pozapadnjenje sveta predstavlja širenje slobode gospodara nad ostatkom sveta. Ali, kao što ćemo odmah videti, ova sloboda i ovo širenje zasnivaju se na preoblikujućoj iluziji. Slično tome, zapadnjački kritičari globalizacije doživljavaju sopstveno kantovsko iskustvo time što su preduslovi mogućnosti njihove kritike istovremeno preduslovi mogućnosti predmeta njihove kritike. Kritika globalizacije – gde se globalizacija sagledava kao vladavina Zapada nad svojim drugim – isto tako predstavlja oblik globalizacije, namećući dijalektiku gospodar / rob kao objašnjenje onima koje misli da zaštititi od takvog nametanja” (Tabs/Tubbs 2016: 220). Amerikanizacija sveta sprovodi se već decenijama preko američkih filmova, serija, serijala, reklamne industrije, proizvoda poznatih brendova, a na kraju i društvenih mreža gde se, preko influensera, promovišu vrednosti američkog društva. Tu se, kako je primetio Erih From, razvijala i nova američka kultura – kultura imaginacije koja je konstantno stvarala želje (istovremeno i površne emocije), lake predstave i zabavu. No, upravo je to tržište imaginarnog promenilo društvenu percepciju, poimanje vrednosti i tumačenje dobro poznatih pojmova, među kojima je i pojam slobode. U širem društvenom smislu, sloboda je, najčešće, predstavljena kroz konotativna značenja demokratskih i potrošačkih vrednosti ili politički kontekst, dok se na nivou pojedinca predstavlja kao: sloboda govora, veroispovesti, sloboda seksualnog i rodnog opredeljenja i, naravno, sloboda izbora prilikom potrošnje itd. Dakle, nekada izjednačavan sa životom bez ropstva u individualnom smislu i s nezavisnošću u kontekstu država i naroda, pojam slobode prelazi u sferu ljudskih prava, izražavanja identiteta i seksualnosti i na kraju, potrošnje. Ipak, sloboda u kupovini i u izboru robnih marki, zapravo i nije sloboda, već samo privid potrošačke demokratije. „Ako je jedina sloboda u izboru artikala koje ćemo kupiti onda je koncept slobode vidno ugrožen” (Šćepanović 2010: 42). Bodrijar navodi da i to poigravanje s vrednostima i statusom ima mnogo dublja značenja. Ako je ikada postojala sloboda javnog delovanja, ta sloboda je nestala u individualnom delovanju običaja i agitovanja, a sami građani-potrošači istrošili su se u traganju za dozvoljenim uživanjima, piše Bodrijar i dodaje: „[...] to moderno ujednačavanje statusa i vrednosti, ta nezaintereso-

vanost izraza i karaktera, jeste ono što razuzdava i raspaljuje moć” (Bodrijar 1988: 89). Pitanje koje postavlja Bodrijar, koliko je bilo aktualno na početku „Hladnog rata”, toliko se i sada može aktuelizovati: „Ako Istok postane Novi Zapad, Zapad se više nema za šta boriti, a Istok više neće imati šta da sanja. Isto je i s pravima i slobodom. Kada ljudska prava budu svuda priznata, a ceo svet oslobođen, onda se nema za šta boriti” (Bodrijar 1988: 110).

Posle raspada SSSR i pokazivanja imperijalističkih namera SAD, čuveni ujka Sem postaje glavni negativac na političkoj sceni, a reprezentacija američkog sna kroz potrošnju i zabavu skoro da je izgubila smisao, jer su njene vrednosti asimilovane u vrednosti svakodnevnog života. Dobru reputaciju bilo je teško očuvati, posebno ako je čuva zastrašujuća vojna moć i verovatno, prvi put u istoriji, SAD su postale nepopularne u svetu. „Vojna sila podvlači ekonomsku ranjivost SAD čiji ogromni trgovinski deficit potvrđuju azijski investitori koji zbog ekonomskog interesa podržavaju dolar koji je u padu” (Hobsbaum 2008: 47–48). Pad popularnosti SAD u svetu koštaće ih i ekonomskih odnosa i gubitka pozicija koje su nekada imale.⁴ Amerika više ne može da ponudi slobodu koju toliko promovise kroz demokratiju i ljudska prava, jer je previše rigidna u tumačenju slobode, napadna u nametanju volje i diskriminišuća prema zemljama koje ne prihvataju njenu politiku. Dakle, ovde je reč o „tržišnoj demokratiji”, kako ju je nazvao Tagijef (Taguieff 2010: 31), koja nije tolerantna na nejednakosti i nepremostive sukobe, a trebalo bi to da bude. Ona je proizvod globalizacije i novog konteksta u kojem opstaju samo društva koja su prihvatila tržišni način rada. Međutim, ta nova tržišna demokratija, koja se decenijama plasira kroz ideju o američkom snu i slobodi, zapravo ne korespondira s individualnošću, ni pravom na različitost. Tržišna demokratija postoji zbog onih koji su deo tržišta. Jednakost se, takođe, može dostići, tek kada se ispune „tržišni” uslovi za to. Dakle, ako potrošnja i konzumacija vode ka sreći, onda se može zaključiti da su samo potrošači srećni, da im se otvaraju mnogobrojne mogućnosti, tek kada postanu deo tržišnog sistema. Posesivni i liberalni individualizam, takođe zastupa ideju o slobodnoj konkurenciji (koja je veoma diskutabilna, jer na globalnom tržištu opstaju samo velike korporacije) i podržava aksiom: „iskorišćavati da bi proizvodio i proizvoditi da bi iskorišćavao, a sve zarad neograničene dobiti” (Tagijef 2010: 33). Kako Tagijef smatra, to je nezamisliva demokratija bez demosa i bez kratosa. Sistemu i demokratiji potreban je narod, ali oni narodu ne dozvoljavaju veću slobodu od one koju je sam sistem postavio. Sve izvan sistema ne postoji, a sve u okviru sistema je privid, pa čak i demokratija, jer je to i dalje reč koja

4 Iako su SAD prve uvele supermarkete, u Latinskoj Americi i Kini većina supermarketa sada pripada francuskom lancu Carrefour.

„prodaje” snove i koja svakom potrošaču ostavlja mogućnost da projektuje svoje snove kroz tržišnu ponudu. Činjenica je da danas ne postoji ni demokratija mode, jer je moda, naime, strogo kontrolisana tržišnom ekonomijom i jedina sloboda je sloboda izbora onoga što postoji na tržištu i što sama moda nudi. Zbog svega ovoga, trgovinski odnosi SAD sa Evropskom unijom, Japanom, Kinom, istočnom Azijom, Asocijacijom naroda jugoistočne Azije⁵ slabe i SAD više ne mogu da pregovaraju sa klijentima (Hobsbaum 2008: 48). Industrijska moć krajem XX veka, iz Evrope i SAD, premestila se u Aziju. „Ali možda se najveći problem sa kojim se suočavaju američke multinacionalne kompanije sastoji u tome da Amerika više ne simbolizuje vrednosti kao što su sloboda i pravo svakog pojedinca na slobodno istraživanje, što su bili neki od pozitivnih aspekata Amerike koje su mnogi brendovi koristili” (Džober 2006: 43). I Džejmson (Jameson) se pita da li je diskurs tržišta uglavnom retorički? U novčanom sistemu razmene vrednosti trebalo bi da postoji i sloboda i jednakost, međutim, u kapitalističkom društvu nema ni jednakosti niti slobode. Nema slobode u društvu u kojem vladaju oligopoli i multinacionalne kompanije (Džejmson 1991: 263–265). Sloboda izbora postoji, ali samo u okviru onoga što tržište ponudi. Isto je i sa medijskom slobodom, jer je uslovljena programom koji je unapred izabran.

U trenutku kada usamljenost, sebičnost i egocentrizam jačaju, prava potrošača i sloboda izbora u kupovini postaju sve izraženiji, a poruke koje se šalju potrošačima, na konotativnom nivou, podržavaju potrošnju kao uživanje u životu, kao demokratsko pravo svakog građanina na, prvo, slobodu, a potom na sve što se može predstaviti na tržištu imaginarnog. Zbog toga sloboda postaje omiljena reč generacije X koja se oslobodila svega što bumere opterećuje, čak i nostalgije i griže savesti. Važnu ulogu u svemu ovome odigrala je i moda, ali ne kao industrijska grana privrede, već kao način života – sve što može biti moderno ili zastarelo i sve što stvara potrebu za novim ili aktuelnim. Moda postaje kao pokretna traka kako bi se čovek zasitio starih proizvoda, destinacija, životnih stilova i postao željan novih proizvoda, putovanja, identiteta i stilova. Generacija X i milenijalci su navikli na konstantne promene, te se, ponekad, sloboda kao bekstvo od svega toga čini idealnim rešenjem za sve rođene od druge polovine šezdesetih godina XX veka. Za savremenog čoveka sve izgleda zamenljivo – od fizičkog izgleda do cipela. Američki filmovi i serije, zabavne emisije, zavodljive reklame i fotografije koje bude želje i snove, tipska arhitektura, veliki hoteli s lakejima na ulazu, automobili, poslovne i stambene zgrade, međunarodni biznis, bankarstvo, pop muzika, ve-

5 ASEAN (Association of South East Asean Nations). Ovu Asocijaciju čine: Malezija, Filipini, Singapur, Tajland, Brunei, Mijanmar, Kambodža, Laos i Vijetnam.

liki stakleni tržni centri, blještava garderoba čiji je cilj da privuče pažnju i zaseni svojim sjajem; muzika i Džeksonov ples (Jackson), nekonvencionalnost, kontroverznost i neposrednost Madone (Madonna); lepo dizajnirana obuća i odeća, široki bulevari San Franciska i ulice Menhetna pune restorana, hotela i prostranih izloga; holivudske glumice kao dive i ikone, plastični hirurzi i psihijatri kao spasenje za telesnu ružnoću i duhovno nesavršenstvo; večita potreba za više (više proizvoda, kuća, novca); simboli mira na vratu poznatih repera, partneri različitih nacionalnosti i boje kože u detektivskim serijama koji prikazuju superiornost i nadmoć SAD, promenili su shvatanja o politici, društvu, religiji, radu, porodici, iskušenju i požrtvovanosti u komunističkim zemljama.

U današnjem, prezaduženom društvu, regulisanom obavezama, pravilima i vezama, čovek nije, niti može biti slobodan, jer je vezan za druge ljude, navike, usluge, robu, nekretnine, kapital, robne marke i sve što poseduje ili što bi želeo da poseduje. Iako deluje da novac obezbeđuje slobodu, novac, zapravo, čini ljude zavisnim jer oni žele više novca, više materijalnih dobara, zbog čega gube slobodu i vreme i postaju robovi novca.⁶ Današnji čovek nije samo potrošač materijalnih dobara, već i korisnik značenja, simbola, reči, slika, pa i pravila za koja je, takođe, vezan. Ljudi se, dakle rađaju slobodni, ali ne žive slobodno, jer su im nametnute stvari i vrednosti kojima robuju:

Sloboda? San! Svi je žele ili bar odaju utisak da je žele. Ako je to iluzija, postalo je vitalna iluzija. U domenu morala, običaja i mentaliteta, to gibanje, koje kao da je došlo iz dubine istorije, podrazumeva neopozivu emancipaciju. I kad neki aspekti izgledaju preterano ili protivurečno, mi se ipak izlažemo vrtoglavici ove emancipacije. (Bodrijar 2009: 35)

Sloboda je relativna, jer što je čovek više želi i što joj više teži sve više se okružuje stvarima, obavezama i zabavom za koje je sve više vezan i koje plaća novcem koji zarađuje. U tom kontekstu, Bodrijar piše da je to faza kada i sama sloboda postaje prevaziđena. „Oslobađanje vodi rastu i ubrzanju bez ograničenja. Kada se jednom pređe kritični prag (ova fazna transformacija, donekle kao u fizičkom svetu) stvari počinju da plutaju – vreme, novac, seks, proizvodnja – u vrtoglavom nadmetanju, koje danas živimo, obeleženo erupcijom, izvan kontrole, svih autonomija, svih razlika u procesu koji je istovremeno neodređen, plutajući i eksponencijalan. U ovoj tački sloboda je već daleko iza, prevaziđena i nadiđena oslobađanjem” (Bodrijar 2009: 35).

6 Možda je, u ovom slučaju, umesto novca, bolje upotrebiti izraz „bogatstvo” kao krajnji cilj i ostvarenje *Sna*, jer čežnja za bogatstvom, kao i čežnja za lepim su neiscrpne.

Sam čovek je, zapravo, stalno u koliziji sa svojim potrebama i željama, jer, s jedne strane, čovek teži slobodi (koja se danas, uglavnom, poistovećuje sa tzv. finansijskom nezavisnošću), a, u isto vreme, teži i posedovanju koje ga stavlja u zavisian, podređen položaj. Potrošač-korisnik želi da se oslobodi svih stega koje mu je nametnuo savremeni način života, i u isto vreme, teži da bude siguran i materijalno obezbeđen; da pripada zajednici i društvu koji mu nameću život pun pravila i istovremeno, da se oslobodi tih pravila, ali ne i zajednice. To je utopija modernog čoveka, antagonizam koji nikada neće biti jasno iskazan, niti lako uočljiv; varka koja, kao i mediji, od jedne slike projektuje drugu, pomalo iluzionističku, mada veoma prijemčivu za oko i dušu. „To je poslednja faza kroz koju prolazi liberalizam u svom neprekidnom kretanju prema sveopštoj razmeni, procesu kojem je kapital, sa svojim konfliktima, kontradikcijama, svojom nasilnom istorijom, svojom 'istorijom' u celini, u osnovi samo predistorija” (Bodrijar 2009: 35). Granica slobode odavno je postavljena, a to je otvorena manipulacija. Suočeni sa veštačkom zabavom i virtuelnom dosadom, kao i dosadom od ne-kupovine, ne-komunikacije ili ne-zabave, potrošači-konzumenti nastavljaju da sanjaju savršenu sreću i slobodu, zbog čega će i san o slobodi i sreći u modernom potrošačko-konzumerističkom društvu uvek ostati san. To je utopija savremenog društva koja se neće transformisati u realnost, baš zato što treba da ostane u sferi imaginarnog, samo željena i sanjana vrednost potrošnje.

Na kraju, posle svih decenija medijskih projekcija o slobodi, političkih igara ili zloupotrebe umetnosti i kreativne industrije, treba postaviti ponovo isto pitanje: šta je danas sloboda za savremenog čoveka i da li on slobodu doživljava na isti način na koji je prezentuju mediji? Da li za modernog čoveka sloboda označava oslobađanje od ograničenja vremena i prostora ili ograničenja od kredita, dugova i poreza? Da li je sloboda veliki izbor mogućnosti ili ogroman broj TV kanala? Da li je sloboda moguća u današnjem svetu i šta ona uopšte znači građaninu – potrošaču?

Literatura

- Anholt, Simon (2003) *Beyond 'Brand America'*.
- Baudrillard, Jean (1988) *America* (translated by Chris Turner). London: Verso.
- Džejmson, Frederik (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*. Beograd: Kiz „Art Press”.

- Džober, David, Fahi, Don (2006) *Osnove marketinga*. Beograd: Data Status.
- Fisk, Džon (2001) *Popularna kultura*, Beograd, Clio.
- Hobsbaum, Erik (2008) *Globalizacija, demokratija i terorizam*. Beograd: Arhipelag.
- Hol, Stjuart (2018) *Zapad i ostatak sveta: diskurs moći*. Beograd: Karpos.
- Jansen, Curry, Sue (2002) *Critical Communication Theory; Power, Media, Gender and Technology*. New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, Laham, Boulder.
- Klein, Naomi (2002) *No logo*. Zagreb: Tridvajedan.
- Korten, David (2003) „Neuspesi sporazuma u Breton Vuđsu”, *Globalizacija*. Beograd: Clio.
- Šćepanović, Vladislav (2010) *Medijski spektakl i destrukcija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Službeni glasnik.
- Tabs, Najdžel (2016) *Istorija zapadne filozofije*. Beograd–Podgorica: Nova knjiga.
- Tagijef, Pjer-Andre (2010) *Kako doleti stalnoj pokretljivosti*, prevod s francuskog Marko Božić. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Volk, Maja (1995) *Dramaturgija modernog američkog filma (1970–1990)*. Beograd: Institut za film.

Danijela Pantić Conić
Independent researcher

DUALITY IN THE MEANINGS OF VALUES DURING THE “COLD WAR” AND THE QUESTION OF FREEDOM IN CONSUMER CULTURE

Abstract

This paper explores the nuanced interpretations of freedom within the context of American popular culture, with a specific focus on the profound impact of media on the shaping of global values. The shifts in the perceptions of the Western and Eastern worlds, particularly the United States and the Soviet Union, are inextricably linked to the causal effects of media globalization, the dominance of pop culture values, and the evolution of consumer society in the aftermath of World War II. Freedom is often regarded as a foundational principle underpinning American society and its identity. The following questions are posed in the subsequent sections: How did American media and entertainment project the concept of freedom and the “American dream” worldwide during the post-war years of the 20th century, notably the 1970s and 1980s? What is the relationship between freedom and materialism, given the dominance of capitalist values in American media? Ultimately, the shifting meanings of freedom emerge as one of the pivotal concerns for consumers, particularly in the era of the “Cold War”, globalization, and the transformation of the world into a marketplace dominated by transnational corporations, the majority of which are headquartered in America. Therefore, the question of consumer rights versus the rights of “world citizens” assumes paramount significance in today’s context of global pop culture and consumer society.

Keywords

freedom, consumption, media, capitalism, globalization, American pop culture

Примљено: 15. септембра 2023.
Прихваћено: 12. октобра 2023.

Љиљана Рогач Мијатовић¹
Факултет драмских уметности,
Универзитет уметности у Београду

027.7:[061:791/792(497.11)
02:316.722
COBISS.SR-ID 133441289

БИБЛИОТЕКА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ КАО ИНСТИТУЦИЈА СЕЋАЊА: ПОВОДОМ 75 ГОДИНА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Апстракт

Полазећи од одређења библиотека као институција сећања, у раду се на примеру Библиотеке Факултета драмских уметности испитују улога и значај факултетских библиотека и динамике институционалног сећања. На које посебне начине се библиотеке баве концептом сећања? Како библиотека осигурава од заборава оно што је важно за опстанак њеног идентитета? Пратећи своју историју скоро осам деценија, Библиотека Факултета драмских уметности има „дубока” сећања која условљавају њену садашњост и доприносе њеној будућности. Анализом Библиотеке Факултета драмских уметности показује се њена релевантност у призми културног памћења, на примерима основне грађе, драмских дела у рукопису, легата и поклона. Конзервација, одржавање инвентара и дигитализација показују се као важне претпоставке институционалног сећања у Библиотеци ФДУ.

Кључне речи

библиотеке, институције сећања, колективно памћење, интерпретација, Факултет драмских уметности

¹ ljrogac@gmail.com

Библиотеке: институције сећања и знања

Но било по дану или ноћу, моја библиотека је моје приватно царство, за разлику од јавних библиотека, малих и великих, а, такође за разлику и од фантомске електронске библиотеке према чијој универзалности остајем умерено скептичан. Географија и обичаји ове три врсте библиотека разликују се на много начина, премда им је свима заједничка очигледна и изричита намера да уједине наше знање и нашу машту, да групишу и расподеле информације, да на једном месту сакупе наше посредно стечено животно искуство... (Алберто Мангел Библиотека ноћу)

Библиотеке су, неоспорна је чињеница, далеко више од ормана са књигама. Библиотека се може одредити као сређена збирка књига и публикација, која припада приватним лицима или државним институцијама, или установама у којима се чувају збирке књига. Према карактеру свог књижног фонда, намени и друштвеној функцији, библиотеке могу бити националне, библиотеке високошколских установа, специјалне библиотеке, опште, научне, народне, школске, и сл. Библиотечка делатност обухвата прикупљање, обраду, чување и коришћење библиотечке грађе, као и пружање информација и података који се односе на грађу. Развојем интернета и дигиталних колекција, артикулисана је група институција културе под акронимом ГЛАМ (галерије, библиотеке, архиви и музеје) као институција са мисијом да обезбеде приступ знању, те да прикупљају и одржавају материјале културног наслеђа у јавном интересу.

Институција као што је библиотека прикупља широк спектар документа, од којих су сви прожети памћењем које их ставља у контекст и даје им значење. Ова карактеризација препознаје да се значења у предмети-ма које сакупљамо, чувамо и стављамо на располагање треба тумачити и стога су контекстуална. ГЛАМ институције одражавају ову сложеност, преносећи документе који ће се различито разумети, тумачити и реинтерпретирати (Hjørland 2000: 30).

Институције сећања, укључујући библиотеке, преносе искуство и знање широм различитих димензија времена и простора, језика и обичаја; оне имају своја сећања, сачувана у збиркама и зградама (Burne 2015: 260). Оне указују и на оно што би требало да је део образовног канона једне заједнице, њеног колективног памћења и идентитета. У глобалном ин-

формационом друштву судбина традиционалних институција сећања доведена је у питање, док је на делу и делимични, и у неким случајевима потпуни, губитак иконографије памћења отеловљене у античкој, кришћанској и класичној традицији (Остен 2005: 12).

Библиотека је једно од места које оличава интелектуално, књижевно и духовно наслеђе заједнице; ту се писано памћење, са његовим значајем као темеља идентитета, може сагледати у потпуном облику. Библиотеке су места где постоји организација, екстернализација, контрола и употреба колективног памћења и културног сећања, укључујући различите дисциплине и књижевне жанрове (Јасов 2002: 41).

Унутар институција, можда најочигледнији ресурси за памћење су израда и одржавање писаних записа. Неколико примера безбројних типова укључују документарне и нумеричке записе, званичне обрасце, базе података, архиве библиотека, уговоре, ауторизоване биографије и историје и свете списе. Ово су ресурси за памћење. Међутим, памћење се не дешава све док се ови писани материјали заправо не користе у интеракцији (Linde 2008: 12).

На које посебне начине се библиотеке баве концептом сећања? Пратећи своју историју скоро осам деценија, Библиотека Факултета драмских уметности има „дубока” сећања која условљавају њену садашњост и доприносе њеној будућности. Како би се разумели природа као и последице процеса институционалног сећања у библиотекама, неопходно је осврнути се на институционалне оквире сећања и памћења.

Институционално сећање

Као и заборављање, памћење такође може бити активно и пасивно. Памћење је увек осмишљен однос према прошлости, везан за установе и медије који чувају и преносе садржаје из прошлости и помоћу којих се објашњавају механизми конституисања смисла прошлости (Куљић 2006: 11). Ради се о наративном аспекту културе који, како истиче Јан Асман (Jan Assmann) „везује јуче за данас тако што обликује искуство и сећање и одржава их у садашњости, допуњава сликама и причама неког другог времена и тиме ствара наду и сећање” (Асман Ј. 2011: 13).

Имајући у виду да је свако памћење (лично, друштвено, културно) селективно и да не постоји индивидуа или институција која може обезбедити потпуно памћење, поставља се питање критеријума према којима се та селекција спроводи. Бира се оно што је вредно памћења и на основу тих избора, материјала који су доступни, конструишу се културна сећања и идентитети (Traiser 1999: 221). Институције које се баве очувањем сећања и памћења суочавају се са изазовима дијалектике памћења и заборављања. „Инфраструктура” колективног памћења омогућује стварање односа са прошлошћу, чиме се потврђује перманентна друштвена условљеност оквира памћења (Irwin-Zarecka 2007).

У том контексту, отварају се нова питања везана за сећање, памћење и институције. Како институције памте? Како осигуравају од заборава оно што је важно за опстанак њиховог идентитета? Разматрајући динамику културног памћења, Алаида Асман (Aleida Assmann) разликује институције активног памћења, које се баве очувањем *прошлости као садашњости*, од институција пасивног памћења, које се баве очувањем *прошлости као прошлости* (Assmann, A. 2008: 98). Активно или „функционално памћење” (*Anamnesis*) чине подаци који су уз помоћ селекције испливали на површину, и обезбедили своје присуство у садашњости уз помоћ форми понављања (као што су симболичке праксе ритуала, традиција, артефаката, канона и сл.). Насупрот функционалном стоји „памћење-складиште” (*Eumenesis*) које је препуно наталожених података, најчешће изражених у формама које обезбеђују трајање, као што су музеји, архиви, библиотеке, књиге, слике, итд. (упор. Асман 2011: 68; Куљић 2006: 70). Тако се динамика памћења у институцијама које се баве памћењем – складиштењем, разликује од начина на који манифестације, на пример, учествују у реконструкцији прошлости и обликовању идентитетских образаца (Рогач Мијатовић 2012).

Може се констатовати да се библиотеке налазе „на пола пута” између активног и пасивног сећања, с обзиром на то да је њихова основна мисија сакупљање и преношење памћења и знања. То материјално нагомилавање представља извор сећања, чувања вековног наслеђа и уписивања нових сведочанстава.

Улога библиотеке као институције посвећене сакупљању материјала и очувању културног памћења и институционалног сећања је изузетна. Библиотеке су, у ствари, репозиторијуми сећања и знања, а књиге важна грађа у мозаику културног памћења и сећања.

Музеји и архиви, као и научне библиотеке јесу културална места на којима једно друштво чува остатке и трагове прошлости онда кад ови изгубе своје живе релације и контексте. Чим испадну из својих употребних контекста, они постају неми сведоци прошлости, коју специјалисти морају наново да тумаче. (Асман 2011: 62)

У првом приступу институционално сећање се сагледава као наратив о прошлости. Наратив је веза између начина на који институција представља своју прошлост, при чему је вредновање онога што се памти и како се памти у средишту самог процеса институционалног сећања. У другом приступу питање прошлости поима се као брига за опстанак али и као прилика за раст и развој институције.

Сећања су видљива у зградама, намештају и атмосфери институција. Каталози и записи о набавци и пореклу често нуде увид у личности које су биле укључене у те процесе. Сећање се преноси и кроз методе и навике запослених и њихова сећања на колеге и претходнике (Вурне 2015: 261). Оно што се нашло у институцијама „памћења-складишта“, на пример у библиотекама, може имати веома различите „животне путање“: од тога да у једном друштву и у једном тренутку буде потпуно заборављено, одбачено или расходовано, до тога да у неком другом контексту буде поново откривено и извучено на светлост дана. Тиме се продужава живот ономе што је привремено било потиснуто у заборав.

Улоге и значај факултетске библиотеке

Иако специфична мисија појединих библиотека варира у зависности од оријентације институције, постоји заједничка нит у концепту библиотека као институција знања. Библиотеке у основи постоје као демократске институције које прикупљају, организују, шире и чувају информације.

Многи међународни документи потврђују значај библиотеке на универзитету. У Извештају о универзитетима из 1921. године истиче се да се „карактер и ефикасност универзитета могу проценити према третману његовог централног органа – библиотеке“ (*University Grants Committee Report*, према Вранеш 2004: 17). У новије време, јавна свест о значају библиотека знатно је потиснута, као и свест о узајамној одређености самих факултета и библиотека. Библиотеке би требало да подржавају све функције факултета, од образовне и истраживачке, до функције интер-

генерацијског трансфера културе и наслеђа. Како истиче Александра Вранеш, „основна мисија универзитетске библиотеке јесте допринос развоју науке и високог образовања, као и ширење знања” (исто: 102).

Библиотека дакле, нема само функцију пасивне подршке наставним програмима на факултетима, већ она треба превасходно да буде активни чинилац у академском и културном животу њених корисника. У прилог тези о запостављености библиотека на факултетима стоји и констатација да у већини универзитетских институција библиотеке егзистирају под неадекватним просторним, финансијским и кадровским условима. То значи да библиотеке на факултетима најчешће немају адекватан и довољан простор за складиштење свог фонда, да често мањка број стручних и мотивисаних запослених, као и да неретко недостају финансијска средства за ову врсту делатности.

Библиотеку чине фонд, библиотекари, читаоци, простор и опрема заједно. Површина простора библиотеке условљена је између осталог обимом фонда, бројем студената и професора. Циркулација књига уместо „мртвог фонда” главни је предуслов да библиотека не буде тек неми сведок прошлости (пасивно „памћење-складиште”), већ активни учесник у обликовању културног памћења. Попуњавање библиотечког фонда је тек један поступак, док је ревизија библиотечког фонда још комплекснији, јер обухвата отписивање књига или њихово одлагање у депозит. У том процесу селекције, основни индикатор је период током ког књига није позајмљивана.

Поклони су посебан вид попуњавања библиотечког фонда. Специјалне колекције у библиотекама, у које спадају старе и ретке књиге, личне институционалне или завичајне збирке и легати, потврда су идентитета саме библиотеке и појединаца и институција који им предају своје збирке. Културна вредност легата лежи у карактеру књижевног фонда (време настанка публикације, тематска оријентисаност књига, и сл.). Међутим, легати осликавају и личност власника, његова интересовања, па и фрагменте приватног живота, те је вредност ових књига неспорна. Књига из легата не може бити још једна копија, јер се на њеним страницама често налазе белешке, опаске или скице дародавца, које датој публикацији додају вредност аутентичности.

У истраживању институционалног сећања библиотеке Факултета драмских уметности примењен је комбиновани наративни и аналитичко

синтетички модел, кроз приступе студија културе, студија библиотекарства и менаџмента у култури, у циљу свеобухватнијег сагледавања различитих нивоа институционалног сећања. Кључно питање у вези са анализом је: Како Библиотека осигурава од заборава оно што је важно за опстанак њеног идентитета? Испитивању и анализи институционалног сећања Библиотеке приступа се кроз следеће нивое: наративи који прожимају институционално сећање, сећање које се односи на библиотечки фонд – легати и поклони (архивирање и чување) и сећање запослених (живо сећање).

Библиотека Факултета драмских уметности као институција сећања

Пратећи своју историју скоро осам деценија уназад, Библиотека Факултета драмских уметности испуњена је не само грађом, већ сећањима која обликују њен идентитет. Почетак рада Библиотеке Факултета драмских уметности (ФДУ) везан је за оснивање Академије за позоришну уметност 1948. године, те након пресељења у нову зграду Факултета драмских уметности на Новом Београду, где почиње и новија историја Библиотеке ФДУ (www.fdu.bg.ac.rs).

О Библиотеци ФДУ се, упркос њеној осведоченој историји, до сада готово уопште није писало, како у академској тако и у ванакадемској литератури. То указује на бар две претпоставке: прво, да библиотека на факултету као институција *per se* у савремено доба губи на значају пред осталим изворима информисања и знања, што је део ширих трендова у свету који се глобализује. И друго, да се улога и позиција библиотеке у ширем универзитетском контексту подразумевају и да у томе нема места за посебну теоретизацију и проблематизацију.

Уколико се пође од чињенице да у области пре свега драмских уметности (а затим и медија) у регионалним оквирима Факултет драмских уметности у Београду и даље представља основну референтну тачку у погледу образовних профила високошколских установа, јасно је да и сама Библиотека ФДУ у извесној мери томе доприноси. Библиотека ФДУ јесте важно место сећања, које чува континуитет са минулим епохама, ствараоцима и њиховим делима, у функцији изградње културног памћења и константног обликовања институционалног идентитета.

Библиотека ФДУ формирана је према гранском принципу, у оквиру Универзитета уметности у Београду. Њена матична библиотека је Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” у Београду. Фонд Библиотеке ФДУ чине пре свега драмска дела, као и литература из области историје и теорије позоришта и драме, извођачких уметности, филма, уметности, медија, културе и науке; затим из области балета, плеса, сценског покрета и дикције, као и научне студије из филозофије, социологије и антропологије. У Библиотеци ФДУ постоје два кључна каталога: алфаветски и предметни – за монографије и за периодику, уз које су временом формиран и специфични каталози драмских дела, сценарија, годишњих и дипломских радова студената драматургије, камере, монтаже, филмске и телевизијске продукције и звука, као и магистарских, мастер и специјалистичких радова, и докторских дисертација (исто).

У Библиотеци ФДУ ускладиштено је преко 40 000 књига, од чега око 4000 чине студентски радови. Прва купљена књига *Дјела Марина Држића* према библиотечкој књизи инвентара датира из 29. септембра 1949. године. Најстарије издање у библиотеци јесте књига *Персијанци* од Есхила, купљена 20. октобра 1949. године (*Aeschylos' Perser*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1853.), са упоредним текстом готичом и на грчком језику. Најдрагоценије књиге у Библиотеци ФДУ су стара и ретка издања, као и драмски текстови у рукопису које су библиотеци поклонили београдска позоришта.

Драмска дела у рукопису као специфичност Библиотеке ФДУ

Оно што издваја Библиотеку ФДУ од осталих библиотека факултетског профила су нештампана (необјављена) драмска дела. Већи део ове грађе данас постоји само у овој библиотеци и то је чини посебном у још једном погледу.

Како истиче Драгица Бјекић, руководилац Библиотеке ФДУ, ова грађа је настајала тако што су позоришни редитељи често сами проналазили текстове за своје представе, преводили и адаптирали одређене комаде, додајући својеврсне редитељске експликације, мењањем текста, редоследа сцена и дијалога, тако да нека драмска дела ове колекције и нису интегралне верзије. Ова драмска дела су се појављивала у позориштима

као интерни материјал у недостатку штампаног дела. Рукописни материјал годинама се гомилао у позориштима и у неједнаким временским размацама поклањан је ФДУ.

Библиотека ФДУ на овај начин попуњава недостатак издавачке делатности у одређеним сегментима драматургије. Ова грађа, драмска дела у рукопису, изузетно је значајна за студенте ФДУ и за све професионалце у области драмских уметности. Као највећи и најтраженији део фонда Библиотеке ФДУ, похрањена је у Фонду и обрађује се на специфичан начин.

Драмска дела у рукопису (и нештампана дела), као приче из неког другог времена, пример су укрштања индивидуалних, колективних и институционалних сећања, у којима се обликује нови специфичан однос према прошлим искуствима. У оквиру ове колекције у Библиотеци ФДУ налази се, на пример, лични примерак драмског дела *Сан летње ноћи* (В. Шекспира) глумца Мије Алексића, који је он користио припремајући се за истоимену представу. У овом примерку драмског дела, налазе се, између осталог, десетине илустрација које је урадио славни глумац. Тако ово дело није само текст за сценско извођење, већ и артефакт из живота једног човека који у контексту места његовог чувања добија на посебном значају. Ова успомена, лични печат Мије Алексића претапа се у институционално сећање Библиотеке ФДУ, латентно и по потреби активно учествујући у трансгенерацијској комуникацији (студената, професионалаца, стручњака и сл).

Уз драмска дела у рукопису, посебну вредност Библиотеци ФДУ дају легати и поклони.

Легати и поклони у Библиотеци ФДУ

Библиотека ФДУ поседује седам легата професора са укупно 4.404 књиге, док је укупан број поклоњених књига 20.358 (унето у 6 инвентарних књига поклона). Из књига инвентара поклона, најстарије издање је књига *Јулије Цезар: трагедија у пет делова* од Шекспира (Београд, Штампарија Николе Стефановића, 1866.), као део легата проф. Душана Михаиловића. Прва Књига инвентара поклоњених књига бележи први поклон библиотеци 14. марта 1960. године, нажалост, без податка о поклонодавцу. То је књига Научимо енглески. *Let's Learn English* (New York: American Book, 1956) (исто).

Пракса поклањања књига Библиотеци ФДУ заступљена је од самих почетака. Међу поклонодавцима највише је било професора. Листа имена професора који су поклонили највише књига Библиотеци ФДУ уједно је сведочанство једне епохе у историји факултета: проф. Јован Христић, 529 књига; проф. Дејан Косановић, 211 књига; проф. Драган Клаић, 142 књиге; проф. Владимир Јевтовић, 140 књига; проф. Влада Петрић, 109 књига; проф. Огњенка Милићевић, 105 књига; проф. Љиљана Богоева, 104 књиге; проф. Љубиша Ђокић, 102 књиге; проф. Арса Јовановић, 101 књига; проф. Мирјана Миочиновић, 98 књига; проф. Мило Ђукановић, 98 књига, проф. Зоран Поповић, 115 књига, итд.

Поклањање књига је пракса која се одржала и у новије време, па је на пример у току обрада књига које су Библиотеци ФДУ поклониле проф. Александар Јовићевић и проф. Ксенија Радуловић.

Поред тога, уметничке и културне институције поклањале су публикације и књиге Библиотеци ФДУ, као што је и сама библиотека поклањала другим факултетским библиотекама у региону. Од институција које су највише поклањале књига Библиотеци ФДУ истичу се: Универзитет уметности у Београду, 910 књига; Југословенско драмско позориште, 739 књига; Народно позориште у Београду 515 књига, Позориште Атеље 212, 112 књига; Музеј Позоришне уметности Србије, 370 књига. Од домаћих библиотека, највише књига поклонила је матична Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 176 књига. Од страних културних центара, 219 књига поклон су Британског савета, 102 Америчке читаонице, док је Брадли универзитет (САД) поклонио 112 књига Библиотеци ФДУ.

Библиотека ФДУ поседује седам легата професора Академије и истакнутих личности у области културе и образовања: Хуго Клајн, 329 књига; Владета Лукић, 222 књиге; Мило Ђукановић, 97 књига; Мира Траиловић, 177 књига; Мата Милошевић, 788 књига; Душан Михаиловић, 2090 књига и Огњенка Милићевић, 614 књига.

Свака књига која је део легата, има на насловној страни ознаку – печат легатара. Уколико Библиотека поседује само један примерак одређене публикације и то је легат, књига се не издаје тј. може се читати само у читаоници. Сваки легат је целина за себе и сваки има своју специфичну „тежину“; сваки је ризница и својеврсна прича о легатару, о ономе чиме се бавио, и шта је живео, о књигама које је волео. Легати представљају

додатну вредност за библиотеку, али и оптерећење због обавезе адекватног чувања, то јест просторних и техничких захтева.

Највећи легат у фонду Библиотеке ФДУ јесте легат Душана Михаиловића – Бата душе (1932–2001) са 2.090 књига. У легату се налазе готово комплетна издања у вези са Шекспировим делом, као и драмски текстови других аутора класика домаће и светске књижевности, књижев-но-критички чланци, огледи и научне студије о позоришту и филму. Такође је присутан изузетан број збирки поезије и антологија домаће и светске поезије. Посебан значај легату дају књиге из историје позоришта на енглеском и руском језику.

Легат Мате Милошевића (1901–1997) садржи 788 књига. Легат чине пре свега драмски текстови домаћих и страних аутора, као и критички осврти књижевних дела, које је овај изврсни *homo teatralis* прикупљао током целог професионалног живота. У овом легату најзаступљеније су књиге о глуми и позоришту на различитим језицима.

Легат Огњенке Милићевић (1927–2008) броји 614 књига, поред којих је Библиотеци ФДУ за живота поклонила 105 књига. Легат чине добрим делом оригинална драмска дела, али су такође заступљене и књиге из области филозофије, теорије културе, теорије књижевности и сл. У овом легату се налазе и неке веома старе и ретке књиге, као што је књига с почетка XX века *Српска књига: њени продајци и читаоци у XIX веку*, бележио Стојан Новаковић (Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1900. година).

Ови, и остали легати у Библиотеци ФДУ свестрано упућују на сећање и памћење. Они пре свега чувају сећање на значајне личности у историји позоришног живота ових простора, које су такође били угледни професори Факултета драмских уметности. Тиме се отварају хоризонти за културно памћење, које настаје из ових индивидуалних сећања и остварења, које се преноси са генерације на генерацију, константно надограђујући и институционално сећање и идентитет Факултета драмских уметности. Из перспективе корисника Библиотеке ФДУ, на пример студената, то на једном симболичком плану значи повезивање са сведочанствима о личностима које су професионални узор, и, том врстом преношења *прошлог у садашње*, обезбеђивање његовог (извесног) присуства у будућности.

Закључак:

будућност сећања и библиотека за нове генерације

Усвајање у оквиру културног памћења у институцијама као што су библиотеке пре свега је индивидуални чин, будући да се у овом процесу преплићу индивидуално и колективно. Генерације корисника библиотека (студенти, професори, истраживачи...) увек изнова усвајају прошлост са којом их везују књиге и грађа, усклађујући их према сопственим актуелним потребама (испити, настава, истраживања, итд.). Тиме се лично преплиће са колективним, а памћење се надовезује на процес обликовања и потврђивања идентитета институције. У тој интеракцији обликују се нови односи на плану индивидуално – колективно – институционално. Корисници библиотеке, читаоци, кључни су фактори у обликовању активног, „живог” културног памћења библиотеке. На основу анализираних грађе из фонда Библиотеке ФДУ указано је на начине како се укрштају индивидуална сећања са памћењем које нуди сама библиотека односно њен фонд.

Из перспективе саме институције, у одржавању институционалног сећања библиотеке кључну улогу имају конзервација и одржавање инвентара. Други важан предуслов институционалног сећања библиотека чине избор и активно вредновање, односно успостављање својеврсног вредносног канона. Тиме су обухваћени поновно читање и тумачење онога што је предмет памћења, као вид транскултурног и трансгенерацијског преношења и повезивања прошлости и садашњости. Процеси у оквиру институционалних структура путем којих библиотеке сакупљају материјале који ће коначно бити део сећања изузетно су сложени.

Актуелни процеси дигиталне трансформације и развој информационих технологија омогућили су да библиотеке прошире своју мисију у пружању приступа знању кроз друге облике докумената, укључујући фотографије, звучне записе, филмове и саме текстуалне записе кроз дигитализоване медије. У склопу процеса дигитализације, поставља се следеће питање: Да ли ускладиштено значи заборављено? Проблем опстанка библиотека је у вези са трагањем за оптималним решењима коришћења информационих технологија (процеса дигитализације), односно неопходности сарадње „старих” и „нових” технологија (Савић 2010). Ово су неки у низу изазова са којима се библиотеке на факултетима сусрећу у обезбеђивању услова и начина за очување институционалног сећања.

За разлику од првих дана своја постојања, када је основна брига била попуњавање фонда, данас се Библиотека ФДУ суочава са изазовима везаним за складиштење и конзервацију грађе у фонду. Наталожени вишак књига јавља се као један од највећих изазова услед недостатка простора, што резултира недоступношћу грађе, и то пре свега легата и поклоњених књига. Реперкусије овог процеса гомилања који траје могу се обухватити појмом „мртвог фонда” који губи сваку везу са садашњошћу и губи на својој употребној вредности.

Једна од мера за одржавање библиотечког фонда је ревизија, којом се утврђује стварно бројчано и физичко стање инвентарисане библиотечке грађе. У Библиотеци ФДУ, врши се континуирано сваке четири године. Том приликом отпису подлежу утврђени минуси тј. нестале јединице библиотечке грађе у Фонду, дотрајале и неупотребљиве јединице које мерама техничке заштите не могу да се доведу у стање да могу бити даље коришћене, неактуелна библиотечка грађа, невраћене јединице библиотечке грађе услед немогућности њиховог повраћаја. Међутим, многе ускладиштене („напуштене” и „заборављене“) књиге из фонда и даље чекају да буду изнова класификоване и можда враћене у „живот”.

У погледу дигитализације, Библиотека ФДУ је у процесу дигитализације фонда. Од 1995. године Библиотека ФДУ ушла је у процес електронске обраде грађе (ММАРЦ програм), док и даље постоји и даље лисни каталог у који се улажу из програма штампани каталогски листићи. Библиотека ФДУ је укључена у софтверски систем COBISS и на тај начин ушла у виртуалну стварност електронских каталога и библиотека. У време у коме је доступност информација потпуни императив, овај изазов пред којим се налази Библиотека ФДУ неопходан је предуслов за одрживу делатност Библиотеке.

Анализирајући Библиотеку ФДУ у перспективи институционалног сећања, потврђује се њен значај не само као извора информација и знања у драмским уметностима, већ и шире, као оквира транскултуралне и трансгенерацијске комуникације. Библиотека ФДУ остаје упориште институционалног сећања Факултета драмских уметности, складиште сећања на изузетне личности и њихова остварења, који су уградили део свог личног идентитета у идентитет ове институције. За нове генерације, она представља изазов за откривање онога што је (привремено) прекривено „велом заборава”.

Литература

- Асман, Алаида (2002) *Рад на националном памћењу*. Београд: Библиотека XX век.
- Assmann, Aleida (2008) “Canon and Archive”, in: *Media and Cultural Memory*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nunning, Berlin, New York: Walter de Gruyter, pp. 97–107.
- Асман, Алаида (2011) *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*. Београд: Библиотека XX век.
- Assmann, Jan (2008) “Communicative and Cultural Memory”, in: *Media and Cultural Memory*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nunning, Berlin, New York: Walter de Gruyter, pp. 109–118.
- Асман, Јан (2011) *Култура памћења*. Београд: Просвета.
- Byrne, Alex (2015) “Institutional memory and memory institutions”, *The Australian Library Journal*, 64:4, pp. 259–269.
- Вранеш, Александра (2004) *Високошколске библиотеке*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”.
- Irwin-Zarecka, Iwona (2007) *Frames of remembrance: the dynamics of collective memory*. New Brunswick / London: Transaction Publishers.
- Hjørland, Birger (2000) “Documents, memory institutions and information science”, *Journal of Documentation*, 56, pp. 27–41.
- Jacob, Chrisitan (2002) “Gathering Memory: Thoughts on the History of Libraries”, *Diogenes*, 49 (196), pp. 41–57.
- Конертон, Пол (2002) *Како друштва памте*. Београд: Самиздат Б92.
- Куљић, Тодор (2006) *Култура сећања*. Београд: Чигоја штампа.
- Linde, Charlotte (2008) *Working the past: Narrative and institutional memory*. New York: Oxford University Press.
- Мангел, Алберто (2008) *Библиотека ноћу*. Београд: Геопоетика.
- Остен, Манфред (2005) *Покрадено памћење. Дигитални системи и разарање културе сећања. Мала историја заборављања*. Нови Сад: Светови.
- Рогач Мијатовић, Љиљана (2012) „Игра светлости и таме – улога манифестација у обликовању сећања и идентитета града”, *Зборник Факултета драмских уметности* бр. 21, стр. 511–523.
- Савић, Ана (2010) „Библиотеке, музеји, архиви и прес клипинг сервиси: чувари културне баштине или информациони сервиси”, *Култура* бр. 129, стр. 115–131.
- Traiser, Daniel (1999) “You Must Remember This...; or, Libraries as a Locus of Cultural Memories”, in: *Cultural Memory and the Construction of Identity*, Dan Ben-Amos and Liliane Weissberg (eds.), Detroit: Wayne State University Press.

Ljiljana Rogač Mijatović
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

LIBRARY OF THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS AS A MEMORY INSTITUTION – ON THE OCCASION OF THE 75TH ANNIVERSARY OF THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS

Abstract

Starting from the perception of libraries as memory institutions, this paper examines the role and importance of faculty libraries and the dynamics of institutional memory on the example of the Library of the Faculty of Dramatic Arts. In what special ways do libraries treat the concept of memory? How does the library ensure that what is important for the survival of its identity is not forgotten? Tracing its history for almost eight decades, the Library of the Faculty of Dramatic Arts has deep memories that condition its present and contribute to its future. By using examples from the collection, dramatic works in manuscript, legacies and gifts, the analysis of the Library of the Faculty of Dramatic Arts shows its relevance in the prism of cultural memory. Furthermore, conservation, inventory maintenance and digitization are shown to be important prerequisites for the institutional memory of the FDU Library.

Keywords

libraries, memory institutions, collective memory, interpretation, Faculty of Dramatic Arts

Примљено: 4. новембра 2023.
Прихваћено: 20. новембра 2023.

Milica Ilčić¹
Fakultet dramskih umetnosti

316.774:176
343.988-055.2(497.11)
343.61-055.2
COBISS.SR-ID 133231113

FEMICID I MEDIJI – IZMEĐU SENZACIONALIZMA I PRAVDANJA POČINIOCA

Apstrakt

Medijska etika predstavlja moralni kodeks koji profesionalci u oblasti medija treba da slede kako bi osigurali objektivnost, istinitost, integritet i druge vrednosti koje su važne za javnost, posebno kada je reč o femicidu. Izveštavanje o žrtvama nasilja je jedna od najosetljivijih tema u novinarstvu i zahteva posebnu pažnju i odgovornost novinara u pogledu etike. Etičko izveštavanje medija o žrtvama femicida treba da uključuje pažljiv odabir reči, uzimajući u obzir perspektivu žrtve, osnaživanje članova porodice žrtava femicida, pružanje konteksta o problemu nasilja nad ženama, ukazivanje na uzroke i načine prevencije, i poštovanje privatnosti i dostojanstva žrtava. Rad posmatra i analizira ključne odrednice i principe etičkog kodeksa medija, uz poseban osvrt na izveštavanje u slučajevima femicida. Pored toga, u radu se prikazuje i analizira koncept etike u medijima, kodeks medijske etike i ključne etičke principe kojima u svom radu moraju da se vode novinari i drugi profesionalci u medijima. Rad se bavi pregledom etičkih problema u izveštavanju u slučaju femicida, načina na koji mediji izveštavaju o nasilju nad ženama i mogućim efektima izveštavanja medija o nasilju nad ženama i femicidu, te pregledom postojećih problema u izveštavanju medija o femicidu.

Ključne reči

Etika medija, izveštavanje, medijski kodeks, femicid, medijska prezentacija

1 ilcicmilica011@gmail.com

Uvod

Medijska etika posmatra se kao skup pravila i vrednosti koje se primenjuju u svim medijskim aktivnostima. Iako nije zakonska obaveza, medijska etika veoma je važna jer usvajanje etičkih pravila i vrednosti omogućava medijskim profesionalcima da postupaju na odgovoran i pošten način, uvažavajući prava pojedinaca i javni interes, što kao krajnji rezultat ima verodostojno objektivno i društveno odgovorno novinarstvo i druge medijske aktivnosti (Stojanović Prelević 2013: 402). Etička pitanja uključuju verodostojnost, privatnost svih ljudi, tačnost, poštenje, poštovanje drugih itd. Ako novinari i drugi profesionalci u oblasti medija ne poštuju ova načela, to može dovesti do neprimerenog ponašanja, izveštavanja koje je pristrasno, štetno, narušava privatnost ili pak nije istinito. Novinari kao pojedinci i medijske organizacije treba da se pridržavaju etičkih standarda kako bi se osiguralo da medijski sadržaj bude kvalitetan, relevantan i pouzdan. To je posebno važno u današnjem digitalnom dobu, kada se vesti šire brže i lakše nego ikad pre, a neetično ponašanje u medijima može imati dugotrajne i štetne posledice. Neetičnost poslovanja medija je ozbiljan problem u bilo kom segmentu društvene realnosti, ali posebnu težinu ima u slučajevima izveštavanja o žrtvama nasilja.

Izveštavanje o žrtvama nasilja je jedna od najosetljivijih tema u novinarstvu i zahteva posebnu pažnju i odgovornost novinara u pogledu etike i profesionalizma (Gligorijević i sar. 2021: 9). Izveštavanje medija o žrtvama nasilja, ukoliko je etično, utiče na osnaživanje žrtava, podizanje svesti javnosti o problemu nasilja i pružanju podrške programima prevencije i rešavanju problema. U nekim slučajevima, izveštavanje medija o žrtvama nasilja može stvoriti dodatne probleme i izazvati dodatnu štetu za žrtve i njihove porodice. Senzacionalizam i želja medija da što više privuku pažnju javnosti, mogu dovesti do toga da žrtve nasilja budu prikazane kao pasivne žrtve bez ikakvog osnaživanja ili podrške za preuzimanje kontrole nad svojim životima (Aleksić, Đorgović, n.d.). Ovo može dovesti do stigmatizacije žrtava, a moguće i do sekundarnog nasilja.

Dodatno, nedostatak kontekstualne analize i informacija o problemu nasilja i načinima na koji se nasilje može sprečiti i rešiti, mogu doprineti neinformisanosti javnosti o široj slici problema nasilja i propustiti priliku za podizanje svesti o problemu, ukazivanje na uzroke i uticanje na institucije da učine više u sprečavanju i kažnjavanju počinilaca.

Ovakav vid senzacionalističkog izveštavanja medija posebno dolazi do izražaja u kontekstu nasilja nad ženama i femicida. Femicid je oblik nasilja nad ženama koji se javlja kada žene bivaju ubijene samo zbog svog pola. Ovo nasilje se ne može objasniti pojedinačnim razlozima, već je posledica duboko ukorenjenog društvenog i kulturnog konteksta koji omogućava i toleriše takvo nasilje. Femicid je globalni problem i predstavlja teško kršenje ljudskih prava žena, a prema podacima Ujedinjenih nacija (2020), jedna od tri žene u svetu doživela je neki oblik fizičkog ili seksualnog nasilja u toku svog života, a ubistvo je najekstremniji oblik nasilja. Kultura koja podupire mušku dominaciju i nasilje nad ženama često opravdava ovakvo ponašanje kao prihvatljivo ili kao izraz „muškosti“.

Čini se da je ovo slučaj i na našim prostorima, gde je položaj žena još uvek neravnotežan u odnosu na muškarce. Prema podacima dostupnim medijima u Republici Srbiji je, u periodu od 1. januara do 30. juna 2022. godine na osnovu medijskog izveštavanja, zabeleženo ukupno 17 ubistava žena: od čega 12 slučajeva ubistava u porodično-partnerskom kontekstu i 5 slučajeva ubistava izvan porodično-partnerskog konteksta (Autonomni ženski centar 2022: 1). Polazeći od činjenice da su mediji ključni izvor informacija o femicidu, kao i osetljivosti same problematike, mediji bi trebalo da budu svesni svoje odgovornosti i pažljivo da odabiraju način na koji izveštavaju o žrtvama nasilja nad ženama, a posebno žrtvama femicida. Etičko izveštavanje medija o žrtvama femicida mora da uključuje pažljiv odabir reči, uzimajući u obzir perspektivu žrtve, osnaživanje članova porodice žrtava femicida, pružanje konteksta o problemu nasilja nad ženama, ukazivanje na uzroke i načine prevencije, i poštovanje privatnosti i dostojanstva žrtava (Pavlović i sar. 2022: 9–10).

Koncept etike medija – medijski kodeksi

Etička odgovornost medija ima izuzetno veliki značaj, možda čak veći od odgovornosti drugih javnih institucija, jer mediji direktno utiču na globalnu svest (Nikolić 2010). Medijski etički kodeksi zasnovani su na premisi da mediji postoje da bi građanima pružili informacije koje su im potrebne za funkcionisanje u slobodnom i demokratskom društvu. Etička odgovornost novinara ili medijskog izveštača suštinski leži u pružanju informacija publici na način koji zadovoljava potrebe ljudi. Odgovorno izveštavanje medija uključuje: tačnost, istinitost, lojalnost građanima, i stavljanje javnog interesa iznad svega. Ključni aspekt medijske etike jeste transparentnost i odgovor-

nost medija, koje pomažu u uspostavljanju odnosa poverenja između medija i publike, jer mediji imaju moć da oblikuju naše stavove i poglede na svet, i da utiču na naše vrednosti i ponašanja. Stoga, ako mediji ne rade u skladu s etičkim standardima, to može imati štetne posledice na pojedince i društvo u celini (Couldry 2013: 13–28). Mediji su u središtu demokratskog procesa, jer omogućuju razmenu informacija i ideja među ljudima (Couldry 2013: 13–28). Kako bi se osiguralo da ova razmena informacija bude fer i objektivna, medijska industrija mora u svom radu da sledi etičke standarde, jer su, kao što ističe Nikolić (2005: 328), „pretpostavka profesionalnih medija – utemeljeni profesionalni standardi i etički kodovi koji se dosledno primenjuju”.

Kris Roberts (Chris 2012: 115–129) u svom radu opisuje kodeks medijske etike kao skup pravila i smernica koje novinari i drugi medijski radnici treba da slede kako bi osigurali da njihov rad bude profesionalan, istinit, objektivan i odgovoran. Etika javne reči obuhvata širok spektar aspekata i nije ograničena samo na novinarstvo i medijske uređivačke kolegije (Dragičević-Šešić, Nikolić 2010: 15). Ovaj kompleksan domen odnosi se na sve učesnike u masovnom komuniciranju, uključujući političare, intelektualce, umetnike i druge, koji redovno ili povremeno iznose svoje stavove putem medija. Važnost poštovanja etičkih principa u javnom izražavanju je ključna za očuvanje integriteta i odgovornosti u društvu. Kodeksi medijske etike predstavljaju važan alat u borbi protiv manipulacije, lažnih vesti, senzacionalizma i drugih neetičkih praksi u medijima. Ovi kodeksi imaju nekoliko ključnih funkcija (Herrschher 2002: 277–289). Prvo, oni promoviraju transparentnost i poverenje između medija i javnosti. Kada medijski profesionalci slede stroge etičke standarde, javnost može biti sigurna da će informacije koje im se pružaju biti istinite, relevantne i pouzdane. Drugo, kodeksi medijske etike pomažu u zaštiti ljudskih prava i dostojanstva, posebno kada je reč o osetljivim temama. Kodeksi obično sadrže smernice o tome kako se odnositi prema tim temama i kako osigurati da se ne krše ljudska prava. Treće, kodeksi medijske etike pomažu u održavanju visokog nivoa profesionalizma u medijima. Kada se novinari i drugi medijski profesionalci pridržavaju etičkih smernica, to omogućava da se njihov rad smatra relevantnim i vrednim, te da imaju pozitivan uticaj u društvu. Konačno, kodeksi medijske etike pomažu u zaštiti medijskih organizacija od kritika i pravnih problema. Kada se medijske organizacije pridržavaju strogih etičkih standarda, to ih čini manje ranjivima na optužbe za neetičnost i lažne vesti, te pomaže u održavanju njihove reputacije i integriteta.

Teoretičari Kristians, Fakler, Ričardson i Krešel navode da medijska etika uključuje četiri osnovna principa: istinitost, poštovanje ljudskog dostojanstva,

odgovornost i pravičnost. Princip istinitosti odnosi se na obavezu medija da prenose istinite informacije, a da istovremeno ne izostavljaju ključne informacije ili ih ne iskrivljuju. Ovo podrazumeva izveštavanje o istini bez obzira na to koliko je nepopularna ili neprikladna. Princip poštovanja ljudskog dostojanstva odnosi se na obavezu medija da poštuju dostojanstvo pojedinca. To znači da mediji treba da se suzdrže od objavljivanja informacija koje su uvredljive, diskriminatorne ili koje krše privatnost pojedinaca. Princip odgovornosti odnosi se na obavezu medija da odgovaraju za svoj rad i posledice koje on može imati, što uključuje prihvatanje kritika i odgovarajuće reakcije na greške koje su napravljene. Princip pravičnosti odnosi se na obavezu medija da pruže ravnotežu izveštavanja i prikažu različite aspekte priče, i to izveštavanjem bez pristrasnosti i predrasuda, te uzimajući u obzir različite perspektive i mišljenja (Christians, Fackler, Richardson, Kreshel 2016).

Problemi etike u medijima

Etički problemi u medijima mogu se definisati kao situacije u kojima postoji sukob između vrednosti novinarstva i drugih vrednosti koje se žele promovisati kroz medijsko izveštavanje (Wilkins, Painter, & Patterson 2021). Ovi problemi često uključuju dileme koje novinari i drugi medijski profesionalci doživljavaju u pokušaju da pronađu ravnotežu između različitih vrednosti, poput slobode govora, objektivnosti, istinitosti, privatnosti, zaštite izvora i slično. Konkretni primeri etičkih problema u medijima mogu uključivati različite situacije, poput objavljivanja neproverenih informacija, kršenja privatnosti ili osetljivosti žrtava, odabira neprikladnog ili uvredljivog jezika u izveštavanju, konflikta interesa, plagiranja, nepravednog tretmana pojedinaca ili grupa u medijima, te kršenja novinarskog koda etike. Belsi i Čadvik ističu da uvek postoji opasnost od kršenja etičkih principa u medijima, te da etički problemi u medijima i nastaju iz pitanja koja se tiču moralne odgovornosti novinara i drugih medijskih profesionalaca u donošenju odluka o tome šta će biti objavljeno ili emitovano u medijima, počev od odluke o pričama o kojima će se izveštavati, kako će se izveštavati, ko će biti citiran ili intervjuisan, kako će se prezentovati informacije, kako će se obraditi vesti i kako će se koristiti fotografije i videozapisi (Belsey, Chadwick 1992).

Teoretičari Wilkins, Penter i Paterson ukazuju da su uzroci etičkih problema u radu medija višestruki. Autori u prvom redu ukazuju na ekonomske pritiske na medije usled razvijenog tržišta (Wilkins, Penter i Paterson 2021). Ekonomski pritisci mogu dovesti do situacije u kojoj je izveštavanje usmereno

na privlačenje što veće publike i oglašivača, čak i ako to znači senzacionalizam, površnost ili pristrasnost. Mediji su, prema ovoj perspektivi, podložni vlasnicima i oglašivačima koji mogu uticati na sadržaj koji se objavljuje. Takođe, uzrok etičkih problema u medijima čine i politički pritisci, koji se odnose na situaciju kada određene političke grupe ili vlast u celini nastoji da kontroliše ili utiče na medijsko izveštavanje. Ne treba izostaviti ni kulturne uzorke etičkih problema u medijima, koje se odnose na situaciju u kojoj mediji promovišu određene obrasce ponašanja, vrednosti ili ideologije što može dovesti do neobjektivnosti ili ugrožavanja slobode govora. Tehnološki uzroci etičkih problema medija odnose se na situacije koje nastaju usled ekspanzije savremenih informaciono-komunikacionih tehnologija, koje omogućavaju manipulaciju informacijama, brzo širenje lažnih vesti i razne zloupotrebe informacija. Belsi i Čadvik navedenim uzrocima dodaju i etničke, ukazujući da etnički uzroci etičkih problema u medijima nastaju u situacijama u kojima mediji odražavaju i perpetuiraju društvene norme i vrednosti, što može dovesti do diskriminacije ili stereotipa (Belsey, Chadwick 1992).

Mediji i nasilje prema ženama

Mediji igraju ključnu ulogu u oblikovanju percepcija i stavova javnosti prema nasilju nad ženama i mogu delovati kao ključni izvor informisanja o nasilju nad ženama, te da mogu uticati na način na koji javnost percipira i reaguje na ovaj problem (Easteal, Holland, Judd 2015). Teoretičari takođe upozoravaju na to da mediji mogu imati udela i u perpetuiranju nasilja nad ženama. Na primer, mediji mogu koristiti senzacionalistički pristup izveštavanju o slučajevima nasilja nad ženama koji može uveliko uticati na javnost. Osim toga, mediji mogu koristiti i stereotipe o ženama kao pasivnim i nemoćnim žrtvama nasilja, dok istovremeno minimiziraju ili opravdavaju ponašanje počini telja (Easteal, Holland, Judd 2015).

U radu Saterlenda i saradnika pod nazivom *Media Representations of Violence Against Women: An Analysis of Australian News Media Coverage of Intimate Partner Homicide in Victoria*, proučava se medijska reprezentaciju nasilja nad ženama u izveštavanju australijskih medija (Sutherland et. al., 2015). Istraživanje se bavi pitanjem na koji način mediji prikazuju nasilje nad ženama u intimnim odnosima te kakav uticaj takva reprezentacija ima na društvenu percepciju i razumevanje ovog problema. Njihova analiza ukazuje na nekoliko ključnih tema i obrazaca u izveštavanju medija o nasilju nad ženama. Prvo, prisutna je viktimizacija žrtve, dok se nasilnici

opisuju kao dominantni i agresivni. Ovakva reprezentacija pojačava stigmatu oko nasilja i podstiče osećaj krivice žrtve. Drugo, prisutna je romantizacija nasilja, jer se često intimni odnosi u kojima je došlo do nasilja opisuju kao strastvene ljubavi, što može dovesti do normalizacije nasilja u odnosima. Takođe, mediji često imaju fokus na pojedinačne slučajeve nasilja nad ženama, ali se manje govori o širim društvenim i strukturnim uzrocima ovog problema, pri čemu se problem nasilja nad ženama posmatra kao porodični problem a ne kao širi društveni problem. Najzad, autori ukazuju da se u izveštavanju o nasilju nad ženama počinitelj nasilja i žrtva stavljaju u kontekst „normalnih“ i „običnih“ ljudi, što može doprineti normalizaciji nasilja u društvu (Sutherland et. al. 2015).

Montiel se fokusira na ulogu medija u reprodukciji i normalizaciji nasilja nad ženama i ističe potrebu za promenom u pristupu medija kako bi se smanjilo nasilje nad ženama (Montiel 2014: 11–14). Jedan od ključnih stavova Montielove je da mediji često prikazuju žene na način koji ih reducira na objekte i podržava stereotipe o njihovoj slabosti i inferiornosti. Takvi prikazi žena mogu uticati na percepciju i stavove javnosti prema ženama, što može doprineti povećanju nasilja nad ženama. Mediji često nekritički izveštavaju o nasilju nad ženama, čime se potencijalno normalizuje takvo ponašanje i minimizira ozbiljnost problema, zbog čega mediji moraju da preuzmu odgovornost za svoju ulogu u borbi protiv nasilja nad ženama, te da prikažu problem na način koji će osnažiti žene i ukazati na ozbiljnost problema. Nije upitno da mediji imaju mogućnost i alate da utiču na edukaciji javnosti o problemu nasilja nad ženama, ali je potrebno da se fokusiraju na stvaranje sadržaja koji će osnažiti žene i edukovati i javnost o potrebi za prevencijom nasilja nad ženama (Montiel 2014: 11–14).

Uticaj medija na percepciju i stavove javnosti prema ženama žrtvama nasilja istraživali su i Fernandes, Berdia i Cerda, a jedan od glavnih zaključaka ovih autora je da se mediji često fokusiraju na senzacionalističko izveštavanje o slučajevima nasilja nad ženama, što može imati štetne posledice (Fernández, Bedía & Cerdá 2016). Žene se često prikazuju kao žrtve koje su same krive za nasilje koje su doživele, zbog toga što su nosile određenu odeću, bile na pogrešnom mestu u pogrešno vreme, ili su se „previše približile“ napadaču, čime se podstiču stereotipi i predrasude prema ženama, uz istovremenu stigmatizaciju žrtava. Osim toga, mediji se često bave nasiljem nad ženama samo u slučajevima kad je nasilje posebno brutalno, ili se dogodi u javnosti, dok se manje pažnje posvećuje nasilju koje se događa u porodičnom okruženju. Na taj način se stvara pogrešna percepcija da se nasilje nad ženama

događa samo u ekstremnim situacijama, dok je u stvarnosti mnogo češće i šire rasprostranjeno. Dodatni problem predstavlja činjenica da mediji ne daju uopšte ili pak ne daju dovoljno prostora za diskusiju relevantnih društvenih aktera o rešavanju problema nasilja nad ženama. Umesto toga, mediji se uglavnom fokusiraju na izveštavanje o samim slučajevima nasilja, dok se malo govori o načinima kako sprečiti takvo nasilje ili kako pomoći žrtvama nasilja. Izveštavanje o ženama žrtvama nasilja treba da se fokusira na žrtve kao subjekte, a ne objekte, da se izbegne senzacionalizam i dramtizacija, da se uzme u obzir uticaj na žrtve i da se obezbedi odgovarajući kontekst za razumevanje priče, uz strogo poštovanje etičkih principa.

Etički problemi u izveštavanju o femicidu

Razmatranje medijske etike u izveštavanju o žrtvama nasilja je važna tema u medijskom svetu. Izveštavanje medija o žrtvama nasilja ima važan društveni značaj jer pomaže u podizanju svesti o problemu nasilja i pruža podršku žrtvama, što se naziva i „medijskom reprezentacijom žrtava nasilja”. Ovo je način na koji se mediji obraćaju, opisuju i predstavljaju žrtve nasilja u svojim izveštajima. Medijske reprezentacije mogu uticati na našu percepciju žrtava i njihovog iskustva, kao i na društvenu politiku i javno mnjenje o problemu nasilja. Brojne studije i istraživanja su pokazala da medijsko izveštavanje može imati pozitivan uticaj na žrtve nasilja tako što im pruža podršku, a istovremeno može doprineti stigmatizaciji žrtava nasilja ako se fokusira samo na senzacionalističke aspekte događaja (Sutherland et. al. 2019). Etički problemi u izveštavanju medija dobijaju posebnu težinu kada je reč o problematici žrtava nasilja uopšte, a posebno žrtava femicida.

Femicid je izraz koji se odnosi na ubistvo žene ili devojke zbog njenog rodnog identiteta ili na osnovu rodne diskriminacije (Konstantinović 2013: 33–55). Ovaj pojam je nastao kao deo pokreta protiv rodno zasnovanog nasilja, sa ciljem da se naglasi da su žene i dalje često meta nasilja samo zbog svoje pripadnosti ženskom polu. Garsija-Moreno sa saradnicima objašnjava da je femicid ekstremni oblik nasilja prema ženama koji rezultira njihovom smrću (Garcia-Moreno et. al. 2015, 2229–2238). Femicid se obično javlja kada su žene ubijene zbog svog pola, što znači da je motiv za ubistvo često povezan s predrasudama i diskriminacijom prema ženama. Dalje, oni naglašavaju da je femicid vrlo ozbiljan društveni problem koji se često javlja kao deo šireg konteksta rodno zasnovanog nasilja. To znači da je femicid često vrhunac dugotrajnog i sistematskog nasilja prema ženama koje obuhvata različite oblike

zlostavljanja, kao što su fizičko nasilje, seksualno zlostavljanje, emocionalno nasilje i ekonomsko iskorišćavanje ili ucenjivanje.

Femicid je složen i višedimenzionalan problem koji zahteva sistemski pristup u prevenciji i suzbijanju nasilja prema ženama, razvoj strategija i politika koje se fokusiraju na promociju ravnopravnosti polova, osnaživanje žena, osiguravanje boljeg pristupa uslugama podrške i zaštite, kao i dosledno sprovođenje zakona i kažnjavanje nasilnika. Teoretičari Tejlor i Jasinski identifikovali su nekoliko ključnih karakteristika femicida koji su često posledica pokušaja kontrolisanja žena (Taylor, Jasinski 2011, 341-362). Počinioci femicida obično imaju izrazitu potrebu da kontrolišu svaku situaciju u vezi sa svojim partnerkama ili bivšim partnerkama. Autori dalje navode da se femicidi često događaju u trenucima kada počinitelj izgubi kontrolu zbog besa ili ljubomore. Ti trenuci mogu biti pokrenuti stvarnim ili izmišljenim prekršajima njihove partnerke ili bivše partnerke. Osećaj vlasništva nad partnerkama ili bivšim partnerkama predstavlja jedan od ključnih uzroka femicida. Počinioci femicida mogu smatrati da žene pripadaju njima i da ne mogu biti sa bilo kojim drugim muškarcem. Femicidi se povezuju i sa psihičkim poremećajima i drugim mentalnim problemima kod počinioca. To uključuje probleme sa samokontrolom, nisku frustracionu toleranciju i nisko samopoštovanje.

Pored navedenog, mnogi femicidi se dešavaju nakon dugog perioda zlostavljanja žene. Zlostavljanje može biti fizičko, emocionalno, seksualno ili ekonomsko. Počinioci mogu koristiti zlostavljanje kao sredstvo za kontrolu i manipulaciju ženama. Prema podacima Ujedinjenih nacija, tokom 2021. godine u svetu je ubijeno 81.100 žena, devojaka i devojčica, pri čemu je najveći udeo ovih ubistava bio motivisan rodnom (UNDOC 2022). U 2021. godini, oko 45.000 žena i devojaka širom sveta ubijeno je od strane njihovih intimnih partnera ili drugih članova porodice. To znači da, u proseku, svakog sata više od pet žena ili devojaka ubije neko iz njihove porodice. Blizu 56% svih ubistava žena počinili su intimni partneri ili drugi članovi porodice, dok je samo 11% svih ubistava muškaraca počinjeno u privatnoj sferi (UNDOC 2022).

Efekti i problemi izveštavanja medija o femicidu

Mediji igraju vitalnu ulogu u procesu definisanja društvenih problema, jer baveći se određenim pitanjima i predstavljajući ih u određenim okvirima i okruženjima, doprinose oblikovanju društvenih percepcija o društvenim pitanjima (Rodat 2022: 72–94). Kroz izveštavanje o različitim društvenim te-

mama i problemima ne samo da opisuju događaje, već i oblikuju društvene vrednosti i značenja, i stavove javnosti o datim događajima. S obzirom na ulogu medija u definisanju i konstruisanju društvenih pitanja, načini na koje mediji odlučuju da uobličie nasilje u porodici u vestima, uključujući femicid kao ekstremni oblik nasilja nad ženama, mogu imati važne posledice, utičući na to kako društvo percipira dinamiku ove vrste nasilja, kao i moguća rešenja i odgovornost svih društvenih aktera (Gillespie et al. 2013). Izveštavanje medija o femicidu praktično odražava i oblikuje društvene interpretacije nasilja koje se dogodilo (England 2018). Otuda ne začuđuje sve veći broj istraživanja i studija koji se bave ispitivanjem načina i efektima medijskog izveštavanja o femicidu u javnosti.

Nedavna studija koja je analizirala načine na koje su mediji šesnaest zemalja prikazivali nasilje nad ženama u studijama i istraživanja, pokazala je da su mediji pogrešno predstavljali realnost ženskog iskustva nasilja počinjenog nad njima (Sutherland et al. 2016: 6). Studije koje su ovi autori uključili u svoju analizu objavile su zapanjujuće slične rezultate, što ukazuje na preovlađujuće obrasce u načinu na koji mediji izveštavaju o nasilju nad ženama. Ta pogrešna medijska predstavljanja često su bila povezana sa načinom na koji su novinari izveštavali o društvenom kontekstu, senzacionalizmom, pogrešnim predstavljanjima i „mitovima o silovanju”, krivicima i odgovornosti. Autori objašnjavaju da se prvi problem u izveštavanju medija o nasilju nad ženama odnosi na epozodično izveštavanje. Mediji uglavnom ignorišu sveobuhvatni društveni kontekst u kome se nasilje nad ženama dešava. Ovo otkriće je važno jer način na koji su priče uokvirene može uticati na to kako publika pripisuje odgovornost.

Drugi ključni problem u izveštavanju medija o nasilju nad ženama koji je proizašao iz ovog istraživanja odnosi se na tendenciju da se vesti o nasilju nad ženama senzacionalizuju. Senzacionalističko izveštavanje vesti može se manifestovati u tome koje su priče izabrane da budu prikazane u vestima, koje činjenice su uključene i naglašene, šta je izostavljeno, jezik koji se koristi i druga sredstva za pisanje priloga (Sutherland et al. 2016: 6). Autori ističu da su jezički izbori novinara najčešće takvi da nastoje da uznemire, šokiraju, fasciniraju, kao i da se prikrije ili potkopa prava priroda zločina. Pored toga, autori navode da veliki broj studija koje su bile uključene u pregled literature pokazuju da većina medija prilikom konstruisanja priče direktno ili indirektno pripisuje krivicu i/ili odgovornost za nasilje pripisuju ženama, pri čemu to ne rade otvoreno, već posredovano kroz suptilne rodne poruke. Kao poslednji važan problem u izveštavanju medija o nasilju nad ženama, uključuju-

ći femicid, autori navode to da se mediji u prikupljanju informacija o slučaju o kome izveštavaju u prvom redu oslanjaju na policiju i pravosuđe i da retko uzimaju u obzir žensku stranu priče.

Do sličnih nalaza došle su i Gil, Ros i Karastatis koje su istraživale način na koji mediji izveštavaju o femicidu, kroz analizu načina na koji mediji prikazuju žrtve i počinitelje, kao i na to kako ta izveštavanja utiču na javno mišljenje i politike (Gill, Ross, Carastathis 2019). Prema zaključcima ovih autorke, jedan od efekata izveštavanja o femicidu koje su istraživači identifikovali jeste „igra krivice žrtve” u kojoj se mediji fokusiraju na žrtve i njihove životne okolnosti, dok počinitelji ostaju u drugom planu, umesto da se krivica stavlja na počinitelje i na društvenu klimu koja omogućava i podržava takvo nasilje. Drugi efekat je „normalizacija” femicida, odnosno prikazivanje ovakvih zločina kao neizbežnih ili čak opravdanih. Mediji mogu da stvaraju utisak da je ubistvo žena nešto što se dešava svakodnevno i da je to „običan” deo društvene stvarnosti. Autorke primećuju da mediji često koriste senzacionalističke i šokantne naslove kako bi privukli pažnju publike, ali time i dodatno produbljuju patnju žrtava i njihovih porodica. Dodatni problem po njima odnosi se na način na koji se žene prikazuju u medijima, što može uticati na javno mišljenje i stavove prema ženama i nasilju nad ženama. Mediji često prikazuju žrtve femicida kao pasivne, bespomoćne žrtve, dok se nasilnici često prikazuju kao „monstrumi”. Autorke zaključuju da medijsko izveštavanje o femicidu može imati ozbiljne posledice na žene koje žive u društvu u kojem se ovo nasilje normalizuje i na žene koje su žrtve nasilja. Oni pozivaju medije da preispitaju svoju etiku u izveštavanju i da preuzmu odgovornost za svoju ulogu u borbi protiv rodno zasnovanog nasilja (Gill, Ross, Carastathis 2019).

Teoretičarke Miler i Rubin su autorke studije koja se bavila analizom efekata izveštavanja medija o femicidu. Studija je pokazala da medijsko izveštavanje o femicidu može imati različite efekte, u zavisnosti od toga kako se prezentuju informacije (Miller, Rubin 2019: 3–25). Izveštavanje medija koje naglašava žrtvinu krivicu, njeno neprimereno ponašanje ili neadekvatnu zaštitu pridonosi održavanju patrijarhalnih normi i stigmatizaciji žena kao slabijeg i inferiornijeg pola. S druge strane, kako ističu autorke, kada se izveštavanje fokusira na sistemsku nepravdu i društvene probleme koji dovode do femicida može se podstaci kritičko mišljenje i društvena akcija u cilju promene postojećeg stanja (Miller, Rubin 2019: 3–25). Rezultati ovog istraživanja su pokazali da izveštavanje medija može uticati na politiku i pravne mere koje se preduzimaju u odgovoru na femicid. Osim toga, izveštavanje medija može uticati i na to kako se pravosuđe bavi ovim problemom, na primer, kroz pre-

zentovanje informacija koje se mogu koristiti u odbrani počinilaca. Većina studija koje su navedene u ovom radu ukazuju na zaključak da opšti pristup medijskog izveštavanja o femicidu počiva na pravilu da se femicid predstavlja kao izolovan incident nasilja i kao obično ubistvo, ali ne u kontekstu nasilja nad ženama i šireg društvenog problema. Mediji kroz kontekstualizaciju femicida na površan način pružaju pojednostavljeno opravdanje za njegovo izvršenje, po kome se u većini slučajeva počinilac razlikuje od ostatka društva i lako se identifikuje među „običnim ljudima” (Sutherland et. al. 2016: 5–17).

Izveštavanje medija o femicidu u Republici Srbiji

Rasprostranjenost femicida u Srbiji je zabrinjavajuća i konstantna. U Srbiji se u proseku svake godine izvrši između 20 i 40 slučajeva ubistva žena u partnerskom odnosu, kao posledica prolongiranih ili nerazrešenih slučajeva nasilja nad ženama (Spasić i sar. 2017). Za razliku od drugih zemalja koje imaju precizne statističke podatke, u Srbiji još uvek ne postoji jedinstven registar svih femicida. Informacije koje se nalaze u statističkim bazama lokalnih policijskih uprava Ministarstva unutrašnjih poslova nisu standardizovane i ne prate istu metodologiju. Ovi podaci se uglavnom oslanjaju na broj policijskih intervencija u slučajevima prijavljenog nasilja u porodici. U mnogim slučajevima femicid u porodici se evidentira kao kvalifikovano krivično delo ubistva, umesto kao ubistvo u partnerskom odnosu. U periodu od 2010. do 2017. godine od strane partnera ili člana porodice ubijena je najmanje 251 žena. Svaka treća žena je ubijena vatrenim oružjem, najčešće pištoljem, a u gotovo svakom trećem slučaju nasilje je bilo prijavljeno nekoj od nadležnih institucija pre nego što je žena ubijena (Vilič, Beker: 2018). Istraživanje koje su sproveli Jovanović i Simeunović-Pratić (2013) pokazuje da je najveći broj žrtava femicida na području Beograda pripada starosnoj grupi do 25 i od 46 do 55 godina, sa pretežno srednjoškolskim obrazovanjem, dok su učinioci muškarci različite dobi, stari od 24 do 70 godina, najčešće sa srednjom stručnom spremom.

U prilog tome da je pitanje femicida važno pitanje za celokupno društvo govori i činjenica da je odlukom Vlade Republike Srbije 2017. godine, proglašen Nacionalni dan sećanja na žene žrtve nasilja proglašen 18. maj. Te iste godine na snagu je stupio Zakon o sprečavanju nasilja u porodici i od tada se smanjuje broj ubijenih žena, sve do 2022. godine koja je završena sa povećanim brojem femicida u odnosu na prethodne. Prema podacima iz Autonomnog ženskog centra, do 17. maja tekuće godine u našoj zemlji ubijeno je 15 žena

i dve devojčice u porodično-partnerskim odnosima. Ministarstvo pravde je u saradnji sa Švedskom ambasadom pokrenulo i sajt „Isključi nasilje” koji obuhvata tri ključna odeljka – deo koji se odnosi na prijavljivanje nasilja, deo koji je namenjen predstavnicima državnih organa i deo koji je vezan za izveštavanje medija. Imajući u vidu da je izveštavanje medija jedna od ključnih karika u prevenciji i zaustavljanju nasilja u porodici, pohvalno je što je resorno ministarstvo iskazalo interesovanje i spremnost da se pozabavi i temom medijskog izveštavanja.

Mediji su najvažniji saveznici u borbi protiv nasilja nad ženama. Složićemo se da bi se profesionalnim i objektivnim izveštavanjem o ovim složenim problemima zasigurno promenio celokupan odnos društva prema nasilju i ohrabrio žrtve da prijave nasilnike. Profesionalnim i odgovornim izveštavanjem mediji bi zasigurno mogli da utiču u procesu izlaska iz nasilnog odnosa, informisanju žena o institucijama i organizacijama kojima žrtve mogu da se obrate, rušenju predrasuda o nasilju u porodici ili partnerskom odnosu kao i jačanju svesti javnosti o neprihvatljivosti nasilja. Ipak domaći mediji i dalje izveštavaju senzacionalistički i stereotipno, iako studije govore da u odnosu na 2015. godinu, kada je rađena jedna od prvih analiza medijskih objava, to čine u manjem obimu (Mršević 2019: 19).

Uz pomoć UNDP-a, grupa „Novinarke protiv nasilja prema ženama” 2019. godine izdala je publikaciju u kojoj se analiziraju medijske objave o problemu nasilja prema ženama. Analizom su tada obuhvaćene sve objave u elektronskim i štampanim medijima, a ta analiza pokazala je da se čak 78% analiziranih objava svodi na praćenje konkretnih slučajeva, kada se nasilje desilo, 22% objava bavilo se fenomenom nasilja prema ženama, a da je samo 17% medijskih objava ispunjavalo edukativnu funkciju pružajući opis fenomena, prevencije, načina zaštite i podrške (Gligorijević sar. 2021: 13). Kako bi se podigao kvalitet izveštavanja o femicidu i kako bi se izbegao nivo traumatizacije žena sa iskustvom nasilja, UNDP je u saradnji sa grupom Novinarke protiv nasilja a u sklopu programa usmerenih na prevenciju i zaštitu žena od nasilja, izdao publikaciju pod nazivom „Smernice za medijsko izveštavanje o nasilju prema ženama”. Iako je pomenuta publikacija dostupna, analizirajući medijske članke koji izveštavaju o femicidu, čini se da mnogi novinari ne postupaju po preporukama. Blizu devedeset odsto naslova koji govore o ubistvu žene počinju senzacionalističkim terminima poput „brutalno”, „šokantno”, „monstruozno” i sl.

U mnogim slučajevima u medijskim izveštavanjima, dok je postupak u toku, domaći mediji se trude da svojim čitaocima otkriju što više detalja o identi-

tetu žrtve ali i njenim članovima porodice što ne bi trebalo otkrivati. U većini slučajeva u medijskom izveštavanju odgovornost za počinjeno nasilje biva prebačeno sa nasilnika na žrtvu što dalje u virtuelnom svetu dodatno stavlja pritisak na žene koje čitajući medijske tekstove bivaju demoralisane da nasilje prijave. Najveći deo tekstova u domaćim medijima koji obrađuju temu rodno motivisanog ubistva, novinari impliciraju da je žrtva prethodno prijavila nasilje a zatim povukla prijavu i na taj način prebacuju na nju odgovornost za ishod koji je usledio. Žrtve neretko povlače prijave iz straha da će nasilje eskalirati, zbog nedostatka podrške i nepoverenja, a na institucijama jeste odgovornost da urade procenu rizika, individualni bezbednosni plan i da žrtvi na vreme pruže adekvatnu zaštitu. Zadatak medija jeste da etički izveštava i ne demoralise druge žene i devojke koje mogu odustati od prijave iz straha da će mediji senzacionalistički izveštavati o njihovom slučaju, da će biti izložene riziku od ponavljanja nasilja i osude šire zajednice ukoliko na neki način otkriju njihov identitet. Mediji o ovakvim temama moraju da izveštavaju etički i da ne posežu za senzacionalizmom. Ono što smo u praksi videli jeste da se pojedini mediji, koji su i najčitaniji, utrkuju u senzacionalističkom izveštavanju i na taj način doprinose sekundarnoj viktimizaciji preživelih i krše Kodeks novinara Srbije.

U domaćim medijima se nasilje nad ženama, često smešta u kontekst ekonomske krize ili balkanskog mentaliteta, čime se skida deo odgovornosti sa učinioca i smešta se u domen „objektivnih” ili čak „neizbežnih” okolnosti. Muškarci koji počinu ubistvo, silovanje ili seksualno nasilje ili zlostavljanje u porodici u tabloidnim medijima se često predstavljaju kao zveri, psihopate, čudovišta, perverzncijaci, bolesnici, monstrumi, manijaci i sl., što sugerise da su oni vidno različiti od drugih, „normalnih” ljudi. To treba izbegavati, jer se time zamagljuje društvena kontekstualnost rodno zasnovanog nasilja koje se premešta u domen psihopatologije, bolesti i psihijatrije. Iz godine u godinu se dešava, da javne ličnosti, kao što je voditelj televizije sa nacionalnom frekvencijom, izvrše nasilje nad partnerkom, a potom dobiju javni medijski prostor na toj istoj televiziji da opravdaju, zatraže i dobiju podršku za svoje nasilno ponašanje. Time se pokazuje visok stepen tolerancije na muško nasilje nad ženama i spremnost te televizije da se prekrše etičke i zakonske norme medijskog izveštavanja.

Zaključak

Savremeni teoretičari medija jedinstveni su u stavu da masovni mediji igraju ključnu ulogu u oblikovanju stavova celokupne javnosti prema nasilju nad ženama. Sa jedne strane mediji mogu biti ključan izvor informacija o nasilju nad ženama, te mogu i uticati na način na koji javnost reaguje na ovaj problem, a sa druge strane mediji pak mogu koristiti stereotipe o ženama kao pasivnim i nemoćnim žrtvama nasilja te na taj način opravdati ponašanje počinitelja. Upravo iz tog razloga, novinari i medijski radnici bi trebalo da se pridržavaju etičkih kodeksa kako bi osigurali da njihov rad bude profesionalan, istinit, objektivan i odgovoran.

Savremena medijska slika pokazuje da se medijski etički kodeksi skoro pa i ne poštuju i da se u slučajevima izveštavanja o nasilju nad ženama, novinari često okreću tabloidizaciji. U većini slučajeva umesto poštovanja žrtve često dobijaju osudu, etikete, ponižavanja. Femicid, kao specifičan oblik rodno motivisanog nasilja, često se prikazuje bez dubljeg konteksta, što može rezultirati iskrivljenim percepcijama javnosti o ovom ozbiljnom problemu. Nedostatak upotrebe odgovarajućih termina kao što su femicid, rodno zasnovano nasilje ili ubistvo zbog roda u medijskom diskursu otežava razumevanje i svest o strukturalnoj prirodi ovog nasilja. Članci se manje bave istorijom nasilja, a više intimom žrtve, u potrazi za kompromitujućim informacijama. Ovakvi medijski sadržaji često podstiču održavanje predrasude o tome da su žrtve krive za nasilje koje su preživle i da je nasilje prema ženama opravdano. Tekstovi o rodno zasnovanom nasilju lako skrenu u romantizovanje slučajeva, osumnjičenog dehumanizuju i pretvaraju u „monstruma”, te u stereotipizaciju kako osumnjičenog tako i žrtve, koju mediji obično predstavljaju kao „tihu i povučenu ženu sa masnicama”. Svi radovi na koje smo se osvrnuli ukazuju na važnost promovisanja rodno senzibilnog izveštavanja i promovisanje medijskih standarda koji se bore protiv stereotipa i diskriminacije prema ženama.

Konačno, izveštavanje medija o femicidu zahteva snažnu etičku i profesionalnu odgovornost, kako bi se izbegla reviktimizacija žrtava i senzacionalizacija zločina, a istovremeno podigla svest o ozbiljnosti problema i uticalo na promene društvenog i zakonodavnog okvira koji bi mogao sprečiti femicid. Neetičkim izveštavanjem, novinari, urednici i mediji nesvesno pomažu nasilnicima i dalje produbljuju traumu žrtve. Medijski izveštaji bi trebalo da jasno ukazuju da je nasilje nad ženama društveni problem koji počiva na nejednakim odnosima moći između muškaraca i žena i da svaka forma nasilja ima

svoje specifičnosti. U tom kontekstu, etička odgovornost medija leži u promišljenom i senzitivnom izveštavanju koje se fokusira na sistemsku nepravdu i društvene probleme koji doprinose femicidu. Podizanje svesti o potrebi za društvenim promenama, promocija ravnopravnosti polova i osnaživanje žena kroz medije mogu biti ključni u borbi protiv ovog ozbiljnog problema. Mediji bi trebali da teže ka izveštavanju koje ne samo da informiše o pojedinačnim slučajevima, već i podstiče kritičko razmišljanje i društvenu akciju usmerenu na suzbijanje femicida. Samo tako medijsko izveštavanje može doprineti stvaranju društva koje ne toleriše nasilje nad ženama i koje aktivno radi na njegovom iskorenjivanju.

Literatura

- Aleksić, J., Đorgović, J. (n.d.). *Priručnik za medijsko izveštavanje o nasilju u porodici i nasilju nad ženama*, dostupno na: [http://www.medij-skapismenost.net/dokument/Prirucnik-za-medijsko-izvestavanje-o-nasilju-u-porodici-i-nasilju-nad-zenama-\(PDF\)](http://www.medij-skapismenost.net/dokument/Prirucnik-za-medijsko-izvestavanje-o-nasilju-u-porodici-i-nasilju-nad-zenama-(PDF)) [Pristupljeno 10.09.2023].
- Autonomni ženski centar (2022) *FEMICID Kvantitativno – narativni polugodišnji izveštaj 2022. godina*, dostupno na: https://www.womenngo.org.rs/images/femicid/FEMICID_Polugodi%C5%A1nji_Kvantitativno_-_narativni_godi%C5%A1nji_izve%C5%A1taj_2022._godina.pdf, [Pristupljeno 12.09.2023].
- Barron, C. (2016) *Media Convergence: The Three Degrees of Network, Mass and Interpersonal Communication*. London: Routledge.
- Beauchamp, T. L., & Childress, J. F. (2019) *Principles of biomedical ethics*. Oxford: Oxford University Press.
- Beauchamp, T. L., Bowie, N. E. (2018) *Ethical theory and business*. London: Pearson.
- Bissell, A. (2014) *Medijska etika: Teorija i praksa*. Beograd: Fakultet političkih nauka.
- Buckingham, D. (2003) *Questioning the Media: a Guide for Students. Source: A Media Education Curriculum for Teachers in the Mediterranean*. The Thesis of Thessaloniki, First Version, pp. 1–15.
- Christians, C. G., Fackler, M., Richardson, K., & Kreshel, P. J. (2016) *Media Ethics: Cases and Moral Reasoning* (10th ed.). London: Routledge.
- Couldry, N. (2013) *Why media ethics still matters. Global media ethics: Problems and perspectives*, pp. 13–28.
- Dragičević-Šešić, M., & Nikolić, M. (2010) „Etika medija u obrazovnom sistemu”, *Kultura* (127), str. 9–34.

- England, S. (2018) *Writing Terror on the Bodies of Women: Media Coverage of Violence Against Women in Guatemala*. London: Lexington.
- Fernández, E. G., Bedía, R. C., & Cerdá, M. E. (2016) *The media and the symbolic violence against women*. *Revista Latina de Comunicación Social* (71), pp. 818–832.
- García-Moreno, C., Zimmerman, C., Morris-Gehring, A., Heise, L., Amin, A., Abrahams, N., Watts, C. (2015) *Femicid u svijetu: rezultati istraživanja*. *Lancet* 385(9977), pp. 2229– 2238.
- Gill, R. S., Ross, K., & Carastathis, A. C. (2019) “Femicide in the media: Gendering news coverage and victim portrayals”. *Feminist Media Studies*, 19(4), 556–575.
- Gligorijević, J., Pavlović, S., Cvetičanin Knežević, H., (2021) *Guidelines on Media Reporting on Violence against Women, Journalists against Violence against Women*, dostupno na: <https://www.undp.org/serbia/publications/guidelines-media-reporting-violence-against-women> [Pristupljeno 27.08.2023].
- Herrscher, R. (2002) *A universal code of journalism ethics: Problems, limitations, and proposals*. *Journal of mass media ethics* 17(4), pp. 277–289.
- Koković, D. (2007) *Društvo i medijski izazovi – Uvod u sociologiju masovnih komunikacija*. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- Konstatinović Ilić, S. (2013) *Femicid kao oblik rodno zasnovanog nasilja*, Niš: Univerzitet u Nišu, Pravni fakultet.
- Miller, S. L., & Rubin, A. T. (2019) *Media Representations of Femicide: Understanding the Power of News Framing*. *Feminist Criminology*, 14(1), 3–25.
- Montiel, A. V. (2014) *Violence against women and media: Advancements and challenges of a research and political agenda*. *Media and gender: A scholarly agenda for the global alliance on media and gender*, pp. 11–14.
- Mrščević, Z. (2019) *Nasilje i mi. Mediji o nasilju nad ženama*. Beograd: Institut društvenih nauka.
- Neelamalar, M., Chitra, P., & Darwini, A. (2009) “The print media coverage of the 26/11 Mumbai terror attacks: A study on the coverage of leading Indian newspapers and its impact on people”. *Journal of Media and Communication Studies*, 1(6), pp. 95–105.
- Nikolić, M. (2005) „Etika radio talasa”, *Zbornik radova FDU*, 8(9), 311–331.
- Nikolić, M. (2010) „Etika medija – između lične, profesionalne i društvene odgovornosti”, *Kultura*, 127, pp. 35–50.
- Pavlović, S. i sar. (2022) Analiza medijskog izveštavanja o problemu nasilja prema ženama za period 2019–2021. godine, grupa „Novinarke

protiv nasilja prema ženama”, dostupno na: <https://novinarkeprotiv-nasilja.org/wp-content/uploads/2022/04/Analiza-2019-2021.pdf> [Pristupljeno 18.09.2023].

- Popović, J. (2008) „Etika kao kultura zanimanja sa osvrtom na etički kodeks arhivista”, *Pravni život*, 57(14), str. 605–613.
- Roberts, C. (2012) “Identifying and defining values in media codes of ethics”. *Journal of Mass Media Ethics*, 27(2), pp. 115–129.
- Rodat, S. (2022) „Framing Femicide: An Analysis of Online Media Reporting on Romanian Immigrant Women Killed in Germany”, in *Handbook of Research on Digital Violence and Discrimination Studies*. IGI Global. pp. 72–94.
- Saunders, M. N. K., Lewis, P., Thornhill, A. (2009) *Research methods for business students*. New York: Prentice Hall.
- Simeunović-Patić, B., & Jovanović, S. (2013) *Ubistvo žena u partnerskom odnosu*. Beograd: Institut za kriminološka istraživanja.
- Spasić, D., Kolarević, D., & Luković, Z. (2017) „Femicid u partnerskim odnosima”, *Temida*, 20(3), str. 411–434.
- Stojanović Prelević, I (2013) *Etika i mediji: o etičnosti novinara, Kriza i perspektive znanja i nauke*. Niš: Univerzitet u Nišu, str. 401–411.
- Sutherland, G., Easteal, P., Holland, K., & Vaughan, C. (2019) *Mediated representations of violence against women in the mainstream news in Australia*. *BMC public health*, 19, pp. 1–8.
- Sutherland, G., McCormack, A., Easteal, P., Holland, K., & Pirkis, J. (2016) “Media guidelines for the responsible reporting of violence against women: A review of evidence and issues”. *Australian journalism review*, 38(1), pp. 5–17.
- Taylor, R., & Jasinski, J. L. (2011) „Femicide and the feminist perspective”. *Homicide Studies*, 15(4), pp. 341–362.
- United Nations Office on Drugs and Crime (2022) *Gender-related killings of women and girls (femicide/feminicide). Global estimates of gender-related killings of women and girls in the private sphere in 2021. Improving data to improve responses*, dostupno na: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/briefs/Femicide_brief_Nov2022.pdf [Pristupljeno 09.09.2023].
- United Nations (2020) *Global study on homicide: Femicide*, dostupno na: <https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/Booklet4.pdf>. [Pristupljeno 13.09.2023].
- Vilić, S. K., & Beker, K. (2018) *Femicid kao rodno zasnovano nasilje*, dostupno na: https://eca.unwomen.org/sites/default/files/Field%20Office%20ECA/Attachments/Publications/2018/SRB_GKH_Desk%20re

search_national%20and%20international%20legal%20framework%20on%20femicide.pdf [Pristupljeno 09.08.2023].

- Wilkins, L., Painter, C., & Patterson, P. (2021) *Media ethics: Issues and cases*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Wimmer, R., Dominick, J. (2014) *Mass Media Research – an introduction*, Tenth editions. Boston, MA: Cengage Learning
- Zgrabljic Rotar , N. (2005) *Medijska pismenost i civilno društvo*. Sarajevo: MediaCentar.

FEMICIDE AND MEDIA – BETWEEN SENSATIONALISM AND EXCUSING THE OFFENDERS

Abstract

Media ethics is a moral code that media professionals should follow to ensure objectivity, truthfulness, integrity and other values important to the public, especially when femicide is concerned. Reporting on victims of violence is one of the most sensitive topics in journalism and requires journalists' special attention and responsibility in terms of ethics. Ethical media coverage of femicide victims should include careful choice of words, taking into account the victim's perspective, empowering family members of femicide victims, providing context on the problem of violence against women, pointing out causes and ways of prevention, and respecting victims' privacy and dignity. This paper discusses and analyzes the key determinants and principles of the ethical code of the media, with special reference to reporting in cases of femicide. In addition, the paper presents and analyses the concept of ethics in the media, the code of media ethics and the key ethical principles that journalists and other professionals in media must be guided by in their work. The paper reviews ethical problems in reporting femicide, the way media report on violence against women and the possible effects of media reporting on violence against women and femicide, and offers a review of existing problems in media reporting on femicide.

Keywords

media ethics, media moral code, femicide, media presentation, reporting

Примљено: 22. августа 2023.
Прихваћено: 16. октобра 2023.

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Игор Перишић¹
Институт за књижевност и уметност, Београд

821.163.41.09-2 Поповић Ј.
С. (049.32)
COBISS.SR-ID 133251081

СТЕРЕО СТЕРИЈА

(Петар Грујичић, *Театар протусловја: антитетички театар Јована Стерије Поповића*, Нови Сад: Академија уметности и Позоришни музеј Војводине, 2022)

Ретки су теоретичари који се подједнако сигурно осећају у више културних и уметничких поља. Са стаменим залеђем у театрологији и књижевној теорији, Петар Грујичић тетовиран је широким образовањем које омогућава поглед на предмет не само из примарна два, него заправо из више, стерео углава. *Театар протусловја* стога и своју основну тему, драмско дело Јована Стерије Поповића, чини многоликом што је самом предмету као изванредно сложенем дакако иманентно.

У тумачењу Стеријиног класичног и канонског драмског опуса, Грујичић се оправдано највише ослања на теоријске поставке Харолда Блума (Harold Bloom) који је баш на парадоксалан или протуслован начин описао процес конституисања књижевно-културних канона. Сапутница у интерпретацији Блумових ставова све време је студија Предрага Бребановића *Антитетички канон Харолда Блума* (2011) у којој је изузетно темељно проучена и протумачена мисао овог „тешког” теоријског писца и креативног критичара митопоетског и профетског кова. Још један значајан светски књижевни теоретичар, Лубомир Долежел (Lubomír Doležel), и његова теорија могућих светова, која је углавном била примењивана на прозне жанрове, на иновативан начин искоришћена је у театролошкој анализи. Уз то, аутор *Театра протусловја* умео је добро да пробере из актуелне српске науке о књижевности. Обимна монографија Ненада Николића *Идентитет српске књижевности* (2019) важна је теоријска помоћ при преиспитивању механизма како се конституише српски књижевни и културни канон. Поуздан ослонац јесте и књига Зорице Несторовић *Класик Стерија* (2011), која је по квалитету и син-

1 perisigor@gmail.com

тетичком набоју у тумачењу Стеријиног дела канонска претходница ове Грујичићеве.

Сложеност Стеријиног дела је, запажа на почетку Грујичић, „без председана у српској културној историји” јер је засновано не само на генеалогичкој сличности него још више на „тематским, формалним и идеолошким противречностима” (8). Вршачки писац усамљена је појава у српској књижевности, скоро без претеча и узора (осим оних који су долазили из европских књижевности), и дуго времена без правих настављача. Његово дело даје право литерарног гласа потпуно различитим становиштима унутар истог контекста док се присуство једног начела увек може довести у везу са супротним садржајима, при чему се ниједно од њих не искључује. У ширем културном окружју, такав начин подстиче полемику опозитних становишта као „залог једне шире, антитетичке равнотеже чији предуслов је очување полемичког дискурса и његових (само)подривалачких капацитета” (115).

И друштвену стварност и уметничку фикцију Стеријин театар третира као „перманентну прекретницу у којој напоредо и на драматичан начин коегзистирају најмање два културна модела, један традиционалан и један иноваторски, један конзервативан и један еманципаторски” (123). У тој рекло би се природно-архетипској борби дакако нема победника и пораженог. Како поетички тако и културолошко-идеолошки, полемички дискурс јесте предуслов уметничког стварања али и „здраве” комуникације у друштвеној заједници. (Данашњим речником казано, Стерија је у свом књижевном делу и имплицитном културолошком програму покушавао да уједини „две Србије”.) Увек му је било потребно јако супротно начело да би и он сам делатно постојао.

Претензије српског писца биле су дакле (имплицитно) канонске. Снажни, класични писци или сублимишу или деконструишу затечену традицију што се у Стеријиним јединственом случају одвијало по принципу преиспитивања не српског, него канона европске књижевности, да би наоко парадоксално тиме себе створио као класика српске културе. На супрот увреженом мишљењу, класици су контрадикторни и баш због тога постају камени међаши у културној историји. Срж оваквог блумовског схватања класика, као и основну тезу своје књиге, Грујичић сажима у следећим речима:

Довољно ће бити уколико понуђена разматрања успеју да Стерију отргну од још увек снажног дискурса о просветитељско-патриотској мисији пишчевог дела као примарном аспекту, јер нити су [...] Стеријина драмска дела настајала у функцији непосредног дидактичног поучавања, нити су она била национално-патриотска с идеолошким, махом романтичарским призвуком који је пратио оснивање и рад свих српских театара у XIX веку. То, међутим, не значи да су ова дела лишена својстава која би ишла у прилог и таквих наведених оцена, али преваходно на начин помоћу којег би се њихово присуство увек могло довести у везу са супротним, опонирајућим садржајима, не искључујући нити једно од њих из једне отворене, од стране писца широко схваћене културне типологије (17).

Као крунски доказ да су велики, канонски писци субверзивни у односу на све вредности, Грујичић подастире пример *Родолубаца* који у (само) ревизионистичком обрту подривају „чак и оне вредности које је сам писац темељио у својем дотадашњем опусу” (199).

Делећи Стеријина весела и жалосна позорја по симболичком модусу „театра наивности” и „театра невиности”, што му отвара перспективе за разбокорене појединачне анализе засноване на бравурозним увидима, Грујичић износи читав низ веома корисних запажања за нове позоришне делатнике који буду постављали на сцену Стеријине комаде.

У кључу опште амбиваленције плодотворан је труд да се теоријски обухвати суштина комичке катарзе чија нам „дефиниција” из познатих разлога вековима измиче. Индикативно по теорије комике и смеха јесте то што се Стеријине комедије углавном не завршавају срећно, или се окончавају протусловно јер у себи имају и трагичке аспекте. Пишчева комичка катарза је стога специфична. Равнајући се према Аристотеловим схватањима о изазивању страха и сажалења у трагедији, Стеријини комички ликови доживљавају прелаз из среће у несрећу, што би по старогрчком мислиоцу требало да изазове осећај гнушања (индигнације), а по српском драматичару стање у којем „порок травестира у нову, пробуђену свесност” (110).

С друге стране, разматрајући Стеријине некомедиографске списе (трагедије, јуначка позорја, алегорије и мелодраме), Грујичић се нарочито труди да покаже како су нека ауторова можда у први мах и пригодна

театарска дела ипак знатно сложенија. Стога их не би требало посматрати само као панегирике наручиоцима, односно тадашњој власти у лицу кнеза Александра Карађорђевића. Суштина ових комада није у вулгарној прагматици у којој би се драматуршки таленат изнајмљивао искључиво у сврхе ефемерних позоришних послова. Ипак, Грујичић не спори да после свих херменеутичких прегнућа и даље остаје чињеница да је некомедииографски крак слабији део Стеријиног драмског опуса. На питање зашто је писац истрајавао у стварању нечега што по општој вредности није било близу његових комедија, одговор се поново налази у уверљиво објашњеним аутобиографско-антитетичким потребама константног бављења супротностима, односно (несвесном) жељом да се писањем успостави равнотежа између опозитних начела, у овом случају комичког и трагичког модуса.

На стилско-техничком плану, у *Театру протусловја* Петар Грујичић врло вешто води теоријско приповедање како би се одржала пажња читалаца, скоро као у узбудљивим фиктивним жанровима. Чак уме да у излагање убаци мали приповедачки саспенс у сталним наговештајима, протканим дуж прве половине нарације, о важности сезоне рада Театра на Ђумруку (1841–1842) за Стеријину поетику, уз обећање и одлагање задовољства испуњења тог обећања све до пред крај студије. Тада ће развити хипотезу да се једносезонско деловање у овом иначе веома значајном театру у историји српског позоришта негативно одразило по Стеријино драмско стваралаштво које је после тога почело да показује знакове креативног опадања. Када је писац добио привилегију да буде скоро комплетан аутор позоришних представа, а не само текста, показало се да његов опус није био адекватан за скромни ниво извођача и публике. Испоставило се такође да ни сам Стерија није имао довољно искуства као позоришни практичар те је касније одустајао од експерименталних сценских амбиција (173).

Међу осталим откривалачким микроувидима ове синтетичке монографије вреди издвојити запажање да у готово целокупној српској књижевности нема писца чије дело толико изравно и полемично коментарише самог себе, што би Стерију одлучно померило у ону линију књижевне традиције у којој је аутопоетички слој веома битан за значење дела (метанаративне традиције присутне од античких дана све до постмодернистичке књижевности и уметности). Херменеутичке иновације аутор доноси и преко истицања да су неки Стеријини полемички комади налик антидрамама театра апсурда 20. века, затим и констатацијом да ће

се колективни јунак *Родољубаца* на „европским позорницама појавити тек у театру модернизма више деценија касније” (120). Тиме се Стерија још једном открива као европски релевантан драмски писац.

У случају *Родољубаца* хвале је вредан избалансиран приступ чувеном комаду. Петар Грујичић чини отклон од искључиво или претежно антинационалистичких тумачења *Родољубаца*, што је било изражено, блумовски речено, „јаким погрешним читањем” у последњих педесетак година. Узрок овакве моде проналази се, културолошки децентно, у преклапању појачаног репертоарског интересовања за Стеријине комедије и изласка расправе Радомира Константиновића *Философија паланке* (1969) те последичне злоупотребе појма паланке из овог списка као идеологеме која се изненада појављује и решава све ствари. У благом протесту против моноидеолошких читања *Родољубаца* крије се један од Грујичићевих апела за комплексно сагледавање театарских и књижевних феномена. То би увек требало да подразумева антитетичко или програмски противречно ангажовање интелектуалних и имагинативних способности при стварању уметничког дела (позоришне представе), јер суштина театра и драматургије јесте у сучељавању супротности, а не у њиховом поништавању.

У целини гледано, Петар Грујичић доследно и концентрисано развија почетну тезу *Театра протусловја* без иједне непотребне дигресије или рукавца који не би био функционалан. У синтетичком приступу, осим драматуршког рада вршачког класика, чувени протопостмодернистички *Роман без романа* такође ће бити предмет Грујичићеве успутне али убедљиве анализе, а ту је и зналачка интерпретација Стеријине поезије. Ауторова теоријска суматраистика, где се повезује све што је повезивању било склоно, учиниће да после ове монографије Стерију видимо и чујемо много боље, уз слику и тон који имају високу резолуцију и стерео својства.

Milena Dragičević Šešić¹
Fakultet dramskih umetnosti

SKRIVENE NEJEDNAKOSTI U POLJU KULTURE U SRBIJI: STVARALAŠTVO U ZAMKAMA POLITIKE I TRŽIŠTA, TRADICIONALNIH VREDNOVANJA I NOVIH PERSPEKTIVA

(Predrag Cvetičanin, Tatjana Nikolić i Nađa Bobičić:
„Rod i rad u kulturnom polju u Srbiji”
Fakultet umetnosti Univerziteta u Nišu, 2023)

305-055.1/.2:008(497.11)(049.32)
316.647.82-055.2(497.11)(049.32)
316.662-055.2(497.11)(049.32)
COBISS-SR-ID 133255433

Knjiga „Rod i rad u kulturnom polju u Srbiji” nastala je kao rezultat naučnog istraživanja na projektu *Rodna ravnopravnost za kulturnu raznolikost*, koji je podržan na UNESCO-vom konkursu Međunarodnog fonda za kulturnu raznolikost 2020. godine (tada je izabrano samo šest od 1.027 podnetih projekata iz celog sveta). Ovaj istraživački poduhvat realizovan je saradnjom brojnih partnera na kulturnoj sceni Srbije koji su okupili, pored praktičara i aktivista, veći broj naučnika i naučnica u domenu sociologije kulture, studija kulture, studija roda i političkih nauka. Kako je istraživanje ostvareno kao interdisciplinarno, tri autora dolaze iz tri naučne oblasti: sociologije kulture (Predrag Cvetičanin), kulturne politike i menadžmenta u kulturi (Tatjana Nikolić) i studija roda (Nađa Bobičić), što se pokazalo izuzetno važnim kako u analizi tako i u interpretaciji istraživačkih rezultata.

Ova grupa autora utemeljila je istraživačka pitanja, kao i svoje analize, u tradiciju rodnih i feminističkih studija iz celog regiona, no empirijski deo istraživanja odnosio se na karakteristike polja kulturne produkcije u Srbiji, te posebno na mehanizme koji generišu ili podržavaju rodne nejednakosti u njemu. Stoga su rezultati istraživanja predstavljeni kroz osam poglavlja uz odgovarajuće reference.

Autori celovito objašnjavaju kontekst unutar koga se razvila ideja o ovakvom projektu, dajući izuzetno značajan pregled teorija i empirijskih istraživanja kojima se nauka bavila u regionu, ukazujući na vezu između aktivističkih

¹ msesic@gmail.com

feminističkih praksi i empirijsko-teorijskih analiza, te umetničkog aktivističkog rada sa teorijskim radom još od sedamdesetih godina 20. veka. Posebno se autori fokusiraju na vezu između „ciklusa” istraživačkih tekstova, edukativnih programa, te umetničkih festivala koji su širom Srbije i regiona davali vidljivost naučnim istraživanjima sa temom o rodnoj ravnopravnosti. Iako je reč o kraćem preglednom tekstu na nepunih dvadesetak strana, istraživanje je akcentiralo, pored sveobuhvatnih doprinosa učešća žena u kulturnom životu širom regiona, čak i sektorske studije koje se bave rodnom jednakosti u pojedinim domenima kulture – od kinematografije do izvođačkih umetnosti, pa čak i vrlo specifičnim podsektorima, poput učešća žena u folklornoj muzici ili u praksi savremenog plesa. Izuzetno je važno što na ovaj način knjiga ne samo što omogućava preglednost već i ukazuje na širinu postojeće literature, te pokazuje i koje su sve to visokoobrazovne institucije koje ovakva istraživanja podržavaju (omogućavajući izrade doktorskih disertacija sa temama vezanim za rodnu ravnopravnost).

Ovo poglavlje veoma precizno definiše metodologiju istraživanja koje je uključilo oko 250 umetnica, radnica i preduzetnica iz sva tri kulturna sektora. Ispitanice *anketnog istraživanja* (206) pripadaju različitim generacijama, a žive širom Srbije. Uputnik je činilo sedam baterija pitanja od kojih su prve dve bile vezane za standardne sociodemografske podatke i oblast delovanja u kulturi (zanimanje, tip radnog odnosa itd.). Ostalih pet baterija bile su usmerene na identifikovanje temeljnih problema rodne (ne)ravnopravnosti, klasni položaj ispitanica, način podele kućnih poslova, stavove o rodnim odnosima i iskustvima rodne diskriminacije. Pored anketiranja, realizovana su i 32 polustrukturisana *intervjua* koji je obuhvatio devet umetnica, osam menadžerki u javnom sektoru kulture, četiri preduzetnice, četiri naučnice i sedam ispitanica iz NVO sektora (šest iz Beograda, pet iz Šumadije i zapadne Srbije, deset iz južne i istočne Srbije i jedanaest iz Vojvodine). Sve ovo dopunjeno je i podacima u razgovoru sa *ekspertskom fokus grupom* (9 umetnica-aktivistkinja) čiji je zadatak bio da doprinesu identifikaciji preporuka za prevazilaženje postojećeg stanja.

Drugo poglavlje, „Karakteristike polja kulturne produkcije u Srbiji”, napisano je na osnovu teorijskih polazišta o karakteristikama „polja” francuskog sociologa kulture Pjera Burdijea, te značajnog istraživanja empirijske literature i statističkih podataka o kulturnoj produkciji u Srbiji koji su dostupni u poslednjih desetak godina. Tako istraživači zaključuju, dokumentujući to odgovarajućim tabelama i podacima, da je uloga države u polju kulture još uvek centralna uprkos srazmerno malim izdvajanjima u odnosu na druge zemlje regiona; da su izrazito skromna ulaganja u međunarodnu kulturnu saradnju;

nedovoljno razvijeno tržište kulture koje uslovljava budžetsku zavisnost svih aktera itd. Kako su kreatori kulturne politike i donosioci odluka usmereni pre svega na održavanje sistema to, uprkos deklarativnoj podršci razvoju kreativnih industrija, prakse su uglavnom sporadične i zavise od pojedinaca, bilo da je reč o spremnosti javnog sektora da podrži nezavisne inicijative ili da je reč o umetnicima a posebno umetnicama da se opredele za preduzetničko delovanje. Koristeći neke od analitičkih modela uspostavljenih u sopstvenim empirijskim istraživanjima (poput modela polja kulturne produkcije u Srbiji), autori detaljno ukazuju na tri osnovne opozicije u polju kulturne produkcije u Srbiji fokusirajući se na centralnu opoziciju koja deli aktere na one koji rade pod okriljem politike („pseudo” autonomija od zahteva publike) i aktera čije se delovanje odvija na tržištu. Drugi tip opozicije jeste onaj između subpolja masovne kulturne produkcije i subpolja ograničene kulturne produkcije oko najvažnijeg principa vrednovanja kulturnih praksi (estetska i kulturološka vrednost vs. ekonomska vrednost). Treću opoziciju autori vide između lokalnog i globalnog segmenta polja kulturne produkcije (stvaralaštvo koje zavisi od lokalne politike i lokalnog vrednovanja vs. stvaralaštvo koje se meri svetskim merilima legitimisano od međunarodnih donatora, kustosa i umetničke kritike). Ono što je bitno jeste da ovo poglavlje daje preduslov za buduće razumevanje rodne nejednakosti jer će se pokazati da su problemi i prepreke sa kojim se radnice i preduzetnice u kulturi suočavaju najvećim delom sistemske prirode te da rodno nasilje i gaženje prava upravo je podstaknuto ovim strukturalnim faktorima.

Naredno, treće poglavlje, „Mehanizmi koji generišu rodne nejednakosti u kulturnom polju u Srbiji”, analizira ih posebno u tri sfere: u sferi obrazovanja (kroz koje umetnice i preduzetnice su morale da prođu da bi stekle pravo na profesionalni status); u privatnom životu (fokus na balans između privatnih i profesionalnih obaveza) i u njihovom profesionalnom životu (rodna diskriminacija). Naravno da najveći broj pitanja i problema sa kojima se radnici suočavaju jesu isti i za muškarce i za žene: nedovoljni javni fondovi, partijsko postavljanje rukovodilaca i partijsko zapošljavanje, korupcija i nepotizam pri konkursima, veliki broj birokratskih obaveza prilikom realizacije projekata itd. Istraživanje je ukazalo da radnice i preduzetnice u kulturnom polju su tek negde sa 30% prepoznavale rodno specifične probleme sa kojima su se susretale tako što je faktorska analiza identifikovala s jedne strane različite forme rodne diskriminacije, manje kompetentna, manje plaćena itd., dok je drugi faktor ukazao na neosetljivost sistema u kulturi za dodatne obaveze žena u privatnoj sferi (nedefinisano radno vreme, prekidanje porodiljskog bolovanja, odloženo roditeljstvo itd.).

Dalja analiza koja obrađuje „Obrazovna iskustva radnica u kulturi, umetnica i preduzetnica u kreativnom sektoru u Srbiji”, polazi od teorije Astrid Zines i Marijane Luken kojom se definišu tri pristupa koji teže da uspostave rodno ravnopravnost: rodno neutralno obrazovanje, obrazovanje naklonjeno ženama i rodno senzitivno obrazovanje. Ovo prvo stanovište određuje se kao *feminizam jednakosti* bilo je karakteristično za prvi talas feminizma, no već drugi pristup – obrazovanje naklonjeno ženama – ističe da je pojam rodne jednakosti problematičan jer reprodukuje muške standarde kao normu te da nauci nedostaju feminini kvaliteti. Taj pristup nazvan *feminizmom razlike* zagovara podsticanje razlika među rodovima da bi devojčice razvijale vlastita rodna iskustva i interese tokom obrazovanja. Treći pristup, rodno senzitivnog obrazovanja, treba da ukaže na sistematsko isključivanje ženskog doprinosa razvoju intelektualnih disciplina. Rodno senzitivno obrazovanje u interpretaciji Zines i Luken dovodi u pitanje stanovište da žene čine jedinstvenu grupu i stoga se zanemaruju razlike među ženama – različite ženske perspektive treba da dobiju iste mogućnosti. Autori ovog istraživanja ukazuju da rodne perspektive ne smeju da ostaju jedine već da se uvede i ideja interseksionalnosti koja uvažava uticaje drugih društvenih faktora (klasa, etnicitet, rasa, seksualna orijentacija, invaliditet itd.). Stoga je ovo istraživanje prišlo izučavanju obrazovnih iskustava sagovornica kroz pet osnovnih tema: izbor obrazovanja; iskustva studiranja; permanentno obrazovanje i samoobrazovanje; rodna perspektiva u obrazovanju; i rodna diskriminacija (seksualno uznemiravanje itd.).

Već prva tema je pokazala do koje mere porodični background može biti snažna podrška ili ozbiljna prepreka za ambicije ispitanica da se bave umetnošću. I ovo istraživanje je potvrdilo vezu klasne i rodne nejednakosti (srednjoklasne porodice sa visokim umetničkim kapitalom daju podršku dok porodice radničke klase bez kulturnog kapitala nastoje da ospore ovaj izbor pre svega usled brige za budućnost svog ženskog deteta). Ovo poglavlje ilustrovano je brojnim izjavama koje omogućavaju da se analize i kvalifikacije istraživača ne samo argumentuju već da i čitaocima primeri ostaju trajnije u sećanju i omoguće nove konekcije sa nekim ličnim iskustvima. I ovo poglavlje kombinuje empirijske nalaze sa teorijskim uvidima, te se tako omogućava čitaocu da bolje razume iznete podatke i procentualne tabele. Posebno mi se čini značajno tabela 18 o formama seksualnog uznemiravanja i rodne diskriminacije tokom obrazovanja jer ukazuje na normalizaciju i ogromnu učestalost lascivnog govora i neprimerenih komentara čak i u školskom obrazovnom kontekstu – čak 65% ispitanica ukazuje na izloženost lascivnom govoru a nepoželjnim dodirima čak jedna trećina. Iako gledajući procenete seksualnih

ucena je bilo relativno malo (6,8%), seksualnog napastvovanja 10,7%, uz one prethodne forme napastvovanja sve ovo ukazuje na visoki stepen neprimerenog ponašanja profesora i nastavnika prema učenicama i studentkinjama. Svi odgovori ukazuju na potpuno odsustvo mehanizama zaštite, na autoritet moći muškog profesora, te na „normalizaciju” njihovog ponašanja u odgovorima ženskih profesora (ukoliko im se učenica obratila za pomoć). Svi ovi navodi istraživanja pokazuju do koje mere je neophodno da se rodno senzitivno umetničko obrazovanje uvede kao praksa, a da se doedukacija nastavnog osoblja svih generacija obavlja u sklopu razvoja i implementacije strategije rodne ravnopravnosti na svim umetničkim školama i fakultetima Srbije.

U poglavlju „Profesionalna iskustva”, zabeležena su i analizirana radna iskustva umetnica, kulturnih radnica i preduzetnica u Srbiji. Iako većim delom žive u domaćinstvima koja se mogu označiti kao domaćinstva srednje ili više srednje klase, njihova individualna radna iskustva su izrazito prekarna, radno angažovanje je celodnevno, slabo plaćeno, bez jasne distinkcije na radno i slobodno vreme. Za samostalne radnice u kulturi profesionalna karijera pod stalnom pretnjom (to onemogućava odbijanje bilo kog posla s jedne strane, a sa druge trošenje onog minimalnog slobodnog vremena na kontakte sa onima koji dodeljuju poslove). S druge strane, zaposlene u kulturnim ustanovama Srbije ističu svoje osećanje neslobode (visok stepen neformalne cenzure i autocenzure), svest da se napreduje i zapošljava po odlukama vladajućih političkih partija, a sa treće odsustvo interesovanja publike, dovodi do demotivacije, gubljenja entuzijazma za rad. Autori istraživanja posebno ukazuju da je visoka centralizacija specifičnost uspostavljanja kulturnog polja u Srbiji (70% kreativnih industrija, svi mediji sa nacionalnom pokrivenošću, gotovo sve producentske i distributerske kuće, te više od polovine tradicionalnih kulturnih ustanova). Za veliki broj radnica u kulturi, Beograd je onda logičan izbor mesta života jer su tu i izvori finansiranja, i domaći i međunarodni, a i blizina kontakta sa domaćom i svetskom scenom. Sve ovo posebno se odražava na (ne)mogućnost permanentne edukacije za sve one koji nisu iz Beograda jer, na primer, period upisa master studija obično koincidira i sa periodom kada su deca još mala ili se razmišlja o roditeljstvu, i tada često su sagovornice bile primorane na odluke koje bi bitno uticale na njihov život, bez obzira na šta su se u stvari opredelile jer su bile prinuđene da se opredele.

Veoma važno pitanje rodne ravnopravnosti – „Balans privatnog i profesionalnog života”, predstavljeno kroz niz tabela pokazuje do koje mere je podela poslova u domaćinstvu i dalje rodno zasnovana, te da su samo tek poslovi vezani za odgajanje dece – „deljeni” poslovi. Kako se jedan broj sagovornica

u intervjuima u potpunosti identifikovao sa poslovnom sferom, to je odbijao konvencionalne uloge supruge, majke i ćerke. To je posebno bilo vidljivo u kreativnim industrijama koje u nesigurnim uslovima moraju davati prednost poslu u onom trenutku kada se on pojavi. Dakle, umetnice, bilo da su samostalne ili zaposlene u javnom sektoru, pokušavaju da balansiraju svoje porodične odnose (iako često samoironično mogu da kažu „Balansiram tako što se prošle nedelje onesvestim i vučem po lekarima – loše balansiram”), dok one druge apsolutnu prednost daju profesionalnoj karijeri. Ovo poglavlje ukazuje na surovost umetničkih profesija, posebno za umetnice koje u odsustvu institucionalne podrške vode decu na probe, nastavu, sastanke kolegijuma, jer frilenserke i preduzetnice nemaju pravo na vrtić za decu, nemaju pravo na porodiljsko bolovanje itd. Mali nivo zarade u umetničkom sektoru onemogućava angažovanje dadilja, te bez podrške roditelja (ako zbog zdravlja ili mesta stanovanja uopšte mogu da je pruže) ostavlja umetnice bez ikakvog prostora za slobodno vreme, profesionalno usavršavanje, pa čak i za bavljenje željenim umetničkim radom (jer mora da se prihvati svaka ponuda za posao bez obzira da li suštinski odgovara), tako da ne čudi da se tema godišnjeg odmora među umetnicama gotovo i ne postavlja.

Peto poglavlje – „Diskriminacija žena na radu u sektoru kulture”, pokazuje do koje mere i u anketi, ali još više u intervjuima se polje kulture u Srbiji prepoznaje kao diskriminatorno u različitim pojavnim oblicima. Iskazi to dokumentuju na veoma upečatljiv način. Slično nalazima prethodnih istraživanja, rodna podela posla se pre svega ogleda u distribuciji pozicija moći, (ženama se dodeljuju administrativni poslovi, kao i poslovi organizacije, koordinacije, nege i brige), ali i u priznavanju autorstva i zasluga (zajednički posao ili koautorstvo pripisuju se muškim kolegama), a skoro jedna četvrtina za isti posao bila je plaćena manje. Kada je reč o profesionalnom napredovanju iako je u trenutku istraživanja polovina bila na rukovodećoj poziciji, a među njima čak svaka druga nailazila na neuvažavanje zato što je žena na tom mestu.

Dva naredna poglavlja su u neposrednoj vezi: Ekspertska fokus grupa i Preporuke i primeri dobre prakse, jer se kroz razgovor nastojalo da dubinski utvrde razlozi i forme rodne diskriminacije, diskutujući vrednost i naplaćivanje rada u kulturi, očekivanja od donosioca odluka u polju kulture, te o praksama udruživanja u polju kulture – što je sve vodilo ne samo otkrivanju dobrih praksi, već pre svega definisanju nužnih preporuka neophodnih u prevazilaženju uočenih problema.

Identifikovano je čak 13 interesnih grupa, aktera u polju, stejkholdera, i to: kompanije i korporacije u kreativnim industrijama; donatori, sponzori i finansijeri; političke partije; istaknute ličnosti u oblasti kulture i umetnosti; nevladine organizacije; kulturne institucije javnog sektora; obrazovne ustanove u domenu kulture i umetnosti; strukovna udruženja umetnika/ca i kulturnih radnika/ca; publika; muške kolege u sektoru; same umetnice, stručnjakinje u kulturi i kulturne radnice; mediji; te donosioci odluka u kulturnoj politici na nacionalnom i lokalnom nivou.

Na osnovu ukupnih rezultata istraživanja formulisane su i preporuke specifične za pojedina istraživana pitanja (obrazovanje; podela rada u domaćinstvu; prekarni uslovi rada, potplaćenost i *burnout*; te diskriminacija i rodno zasnovano nasilje). Očito je da su preporuke upućene svim segmentima društva – i da se moraju nastaviti kako istraživanja tako i zagovaranja politika koje će podizati rodnu osvešćenost, kroz obrazovne procese, medijske programe, produkcione prakse u kulturi, prakse diseminacije kulture, animacije, arhiviranja itd.

Ukratko, dokazane su polazne pretpostavke: da su obrazovna iskustva radnica u kulturi, umetnica i preduzetnica u kreativnom polju u Srbiji od izuzetnog značaja za razumevanje njihovog današnjeg stepena (ne)prihvatanja rodni perspektiva i rodne nejednakosti; da su prekarni uslovi rada i klasni položaj radnica i preduzetnica u kulturi te mesto boravka i politički uticaj od ključnog uticaja na profesionalni život te moguće sagorevanje (*burn out*) kojima je pandemija Kovid-19 samo dalje pogoršala i produbila socijalne nejednakosti; te da je (dis)balans privatnog i profesionalnog iskustva s jedne, te „surovost” umetničkih profesija s druge strane, dovođila do odustajanja od zasnivanja porodice i roditeljstva, nedostatka slobodnog vremena te nemogućnosti potpunog i ravnopravnog razvoja profesionalne karijere.

Istraživanje je pokazalo da, iako žene i muškarci zakonski ravnopravno učestvuju u obrazovnim i profesionalnim poljima u kulturi, diskriminacija žena na radu u sektoru kulture i dalje postoji, iako ne toliko vidljiva baš zbog velike istorijske promene kojom je broj žena u ovoj disciplini naglo porastao. Međutim, i dalje je u celokupnom polju, što istraživanje i empirijski pokazuje, delatna rodna podela poslova i odgovornosti. Radnice u kulturi i umetnice suočavaju se sa vrlo konkretnim ograničenjima i gotovo da svaka od njih ima iskustva nametnutih ograničenja prilikom pokušaja napredovanja u karijeri. Takođe su brojni i primeri mobinga tj. zlostavljanja na poslu i seksualnog uznemiravanja.

Ova knjiga stoga predstavlja izuzetno delo koje je više od pukog prikaza rezultata empirijskog istraživanja. Knjiga pokazuje duboku stručnu, naučnu i akademsku utemeljenost i široko znanje autora i autorki, te daje kompleksnu analizu sa preporukama za promene kulturnih, obrazovnih, medijskih i drugih javnih politika koje su od najvećeg značaja za naše društvo i njegov razvoj. Ona će predstavljati nezaobilaznu osnovu za sve istraživače u domenu kulturne politike i menadžmenta u kulturi, ali i za sve one koji se u okviru studija kulture i medija, te teorije umetnosti bave pitanjima rodne ravnopravnosti u srpskom društvu.

Јадранка Милошевић¹
Висока школа за комуникације, Београд

КРИТИЧКА ПЕДАГОГИЈА: МЕДИЈСКА ПИСМЕНОСТ И КРИТИЧКО МИШЉЕЊЕ

(Виолета Кеџман, *Медијска писменост и критичко мишљење*, Београд: „Клио”, 2023)

37,033;316.774(049.32)
316.723(049.32)
159,955.5/6(049.32)
COBISS.SR-ID 133258505

Студија *Медијска писменост и критичко мишљење* Виолете Кеџман, у издању ИП „Клио“, обухвата теоријско разматрање онтолошке повезаности критичког мишљења и медијске писмености кроз систем средњег образовања у Србији и свету, као и анализу резултата више емпиријских истраживања који тај однос осветљавају. Ова књига убедљиво и аргументовано доказује да медијској писмености у средњошколском образовању, као основном генератору развоја критичког мишљења, треба посветити посебну пажњу. У исти мах, она пружа одсудан допринос дефинисању овог, до сада неодређено и прешироко схватаног појма.

Монографија *Медијска писменост и критичко мишљење* почива на идеји тзв. *критичке педагогије*, чији је утемељивач Пауло Фреире (Paulo Freire) изнео тезу да је примарни циљ образовања подстицање критичке свести ученика, односно развијање компетенција ученика за анализу социјалних, економских и политичких противречности у друштву. Да би се такве компетенције могле развити, неопходно је имати увид у актуелно стање у образовању, због чега се ова студија може сматрати референтним доприносом науци, посебно полазећи од чињенице да је реч о комплексном теоријском приступу идеји подстицања критичког мишљења у контексту медијске писмености у средњем образовању, као и операционализацији способности критичког мишљења. Критичка (трансформативна) педагогија, чија се становишта у овој монографији заступају, за циљ има критички оријентисано образовање, ученика као критичког појединца који активно промишља и делује у грађанском друштву, преиспитујући друштвене околности и развијајући свест о томе да се актуелно друштвено стање може унапредити.

¹ jadrankalara@gmail.com

Критичко мишљење је агенс у систему образовања пред свим реалним и миметичким сликама, па и према негативним утицајима медија. Пут до еманципације појединца води преко знања, односно критичког промишљања о различитим садржајима и пред различитим модалитетима информација, истиче ауторка. Критичко-еманципаторска улога знања, представљена у овој студији, огледа се у израженој рационалности појединца, потреби да се преиспитују утврђене вредности и општеприхваћени ставови, као и да се руше стереотипи. Подстицање критичке свести адолесцената, њихово оспособљавање за дијалог, аргументацију, дискусију и критичку евалуацију, у монографији су издвојени као најважнији циљеви образовања.

Домети критичког мишљења се, како ауторка показује, не исцрпљују само са критичким разумевањем медијских садржаја. Оно је смислено, само ако је операционализовано – ако, дакле, води племенитим акцијама на личном и колективном плану. Партиципација појединца у грађанском друштву и, на крају, демократизација грађанског друштва, крајњи су исход до којег медијска писменост и критичко мишљење треба да доведу.

Критичко мишљење је сагледано у својој когнитивној и некогнитивној димензији. У књизи се посебно посвећује пажња когнитивним способностима критичког мишљења кључним за медијску писменост – евалуацији аргумената, препознавању имплицитних претпоставки, дедуктивном резонувању, закључивању и тумачењу информација (интерпретацији), као и могућностима њиховог подстицања код адолесцената кроз систем образовања. Резултати истраживања спроведеног на узорку од 250 испитаника, ученика 1. разреда пет гимназија у Београду, показују да је у задацима којима се проверава присуство способности свих пет подскала критичког мишљења, већа вредност остварена код испитаника који су током једне школске године кроз наставни контекст били стимулирани медијским садржајима, у циљу развијања критичког мишљења и медијске писмености. Како ауторка у књизи закључује, критичким односом адолесцената према медијским садржајима развија се и критичко мишљење адолесцената, а са развојем критичког мишљења адолесцената према медијским садржајима, развија се и њихова медијска писменост. Виши ниво присуства медијске писмености у средњем образовању за исход има виши ниво критичког мишљења. Теоријским разматрањем и емпиријским истраживањем потврђује се да медијска писменост у средњем образовању обезбеђује веће присуство

критичког мишљења ученика. Ауторка долази до важног закључка да се изостављањем медијске писмености из образовних политика за средње школе, умањује могућност развоја критичког мишљења адолесцената, што значајно утиче на укупан процес демократизације друштва.

Некогнитивна димензија критичког мишљења и критичка продукција представљене су анализом креативног процеса и уметничког продукта – позоришне представе *Невидљиви споменици* ученика Треће београдске гимназије и Битеф театра. Наратив комада сагледан је театролошки, као предлог за представу. Као узорак коришћен је видео-снимак изведбе у Битеф театру од 28. септембра 2015. године. Ауторка идентификује способности критичке продукције које се потврђују у процесу настајања и изведбе комада: структурирање садржаја, продукција према задатом циљу, уважавање улоге контекста, продукција у различитим симболичким модалитетима, аргументовање сопствене позиције и позиције другог, исказивање личног става према теми „невидљивих споменика”, решавање проблема и доношење одлука.

Друштвена група обухваћена емпиријским истраживањима представљеним у књизи су адолесценти, ученици средње школе. Ауторка са више аспеката сагледава критичко промишљање о медијским садржајима као потврду медијске писмености, представљајући на који начин се, посредством медијских садржаја, може подстаћи развој критичког мишљења и креативности у адолесценцији. Научна оправданост оваквог приступа огледа се у идентификацији постулата за планирање, остваривање, праћење, усмеравање и вредновање когнитивних постигнућа и психолошког развоја појединца, као и контекстуализацији чињенице да се у периоду адолесценције први пут остварује право гласања и учешћа на политичким изборима (чиме адолесценти од медијске публике постају актери политичких процеса). У студији су представљена развојна обележја адолесценције, са посебним задржавањем на когнитивним, психолошким и социјалним карактеристикама. Адолесценти су сагледани у амбијенту њихове актуелне егзистенције у савременом друштву – дигиталној медијацентричној култури. Указано је на место адолесцената у друштву, стереотипе у вези са адолесцентима, као и однос адолесцената према медијима. Пажња је посебно посвећена медијским навикама адолесцената у Србији, као и начинима вербалне и невербалне комуникације адолесцената на друштвеним медијима. Теоријско разматрање и резултати емпиријских истраживања пружају увид у место језичког знака у дигиталној комуникацији адолесцената

почетком 21. века, невербални фид-бек адолесцената у наставном процесу на друштвеним мрежама, медијске навике адолесцената, као и перцепцију разноликих медијских садржаја.

У књизи су издвојени индикатори присуства медијске писмености. Указано је на могућности њиховог препознавања и коришћења у контексту наставног процеса. Као један од индикатора медијске писмености издвојено је препознавање популизма у медијском дискурсу. Критички однос у перцепцији адолесцената посматран је и кроз препознавање и разумевање реторичких стратегија као алата политичког популизма. Познавање реторичких стратегија у разумевању и креирању медијске поруке препознато је као значајно средство за подстицање критичког мишљења о медијима.

Ова студија прати и могућности критичког мишљења за креативни исход. Представљени су есенцијални елементи структуре медијског садржаја који могу да подстакну критичко мишљење и креативност. Анализа дискурса медијских садржаја омиљених међу адолесцентима, као и анализа писаних прича учесника у истраживању, обезбедила је увид у језичкостилска средства чије присуство утиче на критичко мишљење. У књизи је указано на важан критички и креативни потенцијал медијских садржаја који подразумевају критику друштвеног контекста.

Посебан квалитет обезбеђује приказ агенде медијске писмености у системима образовања у свету и код нас. Представљени су начини имплементације медијске писмености као циља наставе у наставним програмима држава које су се показале најуспешнијим у областима медијске педагогије – Финске, Канаде, Француске, Аустралије, Велике Британије, САД-а и Словеније, Указано је и на могућности развоја медијске писмености у систему образовања у Србији, кроз реализацију наставних програма предмета Језик, медији и култура и Грађанско васпитање. Као посебан додатак на крају књиге приложени су наставни материјали за подстицање медијске писмености и критичког мишљења, упитници за истраживања односа адолесцената и медија, као и оригинални тест критичке рецепције медијских садржаја, настао из дугогодишњег ауторкиног истраживања односа *адолесценти-медији*.

Студија *Медијска писменост и критичко мишљење* пружа увид у оригинална и комплексна емпиријска истраживања чији ће резултати бити драгоцени креаторима јавних политика у области средњошколског об-

разовања, али и свима онима који увиђају да процес васпитања и ширења потребних знања у дигиталном добу, више не може да се заснива на конвенционалним праксама аналогног друштва. Ова књига првенствено је намењена универзитетским професорима и студентима медија и педагошких факултета, научницима у областима психологије у образовању, медијске и информационе писмености, креаторима образовних политика, ауторима уџбеника и приручника у тој области, наставницима, родитељима, као и широј стручној јавности. Иако написана научним стилем, јасан језички израз, прегледна структура и заокружена целовитост омогућавају да текст буде приступачан и искусним наставницима и свим заинтересованим читаоцима који тек упознају могућности медијског образовања.

Значај ове монографије је у заступању и надоградњи идеје о еманципаторној улози знања и образовања, на којој се заснива критичка педагогија, према чијем се становишту критичка свест успоставља стицањем знања о узроцима и развоју опресивних појава у друштвеном контексту, као и механизмима који такав поредак одржавају и учвршћују. Овакве књиге нас враћају на идејна полазишта просветитељства и подсећају да је критичко мишљење способност која не зависи од промена модалитета информација и њихове разнолике појавности.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рецензенти радова објављених
у Зборнику радова Факултета драмских уметности 44

др Александра Јовићевић, редовни професор,
Универзитет Ла Сапиенца у Риму

др Милена Драгићевић Шешић, професорка емерита,
Универзитет уметности у Београду

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

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

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

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

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

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

др Љиљана Рогач Мијатовић, ванредни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

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

др Петар Грујичић, доцент,
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду

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

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 44

Издавач

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

За издавача

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

Лектура

др Биљана Митровић

Лектура текстова на енглеском језику

Маја Марсенић

Коректура

мр Александра Протулипац

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Сигоја
Ш Т А М П А

Студентски трг 13, Београд

office@cigoja.com

www.cigoja.rs

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ЗБОРНИК радова Факултета драмских уметности :
часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију
= Anthology of essays by Faculty of Dramatic Arts : Journal of
the Institute of Theatre, Film, Radio and Television / главна
уредница Ксенија Радуловић. – 1997, бр. 1- . – Београд :
Факултет драмских уметности у Београду Институт за
позориште, филм, радио и телевизију, 1997- (Београд :
Чигоја штампа). – 24 cm

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