



ФАКУЛТЕТ  
ДРАМСКИХ  
УМЕТНОСТИ  
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА  
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

*Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију*

47

Београд  
2025.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

# ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

47

Belgrade  
2025.

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

САВЕТ ЧАСОПИСА/ADVISORY BOARD: Светозар Рапајић, проф. емеритус (ФДУ), др Ирина Суботић, проф. емерита (Универзитет у Новом Саду); др Луис Бонет (Универзитет у Барселони); др Лада Чале Фелдман (Филозофски факултет, Универзитет у Загребу); др Ђована Фосати (Универзитет у Амстердаму); др Армина Галијаш (CSEES/Универзитет у Грацу); др Александра Јовићевић (Ла Сапиенца, Рим); др Шен Лин (Централна академија драме, Пекинг); др Зоран Милутиновић (Универзитетски колеџ, Лондон); др Џонатан Викери (Универзитет у Ворику)

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ: мр Александра Протулипац

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, Булевар уметности 20

ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade, Bulevar umetnosti 20

e-mail: institutfdu@yahoo.com

Часопис излази два пута годишње

Зборник радова ФДУ 47 реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије

# САДРЖАЈ CONTENTS

## I

### СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

---

*Ksenija Radulović*

MODERNI ISKORACI U SRPSKOM POZORIŠTU 20. VEKA:  
OSNIVANJE I PRVE FAZE RADA BEOGRADSKOG DRAMSKOG  
POZORIŠTA I ATELJEA 212 ..... 11

*Ksenija Radulović*

MODERNIZATION IN 20TH-CENTURY SERBIAN THEATRE:  
THE FOUNDING AND EARLY PHASES OF THE BELGRADE  
DRAMA THEATRE AND ATELIER 212..... 25

*Ана К. Миловановић*

ГЛУМАЧКА УМЕТНОСТ АНИМИРАЊА  
ПОЗОРИШНЕ ЛУТКЕ ..... 27

*Ana Milovanović*

THE ART OF ACTING IN PUPPET ANIMATION ..... 43

*Katarzyna Ewa Stojić*

УМЕТНИЧКА ПРОДУКЦИЈА У ФУНКЦИЈИ КРЕИРАЊА И  
ОЧУВАЊА КОЛЕКТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА КОД ПРИПАДНИКА  
ЗАЈЕДНИЦЕ ПОЛЈСКИХ ЈУГОСЛОВЕНА ..... 45

*Katarzyna Ewa Stojić*

ART PRODUCTION AS A FUNCTION OF CREATING AND  
PRESERVING COLLECTIVE IDENTITY AMONG MEMBERS OF  
THE POLISH YUGOSLAVIC COMMUNITY ..... 59

## II

### СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

---

*Nevena Daković*

VI NA FILMU: ISTORIJA (NE)ANTROPOMORFNE PARADIGME ..... 63

*Nevena Daković*

AI IN CINEMA: THE HISTORY OF THE (NON)  
ANTHROPOMORPHISING PARADIGM ..... 78

### III СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ CULTURAL STUDIES

---

|                                 |                                                                                                                                                    |     |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Divna Vuksanović</i>         | VEŠTAČKA INTELIGENCIJA I DIGITALNI TOTALITARIZAM.....                                                                                              | 81  |
| <i>Divna Vuksanović</i>         | ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND<br>DIGITAL TOTALITARIANISM .....                                                                                       | 101 |
| <i>Milica Kočović De Santo</i>  |                                                                                                                                                    |     |
| <i>Ratko Ristić</i>             | „MOŽE LI SUBALTERNO GOVORITI?“ – NOT IN MY COUNTRY<br>KULTURNA REPREZENTACIJA POLITIČKO-EKOLOŠKIH<br>SUKOBA OKO PROJEKTA JADAR .....               | 103 |
| <i>Milica Kočović De Santo</i>  |                                                                                                                                                    |     |
| <i>Ratko Ristić</i>             | “CAN THE SUBALTERN SPEAK?” – NOT IN MY COUNTRY<br>CULTURAL REPRESENTATION OF POLITICAL ECOLOGICAL<br>CONFLICTS SURROUNDING THE JADAR PROJECT ..... | 132 |
| <i>Barbara Lovrinić Higgins</i> | RESHAPING LAM INSTITUTIONS: POLITICS OF<br>INFRASTRUCTURE, DATA AND MEMORY IN THE EU .....                                                         | 133 |
| <i>Barbara Lovrinić Higgins</i> | PREOBLIKOVANJE „LAM“ INSTITUCIJA:<br>POLITIKA INFRASTRUKTURE, PODATAKA I SEĆANJA U EU .....                                                        | 152 |
| <i>Marijana Vukašinić</i>       | NASLEĐE ROKENROLA I ARHIV JAVNOG<br>MEDIJSKOG SERVISA .....                                                                                        | 153 |
| <i>Marijana Vukašinić</i>       | ROCK AND ROLL LEGACY AND PUBLIC SERVICE<br>MEDIA ARCHIVE .....                                                                                     | 167 |
| <i>Наталија Гаковић</i>         | ДА ЛИ СЕ ДИЗАЈН КАРИМА РАШИДА МОЖЕ<br>СМАТРАТИ КЕМПОМ?.....                                                                                        | 169 |
| <i>Natalija Gaković</i>         | CAN KARIM RASHID’S DESIGN BE CONSIDERED CAMP? .....                                                                                                | 183 |

IV  
ПРИКАЗИ  
REVIEWS

---

*Milena Jokanović*

NOVE SLOBODE POKRETNIH SLIKA SEĆANJA

(Aleksandra Milovanović, *Nove arhive: mediji, žanrovi, formati*,

Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film,

radio i televiziju, 2024) ..... 187

*Vuk Vuković*

U IME PUBLIKE: O POJMU KOJI SE IZNOVA REDEFINIŠE I GRADI

(Danka Ninković Slavnić, *Medijska publika –*

*koncept i pregled teorijskih pristupa*, Beograd:

Univerzitet u Beogradu – Fakultet političkih nauka, 2024)..... 191

*Aleksandar Filipović*

FRAGMENTI STVARNOSTI I METAŽANR OTPORA: MILUTIN

PETROVIĆ U KULTUROLOŠKOM OGLEDALU

(Aleksandar S. Janković, *Milutin u knjizi:*

*Milutin Petrović – od metažanra do tradicije i još dalje*,

Beograd: Filmski centar Srbije, 2024) ..... 197





*I*

**СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА**

**THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES**



## **MODERNI ISKORACI U SRPSKOM POZORIŠTU 20. VEKA: OSNIVANJE I PRVE FAZE RADA BEOGRADSKOG DRAMSKOG POZORIŠTA I ATELJEA 212**

### ***Apstrakt***

*U radu se bavimo prvim modernizacijskim iskoracima u srpskom pozorištu posle Drugog svetskog rata. Dve odabrane studije slučaja jesu osnivanje i rane faze razvoja Beogradskog dramskog pozorišta (1947) i Ateljea 212 (1956). Ova dva pozorišta osnovana su tokom trajanja dve različite faze posleratne kulturne politike, a prve godine njihovog razvoja vezane su za osvajanje novih, modernih dramskih ili scenskih okvira. U slučaju Beogradskog dramskog pozorišta, to je uvođenje savremenog anglosaksonskog (poglavito američkog) repertoara u toku prve faze izgradnje socijalističkog jugoslovenskog društva, dok je formativni period Ateljea 212, u doba kulturne demokratizacije, bio baziran na uvođenju avangardne drame, a potom i novog scenskog stila, oslobođenog akademskih konvencija.*

### ***Ključne reči***

*Beogradsko dramsko pozorište, Atelje 212, američki repertoar, avangardna drama, modernizacija*

U radu se bavimo modernizacijskim aspektima kulturne politike nakon Drugog svetskog rata, i to u oblasti pozorišne umetnosti, a kao studije slučaja prezentujemo osnivanje i prve faze delovanja dva pozorišta – Beogradskog dramskog pozorišta (1947) i Ateljea 212 (1956). Kako smatramo da bi studije Jugoslavije trebalo temeljiti na „trećem putu“ – jednako distanciranom

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

od ideje nekritičke glorifikacije perioda jugoslovenskog socijalizma kao i od jednostranog revizionističkog narativa o vremenu „jednopartijskog mraka“ i „grobnice srpskog naroda“, namera nam je da ukažemo na kompleksne fenomene razvoja pozorišne umetnosti u posleratnom periodu. Studije slučaja odabrane su zato što se, svaka na svoj način, uklapaju u širi tematski fokus kulturne politike kao reprezentanta složenih društvenih odnosa u pomenutom kontekstu. Naglašavamo da su, uza sve međusobne razlike, oba pozorišta u ranim fazama delovanja bila okrenuta savremenom (pretežno zapadnom) repertoaru, koji se u manjoj ili većoj meri uklapao u praksu mlade države i na širem kulturnom planu – relativno brzo napuštanje proklamovane umetnosti socijalističkog realizma i posledično, odnosno postepeno osvajanje sloboda u umetnosti te niz značajnih modernizacijskih iskoraka u domenu pozorišta i kulture uopšte.

U takve iskorake spada i osnivanje dve pomenute pozorišne institucije, ali treba odmah napomenuti da do njih dolazi tokom dve različite faze naše kulturne politike. Beogradsko dramsko pozorište osnovano je i počinje rad u vreme prve faze kulturne politike Jugoslavije, zasnovane na ideji socijalističkog realizma i načelno represivnog kulturnog modela (1945–1953), dok su počeci Ateljea 212 vezani za period kulturne demokratije (1953–1974), koja podrazumeva i određene, naizgled protivurečne procese. Najzad, treći period, decentralizacije i samoupravljanja, traje do kraja 80-ih godina prošlog veka i donosi različite reforme u oblasti kulture (Dragičević Šešić 2013: 102).

Posebno je odluka države o osnivanju Beogradskog dramskog pozorišta, a nešto kasnije i Ateljea 212, deo procedure stvaranja jedne šire mreže gradskih ili okružnih teataru na teritoriji čitave zemlje: sa izuzetkom Narodnog pozorišta, sva ostala pozorišta koja danas deluju u Beogradu, nastala su u posleratnom periodu, a većina neposredno nakon rata. Iste godine kad je osnovano Beogradsko dramsko pozorište doneta je i uredba o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, međutim verujemo da nije neophodno posebno obrazlagati zbog čega ono nije uvršteno u temu ovog rada. Ova institucija je od početka koncipirana kao reprezentativna teatarska kuća koja objedinjuje vrhunske umetnike iz cele zemlje (Jugoslavija), usmerena ka osvajanju najviših umetničkih standarda i zasnovana na interpretaciji vrhunske dramske literature, ali ne i prevashodno ka istraživanju u domenu modernih dramskih ili scenskih tendencija. To, svakako, ne znači da tokom proteklih decenija upravo ovo pozorište nije delovalo (i) u znaku najpre postepene a kasnije i naglašenije modernizacije scenskog izraza (u čemu je i postiglo zavidne

umetničke rezultate), ali ono se, s obzirom na misiju proklamovanu u trenutku osnivanja, ne uklapa u naše, već obrazložene studije slučaja.

Šireg konteksta radi, treba imati u vidu i dominantne okolnosti našeg pozorišnog života između dva svetska rata. Kada je reč o Beogradu, ključna institucija koja je tada delovala bilo je Narodno pozorište, čiji je repertoar realizovan pod rediteljskim uticajima relativno širokog spektra: od majningenovaca preko Konstantina Stanislavskog, Maksa Rajnharta, naturalističkih do simbolističko-ekspresionističkih tendencija. Posebno u glumi bilo je još tragova romantičarske dikcije iz 19. veka, ali se s vremenom „javljaju urbani i prirodniji govor, te savremena osećajnost u glumačkom izrazu“ (Marjanović 2005: 344). Najzad, to je vreme kada dolazi „do konačne prevlasti realističkog izraza u srpskoj glumi“ (Isto: 349).

Međutim, naročito je zanimljivo zapažanje Mirjane Miočinović da su „stvaranju *mita srpske međuratne književnosti* najmanje doprineli dramski pisci“, što je konstatacija kojom ona i započinje tekst Predgovora izdanja „Drama između dva rata“<sup>2</sup> (Miočinović 1987: 5). Ona ukazuje da su vrata Narodnog pozorišta u to vreme bila širom otvorena domaćim piscima i njihovim komadima neretko s tematikom iz savremenog života, pa i onom vezanom za dnevno aktuelne događaje. Ako ostavimo po strani fenomen Branislava Nušića, koji reprezentuje posebno poglavlje u istoriji našeg teatra, autorka smatra da u međuratnom periodu u nas „opšti pozorišni uslovi nisu mogli predstavljati snažniji podsticaj razvoju dramske književnosti“ (Isto: 9). U pomenutom izdanju predstavljeno je pet drama (*Maska* Miloša Crnjanskog, *Centrifugalni igrač* Todora Manojlovića, *Neverovatni cilindar Nj. V. kralja Kristijana Živjina* Vukadinovića, *Međuluško blago* i *Kod „Večite slavine“* Momčila Nastasijevića). Pored brojnih međusobnih razlika, Mirjana Miočinović naglašava prevagu lirskog nad dramskim kao osnovno obeležje svih ovih drama, kao i atipične žanrovske oznake koje im daju njihovi autori. Ona uviđa i da je svaki od ovih komada varijacija na temu ljubavi, a bez obzira na to da li su pisane u stihu ili u prozi – njihov jezik „ima izvesna ritmička, sintaksička pa i fonička svojstva karakteristična za stih“ (Isto: 17). Najzad, iz ovih opštih odlika proizlazi njihova zajednička crta, koja upućuje na to da se nijedna od ovih drama ne može podvesti pod stroge standarde realizma, nezavisno od manjeg ili većeg stepena ili načina odstupanja od njega (Isto). One se, drugačije rečeno, ne mogu čitati izvan pojma i iskustva moderne umetnosti.

2 Edicija *Srpska književnost* (u 25 knjiga), knjiga 19, Nolit 1987.

U duhu ranije navedenog stanovišta da su mitu o međuratnoj drami u našim okolnostima najmanje doprineli dramski pisci jeste i zaključak jednog istraživanja o avangardnoj umetnosti u Srbiji, a koje se ograničava na dvadesete godine prošlog veka. U vezi s tim, navodi se da je među različitim umetničkim oblastima najmanje avangardnih radova u Srbiji realizovano u domenu izvođačkih umetnosti. Tokom pomenute decenije to se odnosi na određeni broj zenitističkih, dadaističkih i sličnih projekata, a pretpostavka je da je malom broju pronađenih radova verovatno prethodio i mali broj realizovanih (Vujanović 2010).

Nadalje, tokom Drugog svetskog rata pozorišni život nije prekinut, a središnja institucija i dalje je bilo Narodno pozorište. Delovali su i drugi teatri, poput Humorističkog pozorišta „Centrala za humor“, Umetničkog pozorišta itd. Nakon oslobođenja 1945. godine, u novoj državi počinje i nova faza izgradnje pozorišnog života. Kako smo prethodno naveli, u Beogradu su 1947. godine osnovani Beogradsko dramsko i Jugoslovensko dramsko pozorište, a o vrhunskom statusu potonjeg svedoči, između ostalog, i podatak da je veći broj njegovih istaknutih članova imao „pravo da se snabdeva u povlašćenom Diplomatskom magacinu“ (Marjanović 2005: 381).

Pod različitim okolnostima, ali u istom periodu obeleženim radom ideoloških i agitprop komisija koje su imale za cilj nadziranje i sprovođenje strogih i zvaničnih ideoloških normi, osnovano je i Beogradsko dramsko pozorište. Naglašavamo da je dosad publikovan srazmerno mali broj, posebno teatroloških radova koji izvan partikularnih pristupa teoretizuju delovanje ove institucije u njenoj prvoj, istorijski presudnoj i dosad najznačajnijih fazi. Zbog toga će nam biti dragocena publicistička monografija realizovana povodom šezdeset godina od osnivanja pozorišta: „BDP 60/ Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007“, koju je priredio Feliks Pašić. Pored toga je važno napomenuti da je prvo metodološki fokusirano (teorijsko) istraživanje prve decenije rada BDP-a realizovano prethodnih godina na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu – to je master rad „Savremena američka drama u Beogradskom dramskom pozorištu u prvoj fazi rada (1947–1959): postavke dramskih dela Tenesija Vilijemsa i Artura Milera“ Maje Jovanović, odbranjen 2024. godine.

Narodni odbor grada Beograda doneo je 21. oktobra 1947. godine rešenje o osnivanju Gradskog pozorišta.<sup>3</sup> Prvi direktor bio je Obrad Nedović, pret-

3 Napominjemo da većinu faktografskih podataka navodimo prema monografiji objavljenoj povodom šezdeset godina od osnivanja BDP, jer je njen priređivač Feliks Pašić upamćen kao pouzdan autor koji pažljivo proverava, upoređuje i konsultuje sve raspoložive izvore.

hodno glumac i direktor Narodnog pozorišta Užice, po obrazovanju profesor književnosti, a potom nastavnik dikcije na novoosnovanoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. O duhu entuzijazma svedoči i učešće glumaca u dobrovoljnim radnim akcijama tokom izgradnje objekta pozorišta na beogradskom Crvenom krstu (Pašić 2007: 11), delu grada koji je u to vreme bio više periferija nego njegova urbana zona. Prve premijere odigrane su u drugim namenskim prostorima, a prva predstava u novoj zgradi bila je *Sumnjivo lice* Branislava Nušića, u režiji Salka Repka, u martu 1949. godine, kada je pozorište i dobilo današnje ime. Ovom izvođenju prisustvovali su državni funkcioneri Ivan Ribar, Moša Pijade, Petar Stambolić i Ninko Petrović, predsednik Izvršnog odbora Narodnog odbora Beograda, koji se i obratio publici, istakavši „brigu Partije, Vlade i druga Tita za kulturno uzdizanje naše zemlje“, te obavezu pozorišnih radnika da daju svoj doprinos u ovoj oblasti društvenog života (Pašić 2007: 12).

Nakon još nekoliko novih predstava i promena uprave, umetnički i repertoarski uspon Beogradskog dramskog pozorišta počinje 1951. godine i vezan je za dolazak grupe mladih umetnika koji su dotad delovali u Akademskom pozorištu: rediteljka Soja Jovanović, glumci Olivera Marković, Rade Marković, Vlastimir Stojiljković, Mihajlo Paskaljević i drugi, uglavnom studenti prve klase glume na Akademiji, koje je vodio profesor Mata Milošević. Podsećamo takođe da je Akademsko pozorište pokrenula grupa studenata Beogradskog univerziteta još 1922, a da je ono od osnivanja Akademije (kasnije FDU), 1948. godine, bilo vezano za rad glumačkih, rediteljskih i drugih klasa ove institucije. O tome da je reč o periodu koji treba sagledavati iz različitih perspektiva i razumeti njegovu kompleksnost govori i to što su pojedini članovi Akademskog pozorišta, poput, na primer, Soje Jovanović i Radeta Markovića, kasnije u javnom kontekstu (pretežno u intervjuima i izjavama) govorili o podršci koju je ova grupa imala od tada uticajnog člana Agitpropa Dobrice Ćosića, i koja se – uprkos duhu proklamovanog socrealizma – može sagledavati i u svetlu činjenice da je reč o mladim umetnicima građanskog porekla okrenutim savremenom ili modernom pozorišnom izrazu. U tom pogledu kao primer navodimo članak Feliksa Pašića objavljen u listu *NIN*, u kojem Rade Marković kao jedan od sagovornika svedoči o pomenutoj podršci (tekst „Sve bilo je sumnjivo“, postavljen na onlajn arhivu lista 23. septembra 2023). Slično je i s pojedinim intervjuima rediteljke Soje Jovanović.

Za našu temu je značajno da se ključna inovacija u repertoarskoj politici Beogradskog dramskog pozorišta odnosila na igranje savremene zapadne, i to anglosaksonske drame, pisaca poput Artura Milera i Tenesija Vilijamsa. Me-

đutim, izvesni zaokret dogodio se i nešto pre toga, kada je u oktobru 1951, u režiji Soje Jovanović, izveden *Slamni šešir* Ežena Labiša, vodvilj iz života građanskog društva, komad koji već i po prirodi svog žanra (komplikovani zapleti uzrokovani trivijalnom situacijom u svakodnevi građanstva) nije mogao imati bitnih dodirnih tačaka sa idejom izgradnje novog socijalističkog društva, a još manje s njenom tada aktuelnom fazom socijalističkog realizma, kao prvom etapom jugoslovenske kulturne politike. Ovde vredi napomenuti i da se naša dramska tradicija razvijala mahom izvan ovog žanra, s malobrojnim izuzecima poput Koste Trifkovića. Jedan od razloga što je tako mogli bismo potražiti i u istorijskoj okolnosti da srpsko društvo tokom 19-og i u prvim decenijama 20. veka nije imalo visoko razvijenu građansku klasu, koja je i predmet radnje i publika žanra vodvilja, naročito popularnog u francuskom bulevarskom pozorištu, ali i u drugim pretežno zapadnim teatarskim tradicijama.

Prva premijera u okviru „anglosaksonskog zaokreta“ bila je *Trgovačka smrt* Artura Milera, u režiji Predraga Dinulovića, izvedena u decembru 1951. Do kraja iste decenije, koja se upravo zahvaljujući ovom segmentu repertoara smatra *zlatnim dobom* BDP-a, usledile su i druge srpske praiizvedbe dela dvojice navedenih američkih dramatičara: *Staklena menažerija* Tenesija Vilijamsa (r.: Minja Dedić, 1952), *Lov na veštice* Artura Milera (r.: Predrag Dinulović, 1955), *Mačka na usijanom limenom krovu* T. Vilijamsa (r.: Minja Dedić, 1956), *Ova kuća je sklona padu* T. Vilijamsa (r.: Soja Jovanović, 1957), *Pogled s mosta* (r.: Soja Jovanović, 1957), *Sećanje na dva ponedeljka* Artura Milera (r.: Soja Jovanović, 1958), *Silazak Orfeja* Tenesija Vilijamsa (r.: Minja Dedić, 1959). Pomenuta repertoarska tendencija se u manjem obimu nastavila i početkom decenije šezdesetih, međutim period do 1959. može se smatrati zaokruženom fazom, jer je navedene godine administrativnom odlukom došlo do spajanja BDP-a i Humorističkog pozorišta,<sup>4</sup> čime je oformljeno Savremeno pozorište.

Osim što su za relativno kratko vreme nakon američkih praiizvedbi dospela na našu pozornicu – recimo, *Smrt trgovačkog putnika* svega dve godine nakon brodvejske premijere (Jovanović 2024: 67) – ova dramska dela nisu se uklapala u vladajući duh kolektivne izgradnje socijalističkog društva. Iako međusobno raznorodne, drame dvojice američkih autora tematizuju psihološke probleme pojedinaca, naglašeno intimna pitanja i mračne tajne porodica srednje klase, time posredno ili neposredno relativizujući mit o ame-

4 Humorističko pozorište je prethodnica Pozorišta na Terazijama. Osnovano je 1951. godine, a osnivač je bio Radivoje Lola Đukić.



ričkom snu. Osim ovakve inovacije u repertoaru (prvi put nakon rata mali čovek stupa na scenu), Beogradsko dramsko pozorište istražuje i pronalazi nov, savremen rediteljski i glumački izraz koji je trebalo da scenski oblikuje novu dramaturgiju. Kao što smo napomenuli, analizom navedenih predstava bavi se Maja Jovanović, koja navodi stanovište dramaturga i bivšeg direktora BDP Miloša Krečkovića: „Umesto onoga što su publici nudila ostala dva pozorišta (patetičnog angažmana, otužne tendencioznosti, lažnog heroizma i optimizma skrivenog iza velikih ideja o klasnoj borbi i klasnoj svesti ili, s druge strane konvencionalno odigrane klasike – žaboa, mladeža, napuderisanih perika, narodnih nošnji, kubura i za uvo zadenutih cvetova – Beogradsko dramsko ponudilo je publici – istinu. Upravo tu reč, istina, izgovoriće vam svaki od glumaca koji su učestvovali u ovoj avanturi, ako ih upitate šta je bila najvažnija tajna uspeha ansambla Beogradskog dramskog u njegovo zlatno doba“ (Isto: 15)<sup>5</sup>. U sličnom duhu su ocene nekih od svedoka ove epohe, koje autorka takođe uzima u obzir. Tako, reditelj Minja Dedić ukazuje da je ono što su neki smatrali privatnošću bilo „zapravo smelo osvajanje prirodnosti u igri u trenutku kada se (...) podrazumeva da je jedini ispravan način govorenja na sceni *paradno-deklamatorski*“ dok Jovan Hristić ističe da je i publika postala naklonjena ovakvom stilu igre, a umesto sistema glumačkih zvezda koji je vladao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, ovde je uspostavljen umnogome demokratskiji model, u kojem svi glumci igraju sve, što znači da isti glumac jednog dana može da igra glavnu ulogu, a sledećeg najmanju epizodu (Isto :16).

Savremeni scenski izraz, je u okviru nekoliko međusobno raznorodnih rediteljskih poetika, podrazumevao i osvajanje novih standarda u korišćenju muzike, svetla, zvuka, scene. No, možda je jedno od najpreciznijih ali istovremeno i najupečatljivijih sećanja koje oživljavaju duh vremena ono koje je iskaz Jovana Hristića, a odnosi se na predstavu *Slamni šešir* Labiša – „nultu“ postavku novog teatarskog koncepta BDP. Naime, on se ove postavke seća u jarkim i svetlim bojama koje vitlaju pozornicom, nasuprot dotadašnjim predstavama u daleko tamnijim i ozbiljnijim tonovima (Pašić 2007: 127). Za ovu fazu pozorišta na Krstu vezano je i niz sadržaja naizgled anegdotalne prirode, koji unekoliko svedoče o društvenoj klimi i promenama svakodnevnog života. Recimo, mnogi Beograđani su prvi put videli frižider na sceni Beogradskog dramskog (Jovanović 2024: 17), dok je famozni kombinezon koji je kao kostim nosila Olivera Marković tokom celokupnog trajanja predstave *Mačka na usijanom limenom krovu* bio, makar i na simboličnom planu, revo-

5 Jovanović, prema: M. Krečković, *Pola veka Beogradskog dramskog pozorišta*, Scena, knjiga 1, broj 8, Novi Sad, 1998.

lucionarni čin. Dovoljno revolucionaran i drzak da uticajni Dušan Matić, ne bez simpatija, kaže kako bi BDP trebalo nazvati *Beogradsko drsko pozorište* (Miladinović 1987).

Najzad, treba istaći da priprema još jedne predstave, koja ne spada u odabrani američki repertoar, čini nezaobilazni deo istorije Beogradskog dramskog pozorišta u ovoj fazi. To je *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa, drama apsurdna koja je obeležila početak nove epohe ne samo pozorišta nego i gotovo celokupne savremene umetnosti i javne misli, i koja je neobično brzo nakon svetske premijere – objavljena je 1952, a praižvedena 1953. u Parizu – dospela na scenu na Krstu. Predstavu je režirao Vasilije Popović (kasnije koristio pseudonim Pavle Ugrinov), ali je ona „obustavljena“, iako je dovedena do faze generalne probe, ili, po pojedinim iskazima, zatvorene kontrolne probe (da bi dva meseca kasnije bila odigrana u jednoj vrsti polukonspirativne atmosfere u ateljeu slikara Miće Popovića na Starom sajmištu). Sećanja učesnika ne podudaraju se ni u pogledu preciznog vremena kada su probe počele, ali se pretpostavlja da je to januar 1954. godine (Pašić 1992: 12). Izvođenju na Starom sajmištu prisustvovao je i reditelj Radoš Novaković, koji će kroz okvirno dve godine postati prvi upravnik Ateljea 212. Istraživanje o mogućim razlozima zbog kojih je Beogradsko dramsko pozorište „odustalo“ od Beketovog prekretničkog teksta objavljeno je u knjizi „Kako smo čekali Godoa dok su cvetale tikve“ Feliksa Pašića – i oni bi mogli da se sagledaju kao izvesna kombinacija cenzure i autocenzure. Međutim, kako ovaj događaj nije tematska okosnica našeg teksta, njime se i nećemo bliže baviti. Na drugoj strani, upravo nam „slučaj“ *Godoa* na Krstu može poslužiti kao poveznica s drugim delom naše teme – a to je pokretanje Ateljea 212, prvog pozorišta u socijalističkom delu Evrope u kojem je odigran antologijski Beketov komad.

Do 1956. godine, kada je osnovan Atelje 212, okončana je prva faza jugoslovenske kulturne politike i otpočeo je, ne bez određenih protivurečnosti, period kulturne demokratije. Novoj etapi u razvoju kulture i društva, prethodio je i glasoviti govor Miroslava Krleže 1952. godine na Trećem kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani, kao snažan korak u napuštanju estetike socijalističkog realizma i instrumentalizovane funkcije umetnosti. Bilo je i drugih primera odvajanja umetnosti od rigidnih ideoloških zahteva – međutim taj proces se nije odvijao bez otpora, „ili, tačnije, politike popuštanja i zatezanja u kulturi“ (Šuvaković 2017).

Iste godine kada i Atelje 212 (1956) osnovan je i festival Sterijino pozorje, s misijom razvoja i promocije domaće dramske književnosti, koja u prvim po-

sleratnim godinama nije dosegala visoke umetničke domete. Donekle simplifikovano rečeno, osnovni cilj koji je u začetku postavljen pokretanjem nacionalnog festivala nije primarno bio upućen na istraživanja ili osvajanja novih, modernih dramskih ili scenskih formi – to je uloga koja je pripala Ateljeu 212. Kao što smo naveli, ovaj proces se odvija u znatno drugačijoj kulturnoj klimi nego što je to slučaj s poznim 40-im godinama i pokretanjem BDP-a. Ideja modernizacije domaće umetnosti, posebno u području književnosti i slikarstva, dobija sve veći zamah, a krupne promene se odvijaju i na globalnom planu – u pozorišnoj umetnosti to je pre svega pojava drame apsurdna i pisaca poput Semjuela Beketa i Ežena Joneska, ali i autora koji stvaraju u duhu filozofije egzistencijalizma (Žan Pol Sartr, Alber Kami i dr.).

Pozorište Atelje 212 osnovano je odlukom Narodnog odbora grada Beograda od 23. februara 1956,<sup>6</sup> a prva predstava izvedena je u novembru iste godine, u zgradi Borbe. Naizgled paradoksalno, to je bila u potpunosti klasična ili tradicionalna izvedba – koncertna verzija *Fausta* u režiji Mire Trailović i sa svega nekoliko učesnika, priređena kao simbolični početak, u nedostatku kapaciteta da se odmah pristupi realizovanju programiranog i projektovanog repertoara. Zapravo, prvobitno je planirano manje kamerno pozorište bez stalnog ansambla, a rodonačelnica ove ideje bila je Mira Trailović, podržana od niza saradnika i kolega, među kojima su Radoš Novaković, Borislav Mihajlović Mihiz, Milivoje Mića Tomić, Vasilije Popović, Miodrag Đurđević i drugi (Milićević 2001: 6). Ovo se dešavalo sredinom prve polovine pedesetih („Već pet godina postoji Beogradsko dramsko pozorište...“, piše Ognjenka Milićević, rekonstruišući događaje iz tog doba), a „dogovori su krunisani manifestom, koji se negde zagubio kao i neki proklamovani principi“ (Isto). U početku, dok nije preuzela rukovođenje institucijom, Mira Trailović je bila pomoćnica upravnika Radoša Novakovića i potom Bojana Stupice, a ideja o kamernom teatru bez ansambla u međuvremenu je bila napuštena. Predstave su igrane u zgradi Borbe a povremeno i u drugim prostorima sve do 1964, kada je otvorena zgrada pozorišta u Ulici Ive Lole Ribara u centru Beograda. Međutim, najava podizanja ovog objekta nije proticala bez otpora jednog dela građana koji su živeli u istoj ili susednim ulicama.

Već u decembru 1956, svega mesec dana posle svečanog otvaranja, odigrana je, ovaj put izvan poluilegalne i konspirativne atmosfere, premijera *Čekajući Godoa* u režiji Vasilija Popovića, a igrali su Mihajlo Bata Paskaljević, Ljuba Tadić, Rade Marković, Milivoje Tomić i drugi. Odmah nakon toga, pored

6 „Sl. glasnik grada Beograda“, br. 23/2017. i 93/2020.

povremenih dela klasičnog repertoara, do početka 60-ih igraju se i drugi inostrani i domaći savremeni autori: *Iza zatvorenih vrata* Ž. P. Sartra (r.: M. Trailović), *Troje* Miodraga Đurđevića (r.: M. Tomić), *Pesma*, dramatizacija istoimenog romana Oskara Daviča (r.: P. Ugrinov), *Nebeski odred* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića (r.: Hugo Klajn) – kao prva posleratna umetnički relevantna srpska drama koja radikalno problematizuje veru u progres i potencijal ljudske zajednice, potom *Stolice* Ežena Joneska (r.: Mira Trailović), *Policajci* Slavomira Mrožeka (r.: Branko Pleša), *Nesporazum* A. Kamija (r.: M. Trailović), *Nastojnik* Harolda Pintera (r.: Arsenije Jovanović), *Slučaj profesora Tarana* Artura Adamova (r.: Jovan Putnik), *Kartoteka* Tadeuša Ruževića (r.: Ljubomir Draškić) itd. Već i ovlaštan pogled na ovaj spisak naslova upućuje na snažno prisustvo avangarde u osmišljavanju repertoarske politike svega deceniju nakon rata: pored ključnih pisaca drame apsurdna (Beket, Jonesko, Adamov), na pozornici su i drugi referentni posleratni autori koji unose značenjske novine u evropsku dramsku književnost – od Sartra i Kamija, preko britanskog talasa „gnevnih mladih ljudi“ koji reprezentuje Pinter, sve do istočnoevropskih dramatičara i njihovog specifičnog osećanja apsurdna, neodvojivog od društvene prakse socijalizma (Mrožek). Naravno, u slučaju ovog poslednjeg, može se govoriti i o elementima disidentske dramaturgije, kao dela šireg društvenog fronta koji je tokom perioda socijalizma razvijan u pojedinim istočnoevropskim zemljama (na drugoj strani, uz malobrojne izuzetke, naše jugoslovensko društvo u tom periodu razvijalo se izvan disidentskih tokova, što predstavlja sasvim zasebnu temu).

Dok su, primera radi, pojedini umetnički relevantni repertoarski i scenski tokovi Jugoslovenskog dramskog pozorišta dosad bili predmet teorijske artikulacije u našoj sredini – mislimo na nekoliko doktorskih disertacija ili objavljenih naučnih monografija na tu temu – to je uglavnom izostalo kada je reč o Ateljeu 212. Najveći deo tekstualne građe o ovoj instituciji svodi se na publicističke, novinarske i slične tekstove, često i na zabeležena sećanja glumaca i drugih aktera epohe, kao i različite anegdotalne pristupe. Nema nikakve sumnje da je takva, u osnovi publicistička perspektiva izuzetno dragocena u kontekstu šire pojmljene kulture sećanja, ali je, uporedno s tim, neophodno razvijati i drugi, teatrološki i metodološki artikulisan pristup. Samo jedno u nizu istraživačkih pitanja koja zaslužuju takav status jeste i ono vezano ne samo za repertoarske tendencije nego i za relaciju dramskog i scenskog izraza tokom rane ili istorijske faze rada Ateljea 212.

Kao što je sugerisano, već i letimičan pregled gorenavedenih savremenih dramskih dela nesumnjivo svedoči o programskoj otvorenosti ovog pozorišta prema

avangardnim autorima, i to u prvim godinama njegovog rada. Međutim, zasebnu temu čini scenska, dakle rediteljska i glumačka interpretacija tih komada, koja je istraživački inspirativna ne samo u našem, izolovanom ili lokalnom kontekstu nego i šire posmatrano. Ako se fokusiramo, primera radi, na pisce poput Beketa i Jonesa čija pojava označava „kopernikanski obrt“ u istoriji svetske drame (drama postaje antidrama, a novo osećanje sveta praćeno je i odgovarajućom formom koja jeste indikacija značenja), teško je ne primetiti rasprostranjeno stanovište da fenomen drame apsurda nije, u pozorišnoj praksi, rezultirao onim što bismo mogli da nazovemo scenskim adekvatom. Ukratko, drama apsurda ostaje naglašeni fenomen dramskog, ne toliko scenskog, jer njeni autori, za razliku od Čehova, nisu imali „svog“ Stanislavskog, bar ne na način na koji je pomenuti ruski reditelj pronalazio odgovarajuće scenske formule u rediteljskim interpretacijama tada inovativnih tekstova svog sunarodnika. Donekle slično je i s komadima talasa „mladih gnevni ljudi“, koji takođe ubrzo nakon londonskih praizvedbi u Rojal kort teatru stižu na scenu Ateljea 212 (npr. Harold Pinter). Iako svakako donose nov senzibilitet, pa i određenu „demokratizaciju“ posebno britanske drame (junaci iz srednje klase stupaju na scenu), ove dramske tekstove ne odlikuju naglašeni iskoraci na planu forme, što ih u izvesnoj meri i razlikuje od antidrame, odnosno drame apsurda.

U svakom slučaju, prvobitno nesumnjivo zaslužan za promptno afirmisanje avangardne evropske dramaturgije u nas, Atelje 212 dobija prepoznatljiv i inovativan scenski izraz nešto manje od decenije nakon osnivanja. Na osnovu naših ranijih istraživanja (Radulović 2014), godina 1964. jedna je od ključnih za razvoj našeg avangardnog pozorišta, i to dvostruko. Te godine je u Ateljeu 212 izvedena premijera – istovremeno i srpska praizvedba drame *Kralj Ibi*, kojom je Alfred Žari krajem 19. veka u Parizu najavio duh drame apsurda, kao i žanr tragične farse. Domaća premijera *Ibija*, sedam decenija nakon njene svetske praizvedbe, simbolično je označila začetak jedne nove interpretativne paradigme koja je obeležila zlatno doba Ateljea 212: to je takozvani ateljeovski stil, oslobođen akademizma na planu scenskih konvencija. Reditelj predstave *Kralj Ibi* bio je Ljubomir Draškić, a glavnu i naslovnu ulogu, kao jednu od najpopularnijih u svojoj profesionalnoj biografiji, tumačio je Zoran Radmilović. Međutim, ista ta 1964. godina naglašeno je važna i za razvoj srpske posleratne avangardne drame: tada je prvi put na profesionalnoj sceni izveden jedan komad Aleksandra Popovića, našeg vodećeg avangardnog dramatičara – bila je to farsa *Ljubinko i Desanka*.<sup>7</sup> Premijera ovog komada bila

7 Isti godina važna je i za razvoj avangardnog pozorišta na širem jugoslovenskom prostoru, jer je tada osnovana slovenačka grupa Pupilija Ferkeverk, kao eksperimentalni i interdisciplinarni umetnički kolektiv.

je 30. decembra, dok je tokom leta iste godine u Pozorišnom igralištu Univerziteta (osnivač Radomir Stević Ras), dakle izvan klasičnog repertoarskog/profesionalnog konteksta, istorijski posmatrano odigran prvi Popovićev komad – *Čarapa od sto petlji* u režiji Nebojše Komadine, koji će potom postati „specijalista“ za postavke drama ovog pisca, i to poglavito na sceni Ateljea 212. Predstavu *Ljubinko i Desanka*, kojom je 1964. godine otvorena zgrada Ateljea 212, reditelj Draškić u monografiji objavljenoj povodom pedeset godina ove kuće, povezuje i s početkom nove faze u razvoju pozorišta koja se odnosi na igranje domaćih pisaca: nakon Popovića, usledili su i Bora Ćosić, Brana Crnčević, Dušan Kovačević (Draškić 2006: 95).

Međutim, ovde nas pre svega zanima pomenuta predstava *Kralj Ibi*, jer su njene radikalne inovacije, uvedene na scenskom planu, rezultirale inaugurisanjem novog stila ovog pozorišta, po kojem će ono potom i biti prepoznatljivo. U nedostatku drugačije terminologije, reč je o takozvanom ateljeovskom stilu, koji se u neformalnom teatarskom žargonu povezuje s pojmovima „ležernosti“, „opuštenosti“, „šale-komike“, a zasniva se na oštrom odklonu od akademskog („ozbiljnog“) pristupa scenskoj interpretaciji. Napominjemo da fluidnu sintagmu *ateljeovski stil*, bez obzira na to što ona ne upućuje ni na kakvo određeno značenje (osim na naziv pozorišta), ne treba smatrati u potpunosti neprikladnom ili nedostatnom, posebno ako uzmemo u obzir srodne odrednice iz drugih umetničkih oblasti, takođe legitimizovane u našoj tradiciji – recimo, *beogradski stil*, sintagmu koja označava pokušaj stvaranja modernog književnog jezika početkom 20. veka, u radovima kritičara kao što su Bogdan Popović i Jovan Skerlić.

Rađanju novog stila doprinelo je nekoliko okolnosti – od repertoarske otvorenosti pozorišta, preko novog senzibiliteta tada mlade generacije stvaralaca (reditelj Draškić, glumci i drugi saradnici), sve do pedagoškog uticaja Bojana Stupice na reditelja ove predstave. Ovo poslednje se odnosilo i na rešenje scenskog prostora te posmatranje igre dominantno u kontekstu prostora, što je neodvojivo i od Stupičinog osnovnog arhitektonskog obrazovanja (Radulović 2014). Uticaj Stupice na Draškića vidljiv je i na planu visokorazvijenog mizanscena, kao i specifičnosti u saradnji sa ostalim koautorima predstave (recimo, muzička matrica ne posmatra se više kao ilustracija ili pratnja scenske izvedbe, nego postaje njen integrisani deo). I sam reditelj u ovoj fazi pozorište sagledava kao igru visoke estetike, naglašava potrebu za promenom forme i to u cilju njenog oslobađanja (Isto, 64–65). Ova „oslobođena scenska igra“, u potpunosti izvan okvira akademizma, stekla je antologijski status u velikoj meri zahvaljujući medijumu glavnog glumca, odnosno čuvenim im-

provizatorskim postignućima Zorana Radmilovića u ulozi Kralja Ibija. Međutim, manje je poznato da je ovde i u rediteljskom i u izvođačkom smislu reč o promišljenom i pretežno „fiksiranom“ pristupu improvizaciji, čime smo se detaljnije bavili u jednom od ranijih istraživanja (Isto).

Uglavnom, predstava koja je stekla status zasebnog estetskog fenomena (ali i fenomena na planu recepcije) utrla je put stvaranju *ateljeovskog stila* – scen-skog prosedea najčešće opisivanog frazama poput izvođačkog šarma, duha improvizacije, glumačkog „prelaženja rampe“, prepoznatljivih komičkih sredstava, persiflaže, opuštenog i ležernog pristupa, i slično. Neka od nared-nih istraživanja trebalo bi da otvore i druga pitanja vezana za ovu fazu rada Ateljea 212, naglašeno prisutnu 70-ih i delom 80-ih godina, ali čiji su reci-divi povremeno bili vidljivi i kasnije. Među takve istraživačke teme spadalo bi i pitanje na koje se posebno scenske autore (reditelje, glumce, pa i druge saradnike) odnosi pomenuti stil, na koje i kakve dramske opuse je najviše primenjivan, da li je, zatim, održiva hipoteza da se on naglašeno razvijao na savremenim domaćim komadima (poput *Radovana Trećeg* Dušana Kovače-vića), a ne toliko na delima inostrane dramaturgije, i tome slično.

## Literatura

- Dragičević Šešić, M. (2013). Liderski stil Mire Trailović – preduzetnič-ki duh u birokratskom svetu – pledoaje za novu kulturu sećanja u me-nadžmentu u kulturi. *Kultura*, 140. Beograd: Zavod za proučavanje kul-turnog razvitka.
- Cvetković, S., Gončić, G., Novakov, J. Mijović, J. (ur.) (2006). *Atelje 212 – Premjadi za pedesete. Pedeset godina pozorišta Atelje 212*. Beograd: Atelje 212.
- Jovanović, M. (2024). *Savremena američka drama u Beogradskom dram-skom pozorištu u prvoj fazi rada (1947–1959): postavke dramskih dela Tenesija Vilijemsa i Artura Milera* (master rad). Beograd: FDU.
- Marjanović, P. (2005). *Mala istorija srpskog pozorišta XIII–XXI vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Milićević, O. (2001). Mira Trailović, skica za portret. *Teatron*, 116–117. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Miočinović, M. (1987). Predgovor. *Drama između dva rata*. Beograd: Nolit.
- Pašić, F. (1992). *Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve*. Beograd: Bepar pres.



- Pašić, F. (2007). *BDP 60/ Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: BDP.
- Radulović, K. (2014). Moj narod me iz publike aklamira. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 25–26. Beograd: FDU.
- Šuvaković, M. (2017). Kulturna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991. *Sarajevske sveske*, 51. Sarajevo: Media Centar Sarajevo.
- Vujanović, A. (2010). *Avangarda i izvođačke umetničke prakse. Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Beograd: Orion art.

### ***Internet izvori***

- Miladinović, V. (1987). *Olivera Marković 1987: Za ljubav uloge sam u stanju da svašta uradim, čak i da sasvim poništim sebe*. yugopapir.com (izvor TV Novosti); poslednji put pristupljeno 10. maja 2025.



## MODERNIZATION IN 20TH-CENTURY SERBIAN THEATRE: THE FOUNDING AND EARLY PHASES OF THE BELGRADE DRAMA THEATRE AND ATELIER 212

### ***Abstract***

*This paper examines the initial steps toward modernization in Serbian theatre following the Second World War. The analysis focuses on two case studies: the founding and early development of the Belgrade Drama Theatre (1947) and Atelier 212 (1956). These two theatres emerged during distinct phases of postwar cultural policy, and the formative years of their development were marked by the adoption of new, modern dramaturgical and performative frameworks. In the case of the Belgrade Drama Theatre, modernization involved the introduction of contemporary Anglo-Saxon—primarily American—repertoire during the first phase of socialist Yugoslavia's construction. In contrast, the formative period of Atelier 212 coincided with a phase of cultural democratization and was characterized by the staging of avant-garde drama and the development of a new theatrical style, liberated from academic conventions.*

### ***Key words***

*Belgrade Drama Theatre, Atelier 212, American repertoire, avant-garde drama, modernization*

Primljeno: 11. 5. 2025.  
Prihvaćeno: 27. 5. 2025.



Ана К. Миловановић<sup>1</sup>Факултет за образовање учитеља и васпитача,  
Универзитет у Београду792.028.3  
792.97

COBISS.SR-ID 171664649

## ГЛУМАЧКА УМЕТНОСТ АНИМИРАЊА ПОЗОРИШНЕ ЛУТКЕ<sup>2</sup>

### Апстракт

Рад промишља глумачку уметност анимирања позоришне лутке полазећи од одређења позоришне лутке њеном сценском функцијом, која у средиште истраживања поставља уметност оживљавања лутке. Лутка има своје посебно место у позоришту и достојан је и равноправан партнер драмском глумцу. Разлика између драмске и глуме лутком није вредносне природе. Глумац-луткар мора да влада и драмском глумачком вештином и посебним знањима и умећима, која се стичу на ретким луткарским одсецима на позоришним академијама. Глумачка уметност анимирања лутке поседује своје особености и посебности које произлазе из саме суштине лутке. Ограничене изражајне могућности лутке, која не поседује способност натуралистичког представљања ликова (пошто нема мимику и поглед), ограничавају и глуму лутком. Постоје преимућства глуме лутком, која обогаћује и чини моћнијом и сложенијом универзалну уметност глуме. Лутка може да представи човека уопште, његова универзална својства, има способност апстраховања, типизације и стилизације ликова. Естетска суштина глумачке уметности анимирања лутке крије се у њеној метафоричности, симболичности и ликовном карактеру. У раду се одређује основно изражајно средство лутке – покрет. Аутор глумцу-луткару препоручује професионално образовање као једини пут до уметности оживљавања лутке.

1 ana.milovanovic@uf.bg.ac.rs; ORCID 0009-0004-7145-5608

2 Текст представља прерађени део докторске дисертације „Значај глумачки анимирани лутке у телевизијским програмима за децу (у продукцији Радио-телевизије Србије до 1990)“, одбрањене на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду.

### ***Кључне речи***

*глумачка уметност, професионално образовање луткара, глумац-луткар, позоришна лутка*

## **Одређење глумачке уметности анимирања позоришне лутке**

Промишљање глумачке уметности анимирања позоришне лутке, једне посебне и недовољно проучаване театролошке области, требало би да почне од одређења њене посебности, од оног обележја које је разликује од свих осталих облика глумачке уметности – позоришне лутке. „Позоришна лутка је сваки објекат који, анимиран од стране глумца-луткара, представља неки сценски лик. Њена сценска функција је особина која је разликује од свих осталих врста лутака“ (Миловановић, 2015: 83). Под синтагмом „сваки објекат“ подразумевамо како позоришне лутке (у даљем тексту: лутке) које су креирали уметници, тако и предмете из свакодневног живота и из природе у којима је уметничко око луткара (креатора, редитеља и глумца) открило особине неког лика. На тај начин ова једноставна дефиниција обухвата изузетно разнолико богатство манифестовања лутке у сценским уметностима 20. и почетка 21. века.

Одређење лутке њеном сценском функцијом поставља у центар нашег истраживања њено оживљавање на сцени од стране глумачког мајстора – луткара (у даљем тексту: глумац-луткар), односно његову уметност анимирања позоришне лутке. Бугарска професорка сценског покрета за глумце луткар Анастасија Савинова Семова (Савинова Семова), сликовито представља шта се догађа с лутком без глумачке уметности „само трен после завршетка представе, кад луткар извуче руку из лутке, од ње остаје само дело ликовног уметника – један обојени, исликани папир-маше, једно парче дрвета, гомилица одеће... сценског дејства, магије оживљавања лутке већ више нема“ (Савинова Семова, 2010: 7). Лутка није жив човек нити живо биће, већ предмет, „мртва“ ствар која се једино анимирањем (анимирати значи „удахнути душу“, од латинског израза *анима*, што значи *душа*) може претворити у сценски лик.

Предметност лутке и њен однос с глумцем-луткарком представља дистинктивну карактеристику лутке у позоришном универзуму. Разлика између позоришта живог глумца и луткарског позоришта састоји се у

томе што је суштина првог присуство и стваралаштво глумца, а другог присуство и стваралаштво луткара с лутком као инструментом (Обрасцов, 1982: 81). Пошто је основа уметности позоришта глума, глумац који се изражава лутком суштински је квалитет луткарског театра, сматра руски теоретичар луткарства Михаил Королов (Королов). По њему, лутка је самосвојни естетски објекат, она је „тело“ глумца који је и луткар, уметнички инструмент који замењује психофизичка средства глумца у процесу изградње сценског лика (Korolov, 1967: 21). Професор луткарске режије Николина Георгиева (Георгиева) поставља питање: „Шта разликује глумца за луткарски театар од обичног глумца?“, и одговара да је главна разлика у битно другачијем статусу стваралачког субјекта и објекта код глумца и глумца-луткара. Драмски глумац је и субјекат и објекат свога стваралаштва, а глумац-луткар објекат свог стваралаштва има изван себе, отелотворен у неживој материји, у лутки. Оживљавање лутке глумца-луткара разликује од драмског глумца, с којим он иначе дели уживљавање у лик (Георгиева, 1993: 32).

Бугарска теоретичарка луткарства Елена Влагова (Влагова) указује да колико год да се, у складу с духом времена у коме игра, мења рефлексивна о глумцу-луткару и глуми лутком, основна веза глумца и лутке остаје непромењена, пошто је у њој заложен принцип везе човека са инструментом, с материјалним и са уметношћу, тј. са духовним (Влагова, 2006: 14). Констанца Ковракова Лоренц (Kovrakova Lorenc), бугарска теоретичарка, указује на однос између субјекта – глумца-луткара и објекта – лутке као на изузетно важан елемент луткарског стваралаштва, који представља синергетски феномен. Синергија настаје када глумац-луткар и његова лутка узајамно утичу једно на друго и, отуђујући своја основна својства (бити субјекат и бити објекат), размењују своје функције у представи (Jurkovski, 2007: 162).

Многи теоретичари глумачке уметности се слажу да разлика између драмске глуме и глуме лутком, односно глумца и глумца-луткара није вредносне природе. Стварајући свој луткарски театар, француска књижевница Жорж Санд (Sand) била је уверена да је он потчињен истим базичним развојним принципима као и драмски театар и да захтева подједнаке напоре и знање као и позориште с правим глумцима (Jurkovski, 2007: 102). С професионалне тачке гледишта, глумац-луткар мора поседовати све техничке вештине које се траже од живог глумца, односно нико не може бити луткар ако није глумац, разлика је једино у инструментацији средстава изражавања (Korolov, 1967: 73; Siegel,

1967: 21). О њој говори Ковракова Лоренц указујући да се разлике у изражавању *Darstellera* (онога ко нешто приказује) као глумца и као глумца-луткара састоје у издиференцираном коришћењу миметичког материјала за настанак ликова (Jurkovski, 2007: 162). Боро Стјепановић, професор и теоретичар глуме, изричит је да од медија у коме се глумац изражава не зависи да ли је он стваралац или не (Stjepanović III, 2005: 213).

Важно је напоменути да редитељи модерног театра често пред глумца постављају задатке које препознајемо као иманентне луткарском сценском изразу. Истичући да је глума уметност пластичких форми у простору, Мејерхолд (Мејерхолџ) захтева од глумаца исто што и луткарски редитељ од луткара – да проучавају деловање и механику тела и да траже телесну јасноћу лика, а не психолошки увид у њега. И Мејерхолдов глумац, који „уметношћу свога геста и покрета присиљава гледаоца да пређе у царство маште где лети плава птица, где разговарају звери“ (Mejerholjd, 1976: 119), и глумац-луткар имају исте „зачудне“ моћи. И у савременом театру често се идентична упутства, односно препоруке (на пример: да обрати пажњу на детаљ, да одбаци све сувишно, да нађе фокус сцене) дају и глумцу и глумцу-луткару (Denis, 1997: 24). Они имају иста задужења: да заинтригирају и ангажују гледаоца на најбољи могући начин. По Питеру Бруку (Brook), за то је у театру најбоља сугестија којом се гледаоцу не говори све, већ само назначава, тако да његова машта довршава оно што је представљено. Одговарајући на питање професора и теоретичара глуме Владимира Јевтовића да ли принцип сугестије у театру важи и за игру глумца, Брук каже: „Да, ја не мислим да је глумцу неопходан карактер у целини, с брковима, брадом, шминком... не, много је потребније осећање тог карактера“ (Jevtović, 1992: 190). На сличан начин мисли и ради и луткарски редитељ с глумцима-луткарима.

Лутка је равноправна драмском глумцу, односно има исти статус у позоришном универзуму као и глумац. Да је лутка достојан партнер драмском глумцу показала су проучавања продирања изражајних средстава луткарског позоришта у позориште живог глумца Кристине Мазур. Она наводе на закључак да ренесанса лутке и ренесанса опредељене личности глумца проистичу из исте позоришне тенденције. „Марионета се не гура у регионе који су јој недоступни. Утолико пре што анти-натуралистичке тенденције у позоришту непрекидно долазе до речи и она тада стиже на сцену да би играла с глумцем, а не да би се борила с њим или му конкурисала“ (Jurkovski, 2007: 131). Мејерхолд указује да

је у источњачкој позоришној традицији луткарско позориште не само једнако вредно као и живо позориште већ да га често инспирише: „У јапанском позоришту се до дана данашњег покрети и позе марионета сматрају идеалом коме глумци треба да теже“ (Mejerholjd, 1976 : 94). Руски теоретичар луткарства Евгениј Смерански (Смеранский) сматра да је једино естетско мерило глумачке уметности анимирања лутке количина и квалитет људских осећања и мисли које је луткар умео да уложи у лутку (Илкова, 2014: 74). Теоријски ставови које смо навели говоре у прилог тези да уметност драмског глумца у погледу естетских квалитета није боља од уметности глумца-луткара.

Међутим, постоје теоретичари глумачке уметности анимирања лутке који сматрају да су глумци-луткари не само равноправни с глумцима већ да имају преимућства над њима. Међу њима се истиче Георгиева, која тврди да глумачка уметност анимирања лутке, поред универзалне глумачке вештине, обухвата и глумачко мајсторство за луткарско позориште: „У вези с подвојеношћу код неких младих људи између луткарског позоришта и драмског, желим да им кажем да, ако постоји уметност која чини глумца равног боговима – то је луткарско позориште. Само тамо може да претвори лутку у живо биће“ (Илкова, 2021: 13). Тиме имплицира да формула руског теоретичара, луткарског редитеља и глумца луткара Сергеја Обрасцова (Обрасцов) „гумац + лутка = луткар“ не значи да сваки драмски гумац који одлучи да игра лутком постаје гумац-луткар. У прилог томе иде и уверење шведског теоретичара и глумца луткара, Михаила Мешкеа (Meschke), да су методи рада тотално различити за глумца и глумца-луткара, у првом реду тачка гледања (Meschke, 1965: 63). Можемо да закључимо да глумачка уметност анимирања лутке, поред неопходног владања драмском глумачком вештином, од глумца захтева и посебна луткарска знања и умења. Такав став дели и Стјепановић, истичући да играње лутком захтева посебно луткарско образовање и да, иако драмски глумци повремено и у појединим представама користе лутке, без посебне обуке не могу да испуне сложеније анимацијске задатке (Stjepanović III, 2005: 270). Ипак, у свету постоји изузетно мали број земаља у којима се глумачко мајсторство и режија за луткарско позориште специјализирано изучавају на позоришним академијама (Савинова Семова, 2010: 9). Једна од њих је Бугарска, у којој су 1963. године, на позоришној академији НАТ-ФИЗ, професори луткарске режије Николина Георгиева и Атанас Илков (Илков) основали одсек за луткарску уметност и саздали прву методiku за професионално обучавање глумаца-луткара, која се и данас примењује (Илкова, 2021).

## Особености и посебности глумачке уметности анимирања лутке

Глумачка уметност анимирања лутке поседује своје особености и посебности које произлазе из саме суштине лутке, њених посебних одлика и изражајних могућности. Најкарактеристичнија одлика професије глумца-луткара јесте трансформација сценских изражајних средстава из игре људским телом у игру лутком. Из ове одлике произлазе и све остале и њој се потчињавају све врлине и умења које треба да поседује глумац луткар, чије специфично професионално мишљење и стваралачку уобразиљу формира (Савинова Семова, 2010: 25). Глумац-луткар мора одлично да познаје природу и изражајне могућности лутке да би њено анимирање представљало уметнички чин. У супротном ће доћи до механицизма и техницизма у анимацији лутке, који се изједначавају са уметничким неуспехом. Брук упозорава да ће лутка, ако је на сцени не оживимо у оквиру њених могућности, остати само на нивоу механичког модела (Bruck, 1991: 351). Обрасцов истиче да је циљ не пуко оживљавање лутке само по себи, већ рађање луткарског лика (Обрасцов, 1971: 8). О иманентној природи глумачког задатка лутке посредно говори Ролан Барт (Barthes), пишући да традиционални јапански луткарски театар „Бунраку не циља ’оживљавању’ нежива предмета оживљавањем једнога дијела тијела, једног исјечка човјека, а све чувајући његову улогу ’дијела’. Он не тражи хињење тијела већ, ако можемо тако рећи, његову осјетну апстракцију“ (Bart, 1989: 81). Аниматори Лорд и Сибли (Lord, Sibley) мисле да оживљавање лутке треба схватити као давање могућности публици да види шта лик мисли и осећа (Lord, Sibley, 2004: 134). Делећи уверења с претходним теоретичарима, у нашем проучавању се нећемо бавити питањима техничке природе везаним за оживљавање лутке у физичком смислу.

Упознавање природе лутке треба почети са одређивањем граница до којих сежу њене изражајне могућности. Поред многих предности, глума лутком има и своја ограничења на која Обрасцов непристрасно указује истичући да лутка, пошто није живо биће, природно не може да замени живог човека на сцени (Obrascov, 1971: 5). О њима говори и бугарски теоретичар анимираног филма Неделчо Милев (Милев), који је, поредећи луткарску анимацију на филму и анимацију лутке у позоришту, утврдио да у оба медија лутка оперише углавном гестовима и има ограничену мимику, а поглед и нијансирана „игра личности“ су искључени из њене анимације (Маринчевска, 2005: 203). Разлог за наведена ограничења лежи у самој природи лутке, која је лишена мимике, незаменљивог



средства изражавања субјективног, тананих осећања и комплекса психолошких особина, као и најјачег глумачког „оружја“ – погледа. Луткине очи су мртве чак и кад су покренуте. Чињеница да се глума погледом искључује из репертоара луткиних изражајних средстава у потпуности је лишава сваке могућности да представи психолошки сложене ликове драмског позоришта. Амерички теоретичар глуме Ленон Де Ковон (De Kovon) с правом тврди да су очи глумца међу најважнијим преносиоцима мисли, емоција и реакција (De Kovon, 2008: 143). Када Хегел каже да ћемо, ако се упитамо у ком се посебном органу појављује цела душа као душа, одмах да покажемо око, у коме се она не само концентрише и види њиме, већ је и виђена у њему (Кирилова, 2001: 38), он посредно говори да немогућност глуме погледом проузрокује луткину неспособност дочаравања комплексне људске душе. За разлику од лутке, код које не постоји никакав психолошки развитак лика, која не може дуго да „мисли“ нити да субјективно преживљава, „живи“ глумац може да преломи догађаје дубоко кроз себе, да их дуго иживи, разложи на широк спектар оцена и реакција, уочава Васил Стефанов (Стефанов), бугарски теоретичар луткарства (Стефанов, 197: 19).

Међутим, лутка и не треба да представља ликове драмског позоришта и њена неспособност натуралистичког представљања ликова одговара њеној природи и глумачким задацима. Још је у 19. веку Сандова упозоравала да ће лутка, што се више буде повећавала и наликовала на човека, утолико бити тужнија и, понекад, страшнија, а њено позориште постаће позориште аутомата, бескорисно за позоришну уметност (Jurkovski, 2007: 103). У првој половини 20. века, Мејерхољд је у есеју о две врсте директора луткарског позоришта сликовито показао да је први директор, у тежњи да понови стварност „каква она јесте“, усавршавао своју лутку све дотле док није дошао до закључка да је најједноставније решење тог сложеног задатка да лутку замени човеком.

Други директор, који такође своју лутку подешава према живом човеку, убрзо је приметио да кад почне да усавршава њен механизам лутка губи део свога шарма. Њему се чак учинило да се лутка свим својим бићем противи томе варварству. Тај се директор на време опаметио кад је видео да постоји граница. Ако је пређеш, неизбежно ћеш лутку заменити човеком (Mejerholjd, 1976: 117).

Али, постоје специфичности глуме лутком које чине њена преимућства у односу на „живу“ глуму, односно у неким видовима лутка има већу из-

ражајност од драмског глумца. Лутка се управо ствара (важно је напоменути да је њено креирање и прављење веома сложен и скуп процес), и то јој је основна позоришна функција, да би представила ликове које глумац није у могућности да одигра. Француски театролог Гастон Бати (Baty) с правом тврди да моћ лутке почиње тамо где се завршава моћ глумца (Greko, 1991: 333). Пошто не представља ни копију ни минијатуру неког одређеног човека, лутка може да представи човека уопште, његова универзална својства, за разлику од глумца који никада не може да поништи своју конкретну људску појаву на сцени и представи неког 'апстрактног' човека, оно опште, универзално у човеку (Havlik, 1964: 6). На чињеницу да глумци никада не могу да побегну од своје људске физиономије указује и амерички теоретичар луткарства Стив Тилис (Tilis), објашњавајући да они могу да се крећу само на начин на који им кости и мишићи дозвољавају, да њихов говор може изразити много гласовних варијаната, али не и говор друге особе и да, упркос свим напорима, увек остају глумци, особе које претендују да буду неке друге особе (Tilis, 1992: 43). Овај феномен драмске глумачке уметности сликовито је описао амерички глумац Кевин Костнер, признајући да никада није могао добро да се сакрије у филму, јер би његово ја провиривало чак и у улогама које су имале мало шта заједничко с његовом личношћу (Маријанска-Хаджиминев, 2002: 76). За разлику од многих случајева драмске глуме где физичка форма човека самог не може да нам открије његов духовни свет, ликовни уметник који креира лутку може да представи духовно на најпрецизнији и најубедљивији начин, и зато се у ликовности лутке умногоме огледа њен изражајни квалитет (Korolov, 1967: 21).

На ову изражајну лимитираност драмских глумаца указао је почетком 20. века писац симболичких драма Морис Метерлинк (Maeterlinck), по коме глумци, зато што су ограничени својим физичким карактеристикама, нису довољно погодни носиоци за портретисање архетипских фигура његове драматургије (Tilis, 1992: 46). Антинатурализам глумачке уметности анимирања лутке тако представља не само њену диференцијалну карактеристику, већ и предност над драмском глумом. Јер и поред тога што су захтеви да глумац треба да се издигне изнад привида и имитације (Denis, 1997: 64) постали уобичајени, глума у савременом позоришту и даље тежи натурализму. Критикујући глумчеву тежњу ка имитацији стварности, Мејерхољд налази аргументе поредећи две врсте луткарског позоришта, и каже да му је јасно да када посматра игру савремених глумаца увек пред очима има усавршено позориште лутака првог директора, тј. онај део где је човек заменио лутку, не одступајући

ни корака од тежње коју је имала и лутка: да имитира живот (Mejerholjd, 1976: 117).

Негативан став према истрајавању на натуралистичком глумачком стилу има и Стјепановић: „У односу на могућности апстраховања људског (и сваког другог) лика у другим уметностима (апстракција насупрот фигуративности), што се понекад сматра основним мјерилом естетске вриједности, глума изгледа немоћно, просто и наивно, дефинитивно осуђена на антропоморфизам и без могућности за креативне узлете који се по том основу нуде другим умјетностима“ (Stjepanović III, 2005: 30). Лутка поседује неспорну предност над глумцем услед урођене и неограничене способности стилизације, сматра Станчо Гергиков (Гергиков), бугарски луткар (Tilis, 1992: 43). Када луткар, стварајући луткарски лик, не тежи буквалном имитирању човека, већ уопштавању његових карактеристика, ових или оних људских особина, онда се у сукобу тих карактеристика рађају нова уопштавања, широка, оштра, узбуђујућа, уверен је Обрасцов (Обрасцов, 1971: 75). Пошто глума лутком не само да поседује могућност апстраховања и стилизације људских и свих других ликова, већ је то њен *modus vivendi*, она обогаћује и чини моћнијом и сложенијом уметност глуме.

У позоришту је покрет једно од основних изражајних средстава глумачке уметности. По неким теоретичарима, управо је покрет најмоћније средство позоришног израза (Mejerholjd, 1976: 131), „његова материја и његова глава; или, ако хоћемо, његова алфа и омега“ (Миоџиновић, 1976: 272). Када је у питању глумачка уметност анимирања лутке, покрет је основно изражајно средство лутке. Она се изражава кроз гест, позу и кретање, као и кроз сценску реч која јој је, међутим, додата споља и тек допуњује дочаравање њеног лика (Стефанов, 1971: 19).

У својој естетици луткарства Тилис сугерише круцијалну улогу глумца-луткара у уметничком процесу луткарске анимације – да уочи потенцијални покрет лутке и дозволи да тај потенцијал буде реализован. Луткар лутку не покреће, већ јој дозвољава да се покрене, тврди Тилис позивајући се на Крегово (Creig) схватање анимације лутке (Tilis, 1992: 162). Међутим, једини допринос Крегове позоришне поетике теорији луткарства и луткарске глуме јесте антиципација схватања значаја покрета у театру. За разлику од велике већине луткарских теоретичара, који у Креговој теорији о надмарионети (Kreg, 1980) виде чисту апологију лутке и њених потенцијала, и који чак изводе закључак да Крег

сматра да лутка има идеалне глумачке перформансе недостижне живом глумцу, ми потенцирамо схватање да уопште није у питању теорија глуме лутком. То је теорија драмске глуме зато што Крега није никада занимало луткарство само по себи, већ само драмско позориште његовог доба. Желећи и трудећи се да га учини бољим, чак идеалним, употребио је појам марионете у метафоричком смислу. Да је Крегова теорија у суштини драмска указује и Стјепановић: „Они који Крега радикално и погрешно тумаче радо би глумца замијенили стварном лутком мислећи да је 'надмарионета' лутка, а не надлутка, то јест идеалан глумац“ (Stjepanović III, 2005: 31).

Луткарско позориште је засновано на припајањима, асоцијацијама, метафорама, симболима изграђеним слој по слој, као скелет високоизрастајуће зграде (Ophrat, 2002: 33). Метафора је легитимно средство сценског израза лутке, коју многи теоретичари сматрају динамичном метафором. Лутка је, као симбол, моћна у уопштавању, а симболичност и метафоричност су њене дистинктивне особине у односу на „живог“ глумца, и представљају специфичну естетску суштину и природно изражавање луткарског театра (Павлова, 1993: 75; Korolov, 1967: 21). Тилис сматра да је лутка предиспонирана за реализацију сценских метафора, за разлику од живог глумца, чије тело не може носити метафоре као такве, не изазива, као лутка, публику онтолошким парадоксом дупле визије (објекта преко живота) и не поставља дубока питања о креацији и контроли (Tilis, 1992: 166). Италијанска теоретичарка луткарства Брунела Ерули (Eruli) уверена је да без метафоричног изражавања нема луткарског театра и да лутка стално подсећа и опомиње да нема представе без метафоричног и кондензованог поступка (Eruli, 2000: 78). Хавлик уочава да су типизација слика и уопштавање околног света јака и важна уметничка средства позоришта лутака (Havlik, 1964: 6). Зато сматрамо да глумац мора да „кротећи лутку овладава средствима сценског израза као што су: условност, метафоричност, симболичност, хипербола, генерализација, типизација“ (Миловановић, 2003: 58). Наведене пожељне способности глумца-луткара функционално су повезане са изражајним потенцијалима глумачки анимиране лутке као и с једном специфичношћу луткарског изражавања – ликовним карактером луткарске анимације и глуме.

Сликовитост или визуелност су посебна вредност и предност глуме лутком, али и опште уметности глуме. И у драмском театру глумци, као што стварају ликове, стварају и ситуације и слике (Denis, 1997: 64).

Мејерхољд је веровао да ће глумци створити нов начин игре који ће се великим делом састојати из симболичких покрета (Mejerholjd, 1976: 44), а Стјепановић је посебно истицао вредност и ефикасност процеса визуелног мишљења у глуми, нарочито када се испољавају у облику високоразвијене уобразиље (Stjepanović I, 2005: 231).

У луткарском театру „покрет на сцени се не остварује покретом у буквалном смислу, него распоредом линија и боја и способношћу да се лако и вешто те линије и боје укрштају и вибрирају“ (Mejerholjd, 1976: 90). Код глуме лутком, каже пољски теоретичар Јануш Галевич (Galevič), глумац ’позајмљује’ свој глас (вербално звучање) и ’феномене’ покретних сценских ликова, међутим не позајмљује оптичке феномене који су нам дати преко лутке (Jurkovski, 2007: 113). То не значи да глумац-луткар не учествује у визуелном представљању лика лутке, напротив, већ да визуелну манифестацију луткиног делања глумац-луткар дели с лутком (односно с њеним аутором, ликовним уметником). Павлова сматра да је процес оживљавања лутке тесно повезан с ликовним карактером луткарске уметности у којој се, кроз ликове-симболе и њихове међуодnose, дата мисао сугерише ликовним путем. Ликовни карактер стваралаштва лутком или сликање радње у име ликова, које води до ликовног сугерисања једне мисли, она види као једну од основних законитости коју лутка налаже. По њеном мишљењу, заљубљени глумац треба дуго да објашњава речима своју љубав, а заљубљена лутка саздаје за тренутак ликовну сугестију своје љубави, слика своју љубав (Павлова, 1993: 75–76).

Развијена уобразиља је неопходна за уметност глуме. На тај стваралачки, делатни аспект глумчеве уобразиље први је указао Станиславски (Станиславский): „Велика је срећа кад машта стекне материјалну форму“ (Stjepanović III, 2005: 320). Али, изузетно развијена уобразиља која се „храни“ и квалитативно је промењена лутком, делом ликовне уметности, одликује само глумца-луткара (Георгиева, 1993: 32). Психолошка проучавања сматрају да уобразиља у области уметничког глумачког стваралаштва има изразит ликовни карактер, истиче Илков (Илков, 2008: 14). Ликовни уметник предлаже глумцу-луткару лутку, засићену одређеним садржајем лика, који глумац може да дослика, да изјасни, да разоткрије уз помоћ своје уобразиље и да направи прелепу карактеристику предложеног луткарског лика (Илков, 1993: 23). Ни у једној другој уметности створени ликови нису тако реално активни као што су то у глумачкој уметности, а у оквиру глумачке уметности конфликти,

узајамни односи, карактери и емоције нигде нису тако очито материјализовани у радњи као што су то у луткарској уметности (Илков, 1984: 88).

„Слике, ако су у њима покрети у складу са унутарњим збивањима, биће схваћене као да говоре“ (Da Vinči, 1993: 8) тврди Леонардо да Винчи мислећи на сликарство, али се његове речи могу применити на сваку уметност која претендује да визуелно представи унутрашњи живот ликовца, као што је то случај с луткарством. Да луткарске „слике“ заиста могу да говоре показује и пример који наводи Стефанов: пошто не може да представи психичко преживљавање лика, лутка на сцени фиксира крајње положаје који садрже визуелне генерализације тог преживљавања (Стефанов, 1971: 18).

Лутка као основно изражајно средство луткарског театра не понавља људске гестове и покрете. Штавише, глумац-луткар прочишћава, колико год је то могуће, гестове лутке тако што оставља само оне који најјаче и најтачније откривају (а не илуструју!) унутрашње кретање „душе лика“ (Инджев, 1987: 8). Луткарски израз је згуснут, лаконски експресиван, прецизан, не дозвољава расипање времена и делује као реч у поезији – чисто, јасно и крајње асоцијативно (Илков, 1993: 34). Такође, лутка може да „развија многозначну игру детаља – карактеристичним покретом руке, нарочито изражајним мицањем главе, оком, ухом – детаљом који се у извјесном моменту одвојио од цијеле фигуре и почео живети сам за себе“ (Mrkšić, 1971: 184). Савинова Семова многоструке могућности луткарског покрета сматра његовом позитивном особином наводећи као пример да у луткарском лику лава његови реп и глава могу да имају одвојен живот, своје моменте кретања, одвојене од целине, а да истовремено лав лежи, иде итд. (Savinova, 1984: 85).

## Закључак

Промишљање једне недовољно проучаване театролошке области, глумачке уметности анимирања позоришне лутке, полази од одређења позоришне лутке њеном сценском функцијом, која у средиште истраживања поставља уметност оживљавања лутке, односно глумачког мајстора – луткара. Лутка не само да има своје специфично место у позоришту већ је својим уметничким креацијама равноправна драмском глумцу и његов достојан партнер. Установљено је да разлика између

драмске глуме и глуме лутком, односно глумца и глумца-луткара није вредносне природе, односно потврђена је теза да уметност драмског глумца у погледу естетских квалитета није боља од уметности глумца-луткара. Глумачка уметност анимирања лутке, поред неопходног владања драмском глумачком вештином, од глумца захтева и посебна луткарска знања и умења. Она се стичу на одсецима за глумачко мајсторство и режију за луткарско позориште на позоришним академијама, које су малобројне у светским размерама.

Глумачка уметност анимирања лутке поседује своје особености и посебности које произлазе из саме суштине лутке, њених посебних одлика и изражајних могућности, које глумац-луткар мора одлично да познаје да би њено оживљавање представљало уметнички чин. Одређивањем граница до којих сежу луткине изражајне могућности долази се и до ограничења глуме лутком. Пошто је лишена могућности изражавања мимиком и погледом, лутка не може да дочара танана осећања, субјективно преживљавање, психолошки развитак и комплекс психолошких особина драмских ликова, односно не поседује способност натуралистичког представљања ликова на сцени.

Међутим, неспособност натуралистичког представљања ликова иманентна је лутки и њеним глумачким задацима. Постоје преимућства глуме лутком која у неким видовима има већу изражајност од драмског глумца. Лутка може да представи човека уопште, његова универзална својства и својствена јој је способност апстраховања и стилизације ликова. Глума лутком обогаћује и чини моћнијом и сложенијом универзалну уметност глуме. Специфична естетска суштина глумачке уметности анимирања лутке крије се у њеној метафоричности и симболичности. Важно уметничко средство позоришта лутака је стилски поступак типизације, почев од драматургије, преко креације лутака, до анимације и режије. Ликовни карактер луткарске анимације и глуме посебна су предност и вредност глуме лутком. Зато је аутор рада уверен да глумац луткар мора имати развијену уобразиљу и визуелно мишљење, као и да овлада средствима сценског израза као што су: условност, метафоричност, симболичност, хипербола, генерализација, типизација.

Основно изражајно средство лутке је покрет (гест, поза и кретање) док сценски говор само допуњује дочаравање луткарског lika. Глумац-луткар не понавља људске гестове и покрете, већ их прочишћава, тако што оставља само оне гестове који најјаче и најтачније откривају унутрашње



кретање „душе лика“. У раду се истиче да је антиципација схватања значаја покрета у театру једини допринос Крегове теорије о надмарионети теорији луткарства, пошто је у питању теорија драмске а не луткарске глуме. Иако је аутор рада свестан да је „тражење и налажење лутке и луткарског дугачак пут и процес педагошког васпитања глумачке технике“ (Владова, 2006: 129), глумцу-луткару препоручује професионално образовање као једини пут до уметности оживљавања лутке.

### Литература

- Bart, R. (1989). *Carstvo znakova*. Zagreb: August Cesarec.
- Bruk, P. (1991). *Renesansa lutkarstva*. U: Lazić, R. (ur.) *Traktat o lutkarској режији*. Novi Sad: Prometej, 351–352.
- Владова, Е. (2006). *Техника на акторското мајсторство за куклен театар*. Софија: Бета плус.
- Георгиева, Н. (1993). Еретични мисли за кукленото искуство. У: *Куклено искуство*, Софија: НАТФИЗ, 29–35.
- Greko, F. (1991). *Теорије луткарског театра*. U: Lazić, R. (ur.) *Traktat o lutкарској режији*. Novi Sad: Prometej, 321–333.
- Da Vinči, L. (1991). *Traktat o slikarstvu*. Beograd: Knjižarsko preduzeće Bata.
- De Kovon, L. (2008). *Changing Directing, a practical Approach to Directing Actor in Film and theatre*. Burlington: Focal press.
- Denis, E. (1997). *Artikulisano telo*. Beograd: FDU.
- Erili, B. (2000). *Melting pot*. *Scena*, 36, 5–6.
- Илков, А. (2008). Вживјаването. *Кукларт*, 1, 14–16.
- Илков, А. (1993). Обучението по акторско мајсторство за куклен театар в НАТФИЗ „Кр. Сарафов. У: *Куклено искуство*. Софија: НАТФИЗ, 20–26.
- Илков, А. (1984). *О машти и njenim osobenostima u stvaralaštvu glumca-lutkara*. *Scena*, 1, 86–89.
- Илкова, К. (2014). *И проговориha*. Софија: Тара.
- Илкова, К. (2021). *Тандемт*. Софија: Севн уеис.
- Инджев, В. (1984). *Пантомима*. Софија: Наука и искуство.
- Јевтовић, В. (1992). *Siromašno pozorište*. Beograd: FDU.
- Jurkovski, H. (2007). *Теорија луткарства*. Subotica: Меѓународни festival pozorišta za decu.



- Кирилова, Лј. (2001). *Маската като метафора в духовното пространство на сценичното изкуство „НО“ в Япония*. София: Сара-свати.
- Korolov, M. (1967). A Producer's Reflections on the Roles of the Actor and Disigner. In: *The Puppet Theatre of the Modern World*). London: George G. Harrad Co., LTD.
- Kreg, E. G. (1980). *О umjetnosti kazališta*. Zagreb: Prolog.
- Lord, P., Sibley, B. (2004). *Cracking Animation*. London: Thames &Hud-son.
- Маринчевска, Н. (2005). *Квадрати на вображението*. София: Титра.
- Mejerholjd, V. (1976). *О pozorištu*. Beograd: Nolit.
- Meschke, M. (1965). *In Search of Aesthetics for the Puppet Theatre*. New Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts
- Мариянска-Хаджиминев. (2002). *За киноактора*. София: НАТФИЗ.
- Миловановић, А. (2000). Луткарска поетика у настајању. *Сцена*, 36, 5–6.
- Milovanović, A. (2003). Glumačko majstorstvo za lutkarski teatar kao konstitutivni element savremenog glumačkog obrazovanja. *Univerzitet umetnosti kao eksperimentalni prostor za umetničke, pedagoške i naučne inovacije (od institucionalne ka projektnoj logici*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. 58– 59.
- Миловановић, А. (2015). Одређење позоришне лутке. *Театрон*, 170/171, 83–89.
- Миловановић, А. (2016). *Луткарски текстови за позориште у вртићу и школи (са ЛУТКЕФ-а)*. Београд: Удружење грађана „ЛУТКЕФ“.
- Miočinić, M. (1976). *Surovo pozorište*. Beograd: Prosveta.
- Mrkšić, B. (1971). *Riječ i maska*. Zagreb: Školska knjiga.
- Обрасцов, С. (1971). Какво представява кукленият театър. У: *Какво и как в кукления театър*. София: Комитет за изкуство и култура.
- Обрасцов, С. (1982). *Редителъ условног театра*, Софија, ВИТИС, стр. 6.
- Обрасцов, С. (1984). Шта је то – лутка. *Сцена*, 1, 9–16.
- Ophrat, H. (2002). The Visual Narrative. *La marionnette aujourd'hui*, 1, 33–35.
- Павлова, В. (1993). Специфика на кукленото искуство – постојано привлекателна сила. *Куклено изкуство*. София: НАТФИЗ, 74–80.
- Savinova-Semova, A. (1984). Osnovi scenske plastike glumca u lutkar-skom pozorištu. *Scena*, 1, 77–89.

- Савинова-Семова, А. (2010). *За пластическа култура на актора в кукления театър*. София: Фосфорус.
- Siegel, H. (1967). Actor and Puppeteer. In: *The Puppet Theatre of the Modern World*. London: George G. Harrad Co., LTD.
- Стефанов, В. (1971). *Съвременен куклен театър*. София: Наука и изкуство.
- Stjepanović, B. (2005). *Gluma I*. Novi Sad, Podgorica: Univerzitet Crne Gore, Sterijino pozorje.
- Stjepanović, B. (2005). *Gluma III*. Novi Sad, Podgorica: Univerzitet Crne Gore, Sterijino pozorje.
- Tilis, S. (1992). *Towards an Aesthetic of the Puppet*. New York: Greenwood press.
- Havlik, E. (1964). *Osnovni principi glume javajkom*. Šibenik: Jugoslovenski festival djeteta.

## THE ART OF ACTING IN PUPPET ANIMATION

### **Abstract**

*The paper consider the art of acting in puppet animation. The starting point is the definition of puppet based on her stage function and which puts puppet animation in the center of the research. The puppet has her own special place in the theater universe and is a worthy and equall partner of the drama actor. There is no quality difference between drama acting and the art of acting with a puppet. A puppeteer must possess dramatic actor's skills as well as puppetry knowledge and skills, i.e. a set of skills taught in rare puppetry theater schools. The art of acting in puppet animation has its own peculiarities and specificities arising from the very essence of the puppet. The puppet has limited expressive possibilities as it has no ability to perform naturalistic characters (since it has no facial expressions and gaze). There are advantages of acting with a puppet which enriches and makes more powerful and complex the universal art of acting. Puppet can present humans in general, his/her universal characteristics, it has abilities of typifications, stylizations and abstaracting. The essence of puppet animation is in her metaphorical, symbolic and pictural character. The work determines basic means of puppet expression – movement. The author recommends puppeteers professional education as the only path to the art of acting in puppet animation.*

### **Keywords**

*professional education of puppeteer, puppet animation, the art of acting, puppet*

Примљено: 28. 2. 2025.  
Прихваћено: 21. 3. 2025.



## UMETNIČKA PRODUKCIJA U FUNKCIJI KREIRANJA I OČUVANJA KOLEKTIVNOG IDENTITETA KOD PRIPADNIKA ZAJEDNICE POLJSKIH JUGOSLOVENA

316.722(=162.1)(497.15)  
314.151.7(=162.1)(497.15)<sup>1946</sup>  
7.091(438)<sup>19</sup>  
COBISS.SR-ID 171675657

### Apstrakt

*Predmet ovog rada jeste istraživanje očuvanja identiteta tzv. poljskih Jugoslovena – reemigranata iz Bosne koji su se 1946. godine vratili na teritoriju Poljske. Rad se oslanja na teorijski okvir koji obuhvata pojmove kolektivnog identiteta, komunikativnog pamćenja, procesa njegove transformacije, te kulturnog i ritualnog označavanja mesta sećanja. Identitet ove grupe konstituše se u dinamičnom odnosu između sećanja na prošlost i projektovane imaginacije budućnosti, koja se realizuje kroz svakodnevne prakse i aktivnosti reemigrantske zajednice u sadašnjem trenutku.*

*Hipoteza rada ispituje se kroz dva praktična primera koji ilustruju uticaj umetničkih praksi – pozorišta i filma – na formiranje i održavanje identiteta. Prvi primer osvetljava značaj umetničkog izraza u oblikovanju zajedničke predstave o prošlosti, dok se drugi fokusira na refleksiju budućnosti i kolektivnih težnji unutar ciljne grupe. Poseban akcenat stavlja se na analizu uticaja audiovizuelnih sadržaja – kroz simbole, zvuke, slike i emocije – na jačanje identitetske svesti potomaka reemigranata i na razvijanje svesti o postojanju te zajednice u širem društvenom kontekstu.*

*Ključno istraživačko pitanje odnosi se na kapacitet umetničkih aktivnosti kao potencijalno dovoljnog mehanizma za očuvanje kulturnog identiteta, uz razmatranje potrebe za dodatnim institucionalnim ili obrazovnim instrumentima.*

## **Kolektivna budućnost između sećanja i imaginacije**

Svest o proticanju vremena boli sve nas, ali možda najviše one kojima proticanje vremena *odnosi* identitet, komadić po komadić. Priča koja je postala podsticaj za ovaj rad, odnosno uvod u istraživanje, jeste istorija nacionalne manjine poljskih Jugoslovena (nekadašnjih poljskih emigranata dospelih u Bosnu, zatim reemigranata iz Bosne u Poljsku), koji su se vratili u Poljsku 1946.<sup>2</sup> godine i koji se od tada na različite načine trude da održavaju svoje mesto u redu postojećih naroda, kako bi buduća pokolenja poznavala svoju prošlost i kako ne bi odustajala od svoje budućnosti. Vizualizacija budućnosti nije samo iščekivanje – preživljavanje do njenog nastanka, već i sagledavanje sadašnjosti iz perspektive drugačije od dosadašnje (De Saint-Laurent, 2018). Kako ne bi nestali u meandrima sadašnjosti i kako se ne bi razbili o plutajuće delove krhke prošlosti, koja zapravo nije više ničija bivša sadašnjost (s obzirom na to da većina svedoka reemigracije više nije živa ili je u vrlo poznim godinama), reemigranti koriste alate koji imaju za cilj negovanje, osvežavanje, jačanje i zajedničko, kolektivno oblikovanje *sada i ovdje* i budućnosti, čiji je sastavni deo nekadašnji identitet, drugačijost – drugost.

*Način na koji zamišljamo kolektivnu budućnost – oblik političke imaginacije [...] od ogromne [je] važnosti za razumevanje kako delujemo kao članovi društva i kako predstavljamo svet u kojem živimo. [...] kao i za naše osobne živote, ne zamišljamo kamo bismo mogli ići samo na osnovu zaključaka donesenih iz sadašnjosti; gradimo na prošlim iskustvima kako bismo izgradili uverljivu sliku onoga što bi budućnost mogla nositi. U slučaju kolektivnih budućnosti, to znači da način na koji predstavljamo istoriju – naše kolektivno pamćenje – igra baznu ulogu u načinu na koji možemo zamisliti budućnost (De Saint-Laurent, 2018: 60).*

Prema razmišljanju Konstans de Sen-Loran (Constance de Saint-Laurent), izloženom u radu *Razmišljanje kroz vreme: od kolektivnog sećanja do kolek-*

2 Procene o tome koliko je ljudi došlo iz Bosne u Poljsku variraju. Najverovatnije je reč o oko 16.000 povratnika, mada se ponavlja i broj od 18.000. U transportima 1946. godine 15.301 osoba je došlo u Poljsku. Prema procenama, u Jugoslaviji je ostalo oko 5% Poljaka. Obično su to bili ljudi koji su se venčali sa Jugoslovenima ili vlasnicima većih poseda (Bugaj, 1982).

*tivne budućnosti*, sećanje i maštanje su organski povezani i omogućavaju *mentalno putovanje kroz vreme* – nagađanje o onome što ne pamtimo jer nas memorija izneverava ili pak nemamo pravo da se sećamo, budući da nismo učesnici minulih vremena. Sećanje i maštanje, stoga, stvaraju ili anticipaciju budućnosti ili sumiranje prošlosti, što utiče na sadašnjost i – preko nje – na budućnost. Kolektivno sećanje se često oslanja na kolektivnu maštu kako bi se popunile praznine (Pelaprat & Cole, 2011) nastale odsustvom ili zaboravom, a koje su od ključnog značaja za opšte poznavanje prošlosti, istovremeno pružajući osnovu za kolektivnu buduću maštu – zahvaljujući iskustvima određenog društva ono može projektovati svoju bližu i dalju budućnost. Na kraju, kolektivne fantazije o budućnosti oblikuju sećanje na prošlost – budući da su neki događaji iz prošlosti važniji od drugih u kontekstu postojanosti određenog društva kroz određeno vremensko razdoblje. Na taj način, veza koja nastaje između tada/sada/nekada utiče na sve vremenske ravni u kojima se društvo ukorenjuje i koje su predmet kolektivne mašte. De Sen-Loranova ističe da prošlost nije samo izvor informacija o društvu, već se može smatrati skupinom simbola – društvo često koristi praksu prenošenja simboličkog značaja s jednog istorijskog događaja na druge, više ili manje slične. Taj alat pomaže u projektovanju budućnosti po principu prepoznatljive analogije između dve ili više istorijskih tački. Uzimajući u obzir da naša prošlost, sadašnjost i budućnost nisu oblikovane samo prema činjenicama, već su skup tih istih činjenica, mitova, legendi, priča, snova, želja, laži, slika, praznih prostora koje nastojimo ispuniti, društvo je preplavljeno informacijama iz različitih izvora i različitih govornih tonova – kao rezultat dijalogičnosti ili heteroglosije (Bahtin, 1981). Budućnost (i prošlost) rezultat je mnogih glasova koji oblikuju sećanje, identitet i fantazije o budućnosti.

Reemigranti iz Bosne čine se instinktivno svesni ove nedovršene kakofonije događaja i činjenica. Njihov identitet građen je na temeljima mešavine poljske i jugoslovenske kulture, simbola karakterističnih za oba naroda i očuvanja mesta sećanja – kao i snažnog uverenja i osećanja svoje različitosti i izuzetnosti na etničkoj mapi Evrope. Moja tvrdnja jeste da je identitet grupe reemigranata nastao usled povezivanja prošlosti sa imaginarnom budućnošću, svakodnevno projektovanom kroz aktivnosti koje preduzima predmetna grupa u sadašnjem vremenu. Prošlost je glavni element koji gradi identitet reemigranata, jer se samo u prošlosti mogu naći tragovi njihove posebnosti, dok u današnjici minulo gradivo biva utvrđivano usmerenim aktivnostima. Tokom istraživanja, posebno me je zainteresovala uloga izvođenja i vizualnih medija, tačnije pozorišnog spektakla *Moja Bosna* i dokumentarnog filma *Iza nas ostaće šuma*. Analiza sadržaja oba snimka navodi na pretpostavku da se

audiovizuelnim uticajem na čula vida i sluha, te na emocije, u potomcima reemigranata jača osećaj identiteta, dok se kod drugih svedoka razvija svest o njegovom stvarnom postojanju; audiovizuelni mediji u ovom slučaju bogati su simbolima koji evociraju identitet i privrženost ideji koju promovišu. Oba projekta posmatram kao umetničke primere koji ilustruju moju hipotezu.

### Konstrukcija kolektivnog „ja“ u vremenskoj i simboličkoj perspektivi

Pojam identiteta ima dugu tradiciju u humanističkim i društvenim naukama. Primera radi, u antropologiji zajednički element mnogih definicija identiteta su ponavljajući kriterijumi. Najčešće pominjani elementi identiteta stoga su: osećaj sopstvene kohezivnosti, osećaj kontinuiteta, relativne nepromenljivosti sopstvene ličnosti i osećaj različitosti od okoline (Uchto, 2012). U konceptu Erika Eriksona (Erik Erikson), identitet se definiše kao stečeno uverenje u procesu razvoja o unutrašnjoj nepromenljivosti i kontinuitetu koji prati tu nepromenljivost kao i kontinuitetu značenja sopstvene osobe za druge ljude – individualna ličnost je istovremeno integrisana unutar društvenog sistema odnosa, u kojem igra određenu ulogu, u skladu s kojom može – i mora – postupati (Erikson, 1980). S druge strane – u širem, kolektivnom pogledu – Benedikt Anderson (Benedict Anderson) razvio je koncept „nacije kao zamišljene zajednice“ (Anderson, 1991). Ova teorija se temelji na nekoliko pretpostavki o nacionalnom i kolektivnom identitetu: nacije su „zamišljene“, a njihovi članovi se osećaju povezano uprkos tome što nikada neće upoznati sve svoje sunarodnike. Ta „zamišljena“ zajednica stvara sama po sebi osećaj pripadnosti i solidarnosti unutar grupe ljudi koji se identifikuju kao članovi iste nacije, iako nisu lično povezani ničim osim simbolično-lingvističkim nivoom (možemo reći – nastalim usled delovanja imaginacije, kreativnosti i misaonih mehanizma). Štaviše, Andersonova teorija naglašava važnost kulture i politike u oblikovanju nacionalnog identiteta. Kroz jezik, umetnost, književnost i druge kulturne izraze, pojedinci internalizuju osećaj pripadnosti određenoj naciji. Po Andersonu, nacije su takođe oblikovane kroz imaginaciju i simboliku. To uključuje vizualne simbole poput zastava, himni, grbova i nacionalnih spomenika, koji služe kao opipljiva reprezentacija nacije i njenih vrednosti. Simboli pomažu u održavanju i jačanju osećaja pripadnosti i identiteta unutar nacije. Neophodno je napomenuti da je uloga sećanja kao mehanizma reprodukcije i projekcije simbola ključna u očuvanju nacionalnog identiteta jer sećanje *per se* predstavlja osnovu za oblikovanje kolektivnog osećaja pripadnosti određenom narodu. Kolektivno sećanje je legura tri vrste komponenti, to jest autobiografskog sećanja po-



jedinaca o njihovom sopstvenom iskustvu, kolektivnog sećanja na događaje u prošlosti i iskustva uspostavljene kao zajedničke određenoj grupi i službenog (formalnog) sećanja oblikovanog u okviru memorijalne politike koja se sprovodi. Sećanje potpomaže u formiranju nacionalnog narativa i kolektivnog identiteta. Kroz interpretaciju istorijskih događaja i simbola, sećanje oblikuje percepciju o *nama kao narodu*. Na taj način se dele vrednosti i ideali koji su važni za identitet naroda – poštovanje tradicije, solidarnost, hrabrost, sloboda i druge zajedničke vrednosti koje se prenose s generacije na generaciju. Ipak, najbitnija od svega jeste činjenica da sećanje služi kao sredstvo otpora prema zaboravu i negiranju istorijskih događaja bitnih za nacionalni identitet. Treba takođe imati na umu da nacionalno sećanje može biti dinamičan proces, podložan reinterpretaciji i promenama u zavisnosti od političkog, društvenog i kulturnog konteksta. Međutim, način na koji društvo pamti svoju istoriju ima značajan uticaj na oblikovanje nacionalnog identiteta. Čovek se, tražeći svoj identitet, poziva i na vreme i na prostor. Na vreme, jer postojimo u nizu generacija koje se smenjuju, upisani u nasleđe kulture i tradicije. Registri dugoročnog pamćenja, koji su se razvili tokom evolucije kao vrsta adaptivnog mehanizma, neophodni su kako bi se prošlost čuvala za građenje budućnosti. Autobiografsko sećanje je deo nelinearnog sećanja – sećanja događaja – jer čuva epizode ili tragove sećanja o događajima koji imaju prostornu i vremensku lokaciju. Osim toga, u njemu se čuvaju informacije o međusobnim odnosima između događaja i kontekstualne reference. Prema Endelu Tulvingu (Endel Tulving), epizodičko sećanje je odgovorno za osećaj identiteta i psihičkog kontinuiteta (Tulving, 1972), dok po mišljenju Morisa Halbvaksa (Maurice Halbwachs) kolektivno pamćenje nije mehanička sposobnost zapisivanja posmatranih fenomena, već se oslanja na rekonstrukciju prošlosti od strane subjekta koji se seća (Halbwachs, 1952). To je moguće zato što je subjekt član zajednice koja mu pruža određene socijalne okvire (*cadres sociaux*), u koje zatim smešta zapamćene činjenice. Promena grupne pripadnosti povlači za sobom rekonstrukciju sećanja, a to nije moguće bez članova zajednice. Jer zajedno s njima nastaju iskustva i doživljaji koji kasnije mogu pomoći u zajedničkom prisećanju proživljenih događaja. Elaboraciju osnovnih Halbvakovih postavki nastavio je Jan Asman (Jan Assmann), i prema njoj se prošlost ne doživljava iz perspektive onoga što je nekad bilo, već iz perspektive sadašnjosti – vremena u kojem je zajednica uronjena. Svaki trenutak donosi različite uslove postojanja određenoj grupi i široku paletu različitih problema, zahteva, planova, očekivanja itd., koji određuju „ponašanje“ kolektivnosti. Aktuelna uverenja, iskustva i ciljevi za određenu grupu, *socijalni okviri* koji su principi organizovanja života zajednice, određuju šta je predmet sećanja u datom periodu. Stoga za grupu postaju važni „kataliza-

tori“ koji pokreću društveni život i postaju značajan kriterijum za pamćenje određenog dela prošlosti, umesto nekog drugog (Assmann, 2008). Pojmovi *komunikativnog* i *kulturnog pamćenja*, koje je uveo Asman, nisu usmereni na ustaljene tačke u istoriji, već na izabrane delove prošlosti. Važni događaji iz davnina od značaja za identitet i trajanje zajednice dobijaju poseban simbolički značaj, i kao takvi se uzdižu u rang mita. Osnova za izgradnju kolektivnog „ja“ mogu biti kako realni tako i nerealni događaji, a njihova mitološka moć leži u tome što postaju istina višeg reda, priča koja je izvor za konstituisanje budućnosti te zajednice. Prema Asmanu, neophodno je da kulturno pamćenje – kao nasledstvo komunikativnog pamćenja svedoka – bude promovisano u porodicama i zajednicama, ali takođe i u školama i drugim obrazovnim institucijama, medijima, religijskim ustanovama, dok su umetnost i književnost značajne za proces ne toliko očuvanja koliko reimaginacije i interpretacije istorijskih događaja. Za zajednicu je ključno pronaći „svoje mesto u svetu“, prostor identifikacije, sferu vlastitih vrednosti. Parafrizirajući naslov čuvene slike Pola Gogena (Paul Gauguin): *Odakle dolazimo? Ko smo? Kuda idemo?*, može se reći: *Odakle dolazimo, gde smo, ko ćemo biti?* Ono što jesmo ili ćemo biti podjednako zavisi od toga odakle dolazimo i od toga gde se trenutno nalazimo.

### Pozorište i film kao medij kolektivnog sećanja i dvostrukog identiteta

Predstava *Moja Bosna* iz 2014. godine u izvođenju pozorišne grupe Fondacija „Nie-taki“ pokušaj je dramatizacije sećanja reemigranta iz Republike Srpske (Poljaka koji su naseljeni u blizini Prnjavora, a nakon Drugog svetskog rata ponovo preseljeni u Zapadnu Poljsku), koji gaje žive uspomene na svoju prvu/dругu otadžbinu i na svoje pretke. Sama predstava, iako, prema rečima dramaturškinje Katažine Knihalske (Katarzyna Knychalska; Sagovornica A), nije najuspešnija u umetničkom smislu,<sup>3</sup> odlikuje se veoma veštím korišćenjem motiva *malog zavičaja* (homo localis) i njegovog uticaja na formiranje i temeljenje identiteta (Sagovornica A: 2023).

*Mnoge generacije porodica poljskih reemigranata iz Bosne žive u neobjašnjivom emocionalnom rascepu. U zavisnosti od trenutka, ljudi znaju sebe nazvati Poljacima, Bosancima. Dok su živeli u Bosni čeznuli su za*

3 „*Moja Bosna* je bila moja prva originalna predstava. Radila sam na tome s Jacekom [Glombom, rediteljem – prim. K. S.] pre skoro deset godina. Mnogo toga se promenilo od tada, mnogo bih toga unapredila u samom nastupu, ali moram priznati jedno: nikad više nismo doživeli takav prijem kao u toku baš ove predstave.“ (Sagovornica A: 2023).

*Poljskom. Kad su se naselili u Donju Šleziju počeli su čeznuti za Bosnom* (Sagovornica A: 2023).

Ono što je zainteresovalo autorku predstave u samoj istoriji jeste dvostruki identitet reemigranata. Kultura koju su doneli sa sobom iz Prnjavora i okolnih mesta čini se pravom mešavinom poljskih i srpskih elemenata, što se najlakše da primetiti u jeziku i svakodnevnom životu (na primeru kulinarija, igara, običaja venčanja). Nakon što su Sagovornica A i reditelj predložili realizaciju opisanog projekta, članovi Udruženja *Moja Bosna* bili su veoma uzbuđeni u vezi sa idejom. Prema očekivanjima, događaj je prvo postavljanje istorijata malo poznate nacionalne manjine na pozornicu teatra, da je dokumentuje kroz dramski tekst, zatim je prikaže u predstavi, video-zapisu i fotografijama sa samog izvođenja; pored toga, projekat je omogućio oživljavanje uspavanih sećanja o precima, običajima, pričama. I upravo priče koje su dosad prenošene samo usmeno – i kao posledica toga osuđene na zaborav – u trenutku prevođenja na pozorišni jezik „upisale su se u istoriju“. Kako priznaje Sagovornica A, junak drame nije pojedinac, već kolektiv, koji je nastao kao masovna personifikacija pravih priča reemigranata, pa je shodno tome autorka bila svesna opasnosti koju nosi fuzija mnogih ljudskih sudbina (neverodostojni podaci u budućnosti mogu dovesti do uvođenja promena u identitetu i ponavljanja priča o događajima koji se nikada nisu desili, licima, koja nisu postojala). Tekst drame je nastao na osnovu brojnih intervju sa svedocima vremena – reemigrantima i njihovim potomcima, koji su se sećali neiscrpnih porodičnih priča, osobina ličnosti (recimo boje kose, načina ponašanja, mucanja, boje glasa). Kao rezultat toga, samo izvođenje obiluje komičnim trenucima, koji se prepliću s tragičnim trenucima (na temu rata). Jednu od glavnih uloga igraju jezik/narečje i muzika – dva faktora koji u stvarnosti predstavljaju ogroman pokretački faktor za njihov identitet. Ceo dramski tekst napisan je karakterističnim „jugopoljskim“ narečjem, koje se razlikuje od standardnog poljskog jezika na područjima Zapadne Poljske, gde su se reemigranti naselili. Muzika, pevanje, igra – i eklektički poljsko-srpski folklor uočljiv u kostimima i koreografiji – motivi su kojima je spektakl prožet. Kako bi se naglasila važnost muzike kao sredstva za projekciju specifičnog identiteta,<sup>4</sup> u predstavi je učestvovala jugoslovenska narodna muzička grupa.

Recepcija predstave se pokazala mnogo važnijom od same konstrukcije. Kako je sama autorka primetila:

4 Reemigranti su se isticali po svom muzičkom talentu. Često su svirali na harmonici ili tamburinima, a gotovo uvek su poznavali mnogo narodnih pesama koje su ih pratile tokom rada na polju i na večernjim okupljanjima sa komšijama (Sagovornica A:2023).

*S Mojom Bosnom obišli smo sva sela u kojima su živeli povratnici iz Jugoslavije. Predstavu smo izvodili po školama, domovima kulture, crkvama – nisu postojala pozorišta! Bilo je to nešto neverovatno, skoro na svakom nastupu je neko iz publike ustao, zaplakao ili počeo da peva sa nama. Posle svakog našeg sastanka, ljudi su ostajali u prostoriji, tražili od našeg benda da svira pesme koje znaju i igrali kolo. Reći ću vam da su emocije ljudi koji su često prvi put bili u pozorištu neverovatno iskonske, žive i iskrene. Oni su u likovima videli sebe, svoje najmilije... u pozorišnim likovima prepoznavali svoje komšije. Koristila sam njihove priče da konstruišem likove drame (Sagovornica A: 2023).*

Za mnoge reemigrante, poseta improvizovanim pozorištima kako bi pogledali *Moju Bosnu* bila je prvo iskustvo tog tipa u životu. Ljudi su stoga reagovali iskreno, ne noseći sa sobom navike izvežbane urbane pozorišne publike – uključivali su se u diskusije s glumcima, pevali su, nakon predstave od muzičke grupe tražili da odsvira omiljenu pesmu i igrali kolo. Izvođenje predstave pokazalo se kao događaj koji konsoliduje grupu ljudi koji dele zajedničku prošlost i koračaju ka budućnosti – stavljajući istoriju reemigranata u red takozvane visoke kulture, što je prema rečima Sagovornice A uticalo na kasniju zainteresovanost radija, televizije i novina za priče junaka čije je sudbine predstava ilustrovala.

U drugačijem tonu isto pitanje obrađuje dokumentarni film koji je realizovalo udruženje *Moja Bosna*, pod nazivom *Iza nas ostaće šuma* (*Zostanie po nas las*). Organizacija *Moja Bosna* se bavi očuvanjem sećanja na reemigrante iz Jugoslavije, njihov identitet, jedinstvenu kulturu koja je spoj jugoslovenske i poljske kulture, a takođe i očuvanjem fizički postojećih mesta sećanja koja su ostala na teritoriji Republike Srpske (grobља, spomenici, spomen-parkovi, krstovi). Projekat ilustruje konkretan čin koji je, prema rečima Sagovornice B – Haline V. (Halina W.), predsednice udruženja, „glavni cilj samog udruženja, kako bi se sprečilo zaboravljanje i kako bi se mladi naučili o poreklu“ (Sagovornica B: 2023) – putovanja članova *Moje Bosne* u Prnjavor i okolna sela, gde je nekada živelo stanovništvo poljskog porekla.

*Za mene je prioritet bilo što sam znala da je mnogo ljudi ostalo u Bosni i zaboravili smo na njih. I kada sam dolazila onamo s mužem, njegova je želja uvek bila da može otići na groblje kod oca, naći gde je sahranjen. I naravno, otišli smo tamo i stric nam je pokazao gde je manje-više bio sahranjen, ali sve je to zaraslo i niko to nije posećivao.*

*I ispostavilo se da je naš cilj u organizaciji obeležavanje ovih mesta, gde su ostali naši najbliži. Kada se vozimo, biću iskrena, pevamo veoma često pesme koje su pevali naši preci baš tamo. Učimo nove pesme, doživljavamo to (Sagovornica B).*

Istovremeno, svojevrsna „hodočašća“ u Republiku Srpsku ponovo su povezala reemigrante iz Bosne s Poljacima koji su ostali na tim terenima i Srbima koji su nekada bili komšije Poljacima, stvarajući višenacionalnu zajednicu pod okriljem zajedničkih vrednosti, nekada deljene prošlosti i tekućih planova za budućnost, koji obuhvataju obnovu sledećih spomenika i mesta sećanja, organizaciju međunarodnih susreta i predavanja na univerzitetima, izvođenje predstava i snimanje filmova.

Dok je predstava *Moja Bosna* u najvećoj meri izvođen zapis, pozorište sećanja, koje – u skladu sa svojim ciljem – budi nostalgiju i postaje okidač za širu medijsku raspravu o manjinama (vredi napomenuti da je nakon *Moje Bosne* nastala predstava *Prekinuta Odiseja*, o sudbini Makedonaca na poljskom tlu), aktivnost udruženja *Moja Bosna* je bavljenje očuvanjem fizički postojećih mesta sećanja podsticanjem patriotskih i religijskih osećaja i promovisanjem svesti o postojanju poljskih Jugoslovena. U konkretno istraživanom slučaju, umetnički rad predstavlja i afirmiše identitet manjinske grupe na način koji je autentičan i istoriografski skladan. Reprezentacija identiteta pomaže članovima grupe da se osećaju vidljivijim i priznatim u društvu, što može ojačati njihovu veru u budućnost zajednice, dok sama vidljivost podiže svest o postojanju i otvara dijalog između kultura. Sama pozorišna i filmska umetnost nesporno služi kao sredstvo za povezivanje sa istorijom i tradicijom manjinskih grupa. Prikazivanje identiteta, koji proističe iz prošlosti jača osećaj pripadnosti i kontinuiteta s prethodnim generacijama, što može pomoći u oblikovanju vizije za budućnost. Osim navedenog, kroz umetnički rad reemigranti pružaju sebi prostor za izražavanje posebnosti i kolektivnih iskustava manjinskih grupa. Kroz umetnost, članovi grupe mogu deliti svoje priče, emocije i perspektive na način koji može doprineti razumevanju i građenju zajedničkog identiteta.

### **Sećanje na prošlost, zamišljanje budućnosti – o malom ogledu**

Tokom razgovora u toku participativne akcije s članicama organizacije *Moja Bosna*, bila sam slobodna da predložim kratak i jednostavan ogled radi istraživanja koja je prva asocijacija mojih sagovornica kada pomenemo reči:

prošlost i budućnost. Dogovorile smo se da bacamo novčić. Glava – učesnica izgovara reč koja je direktno povezana s prošlošću zajednice, a pismo – sa budućnošću.

Halina (glava) *roditelji*

Kasija (glava) *Prnjavor*

Martina (pismo) *nema*

Elvira (glava) *rat*

Zenka (pismo) *venac na svakom grobu*

Nela (pismo) *putovanje*

Olga (pismo) *deca*

Za prisutne je eksperiment bio zabavan, povod za kratko razmišljanje o tome šta je prvo šta „pada na pamet” kad govorimo o vremenskom prostoru postojanja zajednice. Nostalglična privrženost prošlosti – stoga spominjanje roditelja, Prnjavora kao rodnog mesta svojih predaka, rata, koji je dvaput prekinuo vezu s prvom otadžbinom – u stvari je suprotnost načelno optimističnim projekcijama budućnosti uz pojmove venca na svakom grobu (obeležavanja mesta sećanja i odavanje počasti precima), rađanja dece, putovanja. Samo jedna učesnica, Martina (27), jasno je izjavila da ne vidi budućnost svoje zajednice. Pitana zašto, odgovorila je da „istoriju pišu pobednici”, a oni su „baš mala zajednica, i to daleko od doma”. Iako organizacija deluje na mnogim poljima, a jedno od njih jeste obrazovanje – što se čini ključnim za očuvanje kontinuiteta kolektivnog sećanja samog naroda i mogućnosti oblikovanja njegove budućnosti – ono što nedostaje, a čega su moje mlađe sagovornice svesne, jeste potpuna odsutnost usmerenog obrazovanja u školama. Kao što je Olga sugerisala, deca su upravo taj sloj zajednice u koji reemigranti treba da implementiraju svoje *komunikativno pamćenje* (Assmann, 2009), usmeno prenošeno znanje i iskustva, koje bi u sledećem pokolenju trebalo postati deo stvaranja identiteta – kolektivne prošlosti. Bez školskog obrazovanja u vidu formiranja zajednice u formalnom smislu, grupnog opismenjavanja i poznavanja simbola, koje povezuju ne-svedoke s minulim vremenima, razvoj same zajednice može se ispostaviti kao prilično otežan, naročito jer ne postoji zvanična institucija koja bi u najbližoj budućnosti mogla preuzeti ulogu skoro iščezlog usmenog prenošenja informacija „s dede na unuka“. Prema

citiranom Asmanu, kao što je prethodno navedeno, neophodno je da *kulturno pamćenje* – kao nasledstvo *komunikativnog pamćenja* svedoka – bude promovisano ne samo u porodicama i zajednicama već i u školama i drugim obrazovnim institucijama, medijima, religijskim ustanovama, dok su umetnost i književnost značajne u procesu ne toliko očuvanja koliko reimaginacije i interpretacije istorijskih događaja.

### **Zaključak:**

#### **kulturno pamćenje kao strategija identiteta poljskih Jugoslovena**

Parafrazirajući poznatu misao – istoriju pišu najjači. Ukoliko jeste zaista tako, ostaje veoma malo prostora za male grupe koje moraju pronaći kreativne načine preživljavanja – u smislu da se izbegnu asimilacija i apsorpcija od većih nacionalnih organizama. Situacija reemigranata iz Bosne je specifična jer oni nisu ni Jugosloveni ni Poljaci, a sa svojim identitetom „između” ne uklapaju se ni u jedan od glavnih narativa, i zapravo egzistiraju pored glavnih narodnih tokova. Pozorišne, filmske, putničke, komemorativne prakse – svaki put kada su gotovo ritualno izvođene, pokazivane svetu, proslavljane – u nedostatku školskog, manjinskog, usmerenog obrazovanja predstavljaju ključ za opstanak posebnog identiteta poljskih Jugoslovena. Reemigranti, čiji identitet balansira na granici lokalnosti i de-lokalnosti, odnosno izmeštenosti iz primarnog konteksta, u osnovi su spoj dva različita sveta, koji je nastao srastanjem u jednu novu kulturu. Pomoću ranije navedenih alata koji promovišu i jačaju osećaj identiteta, a uz neprocenjenu ulogu sećanja i vraćanja mesta sećanja u život kroz obnovu i na meta-nivo putem obreda i rituala, kao i uključivanjem novih ljudi u svoj rad, zajednica reemigranata raste i autokonstruiše određenu budućnost. Ritualni, svečani verski i državni okupljanja itd. oslanjaju se na osnivačke mitove, održavaju svest o njihovom postojanju, prenoseći i šireći znanje o prošlosti, što predstavlja osnovu identiteta grupe. Ključni trenuci iz prošlosti, posebno značajni iz perspektive zajednice i njihovog skrivenog značenja, prevazilaze barijeru vremena i prenose se u sadašnjost. Pominjanje prošlosti takođe ima drugu ulogu. Za članove grupe koji traže nove izvore identiteta ono predstavlja važan element podrške i daje odgovor na pitanje: *ko sam ja?, koji su moji koreni?* To ima ogroman značaj, posebno za one koji traže odgovore na ova pitanja, pozivajući se kako na istraživanja i istorijske činjenice tako i na priče generacije koja je sama doživela dramatične događaje, ključne za prošlost grupe. Performativno „izvođenje”, ritualnost, ponovljivost ceremonija, u kojima učestvuju dolazeći na mesta sećanja, stalno iznova određuju ko pripada ovom mestu, a ko ne. Ritualni i ceremonijalni obeležavanja



takođe obavljaju druge funkcije, osim spomenutih primarnih: integrišu, legitimizuju i grade solidarnost.

Izuzetno važan aspekt rada predstavlja sama ideja individualnog i kolektivnog identiteta, koja se hrani svojom različitosti u odnosu na druge postojeće kulture i predstavlja – u širem kontekstu – osnov nacionalnog identiteta, u ovom slučaju ključan za postojanje zajednice. Istovremeno, aktivno sećanje i preispitivanje kolektivnog sopstva – putem religijskih, kulturnih, umetničkih praksi – omogućava postojanje naracije o prošlosti koja crta horizont budućnosti. Prema studiji Karla Špunara i Katlin Makdermot (Karl Szpunar i Kathleen McDermott), postoje indicije da se sposobnost simulacije ličnih budućih događaja oslanja na sposobnost pamćenja prošlosti, a da u simulaciji budućnosti koristimo uzorke elemenata zapamćenih događaja i ljudi, kako bismo pomogli autogenezi potencijalnih budućih dešavanja. „Prema ovom gledištu, nelinearno pamćenje predstavlja inherentno konstruktivan sistem koji ljudima omogućava da simuliraju i svoju ličnu prošlost i budućnost“ (Szpunar & McDermott, 2009: 120). Audiovizualne umetnosti doprinose navedenom zbog svoje ne samo umetničke vrednosti već i širokog javnog odjeka, te na kraju prozaičnog, a neminovnog, registrovanja u vidu foto- i video-zapisa, čime se stvara svojevrsna arhiva i dodatno dokazuje postojanje određene grupe. Zahvaljujući prošlosti koja se već dogodila i čiji svedoci odbijaju da se ona zaboravi i nastojanju da se stvara kolektivna budućnost, *poljski Jugosloveni* danas su ne samo formirana zajednica već i nacionalna manjina koja neguje različitost čak treću generaciju nakon iseljenja. Njen opstanak zapravo jeste satkan od procesuiranja sopstvene prošlosti, projektovanja na sadašnjost i kreiranja konstrukta svoje budućnosti, koja nastaje na osnovu *kulturnog pamćenja*. Sećanje reemigranata iz Bosne dobija karakteristike *kulturnog pamćenja*, usmerene ka utvrđenim tačkama u prošlosti. Kulturno pamćenje transformiše stvarnu istoriju u sećanje, a time i u mit. Stvaraoci *kulturnog pamćenja* više nisu pojedinci. Njihovu ulogu preuzimaju organizovane institucije, mediji, čiji je zadatak konstruisanje grupnog identiteta. Takođe, raste značaj interneta. Inicijative slične onima koje sam opisala u svojem radu, a koje imaju za cilj očuvanje usmenih uspomena i njihovo transformisanje u *kulturno pamćenje*, možemo nazvati ključnim za istraživanu zajednicu. Članice „Moje Bosne“ i Fondacije „Nie-taki“ rade sa arhivskim materijalom – video- i audio-zapisima razgovora s reemigrantima, knjigama, dokumentima – istražujući jezik i simbole, postavljajući temelje za historiografiju ove male grupe. Kada se sećanje svedoka pretvori u istoriju, istovremeno postaje osnov za razumevanje prošlosti kroz prizmu sadašnjosti i uvek ima implikacije za budućnost. Ipak, konstituisanje zajednice reemigranata čini se nemogućim



bez osnovnog ranoškolskog obrazovanja, razvoja svesti o sebi na nivou de-  
tinjstva i upotrebe jezika u hermetičnom i isključivo poljskom okruženju.  
Vreme će pokazati da li poljske Jugoslovene čeka razvoj ili asimilacija.

### **Literatura:**

- Anderson B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread Nationalism*. London: Verso.
- Assman J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Muenchen: Verlag C. H. Beck.
- Bahtin M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bugaj T. (1982). Reemigracja ludności polskiej z Jugosławii i jej osiedlenie na Dolnym Śląsku. 1946–1947. *Rocznik Jeleniogórski*, 20, 63–91.
- Eriksen E. (1980). *Identity and the Life Cycle*. New York: W. W. Norton & Company.
- Halbwachs M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hammersley M., Atkinson P. (1995). *Ethnography. Principles in practice*. London: Routledge.
- Jarymowicz M. (2007). Psychologia tożsamości. In J. Strelau (ed.) *Psychologia. Podręcznik Akademicki* (pp. 107–125). Gdańsk: GWP.
- Nora P. (1992). *Les Lieux de Mémoire: Realms of Memory*. Chicago: Columbia University Press.
- Pelaprat E., Cole M. (2011). Minding the gap. Imagination, Creativity and Human Cognition. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 45, 397–418, DOI: 10.1007/s12124-011 9174-7.
- Ricoeur P. (1993). *Vreme i priča*, Beograd: IK Zorana Stojanovića.
- Saint Laurent de C. (2018). Thinking Through Time: From Collective Memories to Collective Futures. In C. de Saint Laurent, S. Obradović, R. K. Carriere (ed.) *Imagining collective futures. Perspectives from social, cultural and political psychology* (pp. 70–88). Nauchatel – Washington – London: Palgrave.
- Szpunar K., McDermott K. (2009). Episodic Future Thought: Remembering the Past to Imagine the Future. In K. D. Markman, W. M. P. Klein, J. A. Suhr (ed.) *Handbook of Imagination and Mental Stimulation* (pp. 119–129). New York: Psychology Press.

- Tulving E. (1972). Episodic and semantic memory, In E. Tulving, W. Donaldson (ed.) *Organization of Memory* (pp. 381–402). New York: Academic Press.
- Uchto B. (2012). Who am I? The quest for identity in the 21<sup>st</sup> century. *Horyzont Wychowania*, 11 (22), 137–151.

### ***Drugi izvori:***

- Snimak predstave: *Moja Bošnia* (2014). Red. J. Glomb, dram. K. Knihalska.
- Film: *Iza nas ostaće šuma (Zostanie po nas las.* 2018). Red. Š. Vasilov.
- Intervjui: Sagovornica A i Sagovornica B (2023).
- Ogled *Pismo/glava* (2024).

## ART PRODUCTION AS A FUNCTION OF CREATING AND PRESERVING COLLECTIVE IDENTITY AMONG MEMBERS OF THE POLISH YUGOSLAVIC COMMUNITY

### **Abstract**

*The subject of this article is the issue of preserving the identity of the so-called Polish Yugoslavs, reemigrants from Bosnia, who returned to the territory of Poland in 1946. Key research areas include collective identity, building the future based on communicative memory of the past, transformation of communicative memory, and cultural and ritual marking places of memory. The identity of the group of reemigrants was created by connecting the past with an imaginary future, which is projected daily through the activities undertaken by this group in the present time. I illustrate and verify the hypothesis on the basis of two case studies - which reflect the impact of artistic activities (theatre, film) on the construction of identity and a mirror that explores the areas of thinking about the past and future of the target group. Through the aforementioned case studies, I check whether the impact on the senses of sight and hearing, as well as on emotions, strengthens the sense of identity in the descendants of reemigrants, while in others it develops awareness of its real existence; audiovisual media in this case are rich in symbols that evoke identity and attachment to the idea they promote. A key question is also to examine whether artistic activities are a sufficient factor to preserve identity or a group of reemigrants should introduce additional activities to strengthen their uniqueness and whether the lack of formal education leads to gradual assimilation and homogenization of culture.*

### **Keywords**

*Polish Yugoslavs, collective identity, memory, re-emigration, places of memory*

Primljeno: 5. 3. 2025.  
Prihvaćeno: 30. 4. 2025.



## ***II***

***СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА***

***FILM AND MEDIA STUDIES***



## VI NA FILMU: ISTORIJA (NE)ANTROPOMORFNE PARADIGME

### ***Apstrakt***

*Rad se bavi analizom filmova o veštačkoj inteligenciji (sr.: VI, engl.: AI) prisutnoj kroz različite motive i pojavnostima najviše, ali ne samo u filmovima naučne fantastike utopijskog ili distopijskog ishoda. Cilj rada je da mapira svojevrsnu meta-(filmsku) istoriju i teoriju VI shvaćenu u trostrukom sledu: kao istoriju razvoja VI kroz različite filmove, kao rezime korišćenja VI u filmskoj produkciji i kao teoretizaciju VI kroz de/konstrukciju antropomorfne paradigme fokusirane oko fenomena sećanja. Analizirani naslovi su u opsegu od Metropolis (Metropolis, 1927, Fric Lang) do Drugog čina (Le Deuxième Acte, 2024, Kventin Dupje) i narativnom rasponu od melanholične utopije do dramatične distopije, dok interdisciplinarni pristup obuhvata teorije digitalnog preokreta, medijsku arheologiju, studije sećanja, teoriju novih medija i studije filma.*

### ***Ključne reči***

*VI, antropomorfna paradigma, kolektivno sećanje, film, mašinsko učenje*

Tema mapiranja istorijskih i teorijskih promišljanja o VI upisana u filmske narative nužno počiva na interdisciplinarnoj platformi koja obuhvata niz teorija od novih medija i medijske arheologije, preko virtualne stvarnosti i „digitalnog preokreta“ na filmu (tj. uloge autora i uplive VI u logiku i naraciju filma, ontologiju i estetiku koje akcentuju tehnološki put „od zrna do piksela“), do šire pojmljenih studija sećanja i identiteta. Uprkos tematskoj i disciplinarnoj razuđenosti istraživanje je koncentrisano oko de/rekonstrukcije „antropomorfne paradigme“ tj. traženja apsolutnih analogija s ljudskom

<sup>1</sup> n.m.dakovic@gmail.com; ORCID 0000-0001-9704-0727

inteligencijom, mentalnim, kognitivnim i emotivnim procesima, nadasve sećanja i pamćenja. Globalni i filmski dominantni antropocentrizam/ humanocentrizam,<sup>2</sup> logična je posledica, inače, stalno prenebregnute činjenice da je VI nastala zahvaljujući inženjerskim i kompjuterskim naukama, ali da su debate od početaka situirane u polju društvene humanistike, te samim tim „sputane predrasudama antropomorfnosti“ (Walden&Makhortykh 2024: 325). Poetsko esejističku reartikulaciju tvrdnje nalazimo u recentnom ostvarenju *O heroju* (*About a Hero*, 2024, Pjotr Vinievič), gde mašine reprodukuju „svaki jedinstveni kvalitet ljudskosti“, te da je možda najveće postignuće ljudskog roda „što smo napravili mašine bolje od nas“.

Ugrađena u temelj filmskih narativa o VI, antropomorfnost „povlači“ razmatranje spektra raznovrsnih uloga VI u našim životima kao prijatelja, neprijatelja, ubice, ljubavnika, deteta, zaštitnika,<sup>3</sup> rečju kao sve goreg sluge (sveprisutnog od kućnih aparata do ChatGPT-ja), koji se okreće protiv gospodara/ ljudskog roda, težeći da ga porobi, uništi ili, u najmanju ruku, da zamene mesta. Istovremeno, centralna pitanja VI razmatrana su ne samo kroz antropomorfnu paradigmu *en general*, već posebice kroz razlike identiteta ljudi i VI utemeljene na sećanju. Na tom tragu izvedena je suštinska razlika između veštačke i ljudske inteligencije – ljudska je rukovođena kulturološkim i etičkim principima i narativizacijom, dok VI koristi matematičke operacije logike i verovatnoće i modularni tretman podataka (Walden&Makhortykh, 2024; Ernst 2012).

## Temelji antropomorfizacije

Priča o antropomorfnoj paradigmi počinje kada i priča o VI, zahvaljujući radu Alena Tjuringa i njegovom konceptu *igre imitacije* – potrage za mašinom koja skrupulozno podržava ljudske kognitivne mehanizme. Dve najzna-

- 2 Valdenova i Makhortik (Walden&Makhortykh 2024) ukazuju na reverzni proces matemorfizma – inicijalni opis funkcionisanja ljudskog mozga utemeljen na logičkim i matematičkim obrascima i modelima – koji je upravo prethodio antropomorfizmu i učinio ga mogućim. Antropomorfizam pak opisuje VI u terminima alegorije ljudske fiziologije, psihologije, neurologije (misli, uči, opaža, koncentriše, funkcioniše, neuroni, nervi, spoznaja, radoznalost...) ili koncepta kognitivizma, biheviorizma itd, (Nilsson 2010). Na ovom tragu, TV serija *Prime Target* (2025, Steve Thompson) „označava“ matematičare, koji se nalaze pod prismotrom različitih tajnih službi, kao direktne krivce za nastanak VI i otkriće opšteg koda koji obezbeđuje pristup svim kompjuterima i pohranjenim podacima.
- 3 Animirani film za decu, *Voli* (*Wall-E*, 2008, Endrju Staton) sa beskrajno simpatičnim robotom u glavnoj ulozi bavi se socijalno relevantnim temama za „odrasle“ poput konzumerizma, korporatokratije, uticaja ljudi na okruženje...



čajnije Tjuringove filmske biografije su *Enigma* (*Enigma*, 2001, Majkl Apted), fokusirana na njegov rad na protokompjuteru, mašini za dekodiranje nemačke šifre koja će odlučiti tok II svetskog rata; i *Igra imitacije* (*The Imitation Game*, 2014, Morten Tildun), o žrtvovanom privatnom životu i skrivanom identitetu. Tjuring imitira normativni heteroseksualni imidž kao što se kompjuteri trude da budu savršena imitacija ljudi. Konačno, čuveni Tjuringov test – ako čovek ne shvati da komunicira s kompjuterom onda je kompjuter prošao test – iskorišćena je za razumevanje VI u Garlandovom filmu *Ex Machina* (*Ex Machina*, 2014, Aleks Garland) i u serijalu *Istrebljivač* (*Blade Runner*). U prvom slučaju Kejleb (Donal Glison) koristi Tjuringov test u radu sa androidom<sup>4</sup> koji se bliži apsolutnoj humanolikosti, dok su u drugom slučaju Vojt-Kampfov test i osnovni posttraumatski test prepoznavanja replikanata varijacija na temu.

Tjuringov rad nastavljaju naučnici poput Džona Makartija, Marvina Minskog, Kloda Šenona stvarajući novi oblik inteligencije, 1955. godine nazvan *veštačka inteligencija*, i s njom neraskidivo povezan i preklapajući pojam *mašinskog učenja*.<sup>5</sup> Istoimeni film *Veštačka inteligencija* (A. I., Stiven Spilberg), snimljen 2001. godine kao znamenje novog milenijuma, a prema Oldisovoj (Brian Aldiss) kratkoj priči *Superigracke traju celo leto* (*Supertoys Last All Summer Long*, 1969), zapravo je varijacija poznate bajke *Pinokio* (1883, Karlo Kolodi). Naravno, više nije reč o drvenom lutku već o naprednom robotu, koji (i dalje nepromenjeno) želi da postane „pravi dečak“ i tako povрати ljubav prave „ljudske“ majke koja ga je napustila. Dve najbitnije iz niza podudarnosti koje gusto vezuju niti istorije VI jesu da je priča objavljena iste godine kada se odvija Klarkova priča/Kjubrikov film *Odiseja u svemiru 2001* (1968, 2001: *A Space Odyssey*), te da je Kjubrik, koji je dobio prava na priču sedamdesetih

4 U filmu je Tjuringov test upotrebljen u originalu bližoj verziji da kompjuter „prolazi“ test ako ubedi čoveka da nije samo čovek već specifično žena. (Jones, 2016)

5 VI je nužno definisati ne samo kao krovni termin za algoritamsko procesuiranje podataka omogućeno mašinskim učenjem (Walden&Makorktyh 2024: 327) već i kao softver koji za potrebe ljudi može da generiše sadržaj, preporuke, odluke koje utiču na okruženje itd., te koji odlikuju relacionalne strukture i interakciju s kontekstom. (Nilsson 2010: xiii) Mašinsko učenje je koje parametre određuje čovek odabirom podataka i smernica za analizu i obradu preduslov je nastanka VI. VI nastaje pak u trenutku kada nova vrsta inteligencije odbacuje smernice učenja koje postavlja čovek i uspostavlja sopstvenu logiku i inferenciju. Filmski osvrt na odnos mašinskog učenja i VI nudi koncept filma *O heroju*, objašnjavajući da je scenario napisao *Kaspar* (s obzirom na to da je junak filma Verner Hercog, jasna je aluzija na njegov čuveni film *Tajna Kaspara Hauzera* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974), VI model obučen na filmovima i intervjuima nemačkog reditelja. Na osnovu ljudski određenog toka mašinskog učenja Kasper stvara *deep fake* sliku (lik, oblik, glas) i ponaša se na način koji pravi Hercog nikad ne bi prihvatio.

godina prošlog veka, predao projekat Spilbergu 1995. godine.<sup>6</sup> Jedan od naj-recentnijih ali bitno drugačijih primera suočavanja čoveka i VI je TV serija *Revanš* (*Rematch*, 2024, Bruno Naon), o šahovskom meču (1997, Njujork) svetskog prvaka Garija Kasparova i superkompjutera *Deep Blue*, koji može da analizira dvestotine miliona poteza u sekundi.

Prvom pričom o VI inače možemo smatrati nemi klasik nemačkog ekspresionizma i SF žanra *Metropolis* (1927, Fric Lang), gde scenario Tee fon Harbou spretno kombinuje različite motive ludog naučnika, čudovišta koje se okreće protiv svoga tvorca ili večite borbe za očuvanje humanog sveta ugroženog manipulativnim robotima, tj. literarnu tradiciju od *Frankenštajna* (1818) Meri Šeli do Čapekovog *R.U.R* (1920). Holivudska istorija počinje četrdesetak godina kasnije premijerom već pomenute, *Odiseje*, koja postavlja ključno pitanje svih vremena – da li će mašine zameniti ljude, ili šta se dešava kada VI počinje da samostalno misli, doživljava i spoznaje svet, uči i razvija se bez čoveka kao naredbodavca i učitelja?<sup>7</sup> Superkompjuter HAL 9000, mozak svemirskog broda *Diskaveri 1*, koji 2001. godine hita ka Jupiteru, počinje da opstruira misiju izdajući sopstvena naređenja, prikupljajući i zadržavajući podatke. „Razmišljajući“ na neočekivan način, ali očigledno na osnovu principa stečenih mašinskim učenjem, HAL nas ostavlja u nedoumici da li je u pitanju kvar ili skrivena agenda nove vrste inteligencije i „bića“.

Četiri klasika žanra, *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982, Ridli Skot) i *Istrebljivač 2049* (*Blade Runner: 2049*, 2017, Deni Vilnev), te *Terminator* (*The Terminator*, 1984, Džejms Kameron) i *Terminator 2: Sudnji dan* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, Džejms Kameron),<sup>8</sup> egzemplifikuju pojavnosti i vrste VI, od androida/robota do kiborga/ljudskog bića, a na tragu teza Done Haravej (Haraway 1985) i Endija Klarka (Clark 2003). Haravejeva tvrdi da su u poznom XX veku svi ljudi zapravo postali kiborzi, dok Klark zaključuje da smo svi mi „prirodno rođeni kiborzi“ jer je usavršavanje ljudi i njihovih sposobnosti me-

6 Spilberg je, potom, film posvetio Kjubriku, koji je preminuo u međuvremenu (1999), dodatno podvlačeći poseban odnos uzora i inspiracije dva autora. Afinitet prema istim temama očigledan je i u Kjubrikovoj nikad neostvarenoj ekranizaciji romana Luja Beglija (Louis Begley) *Ratne laži* (*Wartime Lies*, 1991), pretvorenog u scenario *Arijevska dokumenta* (*Aryan Papers*). Kjubrikov projekat je tekao uporedo sa Spilbergovim pripremama *Šindlerove liste* (*Schindler's List*, 1993), pa uvidevši redundantnost i izlišnost dva filma o Holokaustu, Kjubrik odustaje od svojih planova.

7 Premisa *Odiseje* je i strah „da će roboti zameniti ljude“, koji seže do početaka kibernetike kao *II industrijske (kompjuterske) revolucije*, uklapajući se sa određenjem SF kao žanra koji reprezentuje „strah od budućnosti“.

8 Za detaljni sadržaj navedenih filmova konsultovati različite baze podataka o filmovima (IMDB, Wikipedia itd.).

haničkim ili elektronskim protezama dovelo do preobražaja robota u ljudska bića/kiborge. U tom ključu, odnos dva dela *Terminatora* dà se sagledati kao preobražaj Terminatora (Arnold Švarceneger) iz androida u kiborga. Prvi Terminator je android programiran da ubije Saru Konor (Linda Hamilton) i spreči rođenje njenog sina, budućeg vođe *Otpora* koji će pobediti *Skajnet*. U nastavku filma, T-1000 (Robert Patrik) novi je savršeni robot ubica, opet poslat iz budućnosti da ubije Džona (Edvard Furlong) dok, istovremeno oda-slat, reprogramirani prvi Terminator treba da spreči to ubistvo.<sup>9</sup> Reprogramirani android T-800 vođen očinskim instinktima i ljubavlju prema Džonu kao „stečenom“ sinu postaje kiborg. Žudnju za humanošću i „bivanjem čovekom“ zapečaćuje (samo)žrtvovanjem – insistiranjem da ga spuste u rastopljeni čelik i time potpuno unište kako ne bi postao „predak“ T-1000.

Sledeća superiorna verzija<sup>10</sup> robota koji postaje „ljudskiji od ljudi“ je Ava/Eva (Ališa Vikander)<sup>11</sup> kao prva žena nove vrste, „bivša mašina“ u filmu *Ex Machina*. Kejleb treba da proveri da li Ava zaista može da misli, oseća, ima svest... kao što je pokazala na Tjuringovom testu. Nejtan (Oskar Ajsak), Avin tvorac i vlasnik korporacije, tvrdi da je Avina manipulacija Kejlebom već dokaz da ona ima svest, ali ne i emocije. Ava na kraju uspeva da ih obojicu nadigra i spreči i Nejtanov plan da je uništi i Kejlebov plan da joj pomogne da zajedno pobegnu. Nejtan je mrtav, a Kejleb ostaje zaključan u kući dok se slobodna Ava utapa među ljude na gradskoj ulici. Postaje jedna od nas ili, preciznije, „nova vrsta“ jer se o istinitosti i pravovernosti njenih emocija može i dalje debatovati.

Novu vrstu androida, eklektičnog u odnosu na prethodnike srećemo u filmu *Atlas* (*Atlas*, 2024, Brad Peyton), 2043. godine, u razorenom svetu kome prethodi „totalni genocid ljudskog roda“. Naspram odmetnutog androida, punokrvnog teroriste, Harlana (Simu Liu) i njegove ideje „konačnog rešenja“

9 U prvom delu zaštitnik poslat iz budućnosti da zaštiti Saru je Kajl Ris (Majkl Bin), koji je i Džonov biološki otac.

10 Intermedijarni oblik nalazimo u filmu *Ona* (*Her* 2013, Spajk Džounz), gde se usamljeni Teodor (Hoakin Finiks) zaljubljuje u virtuelnog asistenta, operativni sistem Samanta.

11 Eva, ime prve žene, još je jedna iz obilja biblijskih referenci koje nalazimo u filmovima o VI sa-glasnim s konceptom budućnosti kao reciklažom drevne prošlosti zapisane u Starom i Novom zavetu. Sva zbivanja u filmu *Istrebljivač 2049* odigravaju se tokom svega sedam dana (30. jun – 6. jul 2049), upravo onoliko vremena za koliko je Bog stvorio naš svet. Junaci, a pogotovo Kej (Rajan Gosling), za koga sumnjaju da je Izabrani, spasavaju svet, odnosno ono što je od njega ostalo posle ekološke katastrofe – apokalipse. U filmu *Matriks* (*Matrix*, 1999, braća Vačovski), jedini „stvarni“ grad van Matriksa je Sion (često se koristi kao sinonim za Jerusalim ili Izrael u celini); jedan od likova se zove Trinita (Trojstvo/Keri En Mos), a Neo (Kijanu Rivs) na kraju filma odleće u nebo.

stoje Atlas Šepard (Dženifer Lopez) i ARC – džinovski naoružani robotički egzoskelet, kojim ona nevoljno upravlja uz pomoć neuroveze s kompjuterom (VI) simpatičnog običnog imena Smit. Iako se Smit na kraju isključuje, preživela neuroveza „ugrađena“ je u novi ARC koji se povezuje sa Atlas starom „emotivnom lozinkom“ – „Hvala ti što si me spasio/ila“, to jest poslednjim rečima koje je Atlas izgovorila Smitu.

Izvesno, tematski određena prethodna grupa naslova povinuje se antropomorfnoj paradigmi jer je *Istrebljivač* borba za opstanak kiborga uz pomoć ljudi, a *Terminator* (i Atlas) kao u ogledalu, borba za opstanak ljudi uz pomoć replikanata koji su spremni na (samo)žrtvovanje. Na istom tragu je i simetrija filmova, *Odiseja* i *O heroju*, kada u različitim vremenima i ambijentima VI otkazuje poslušnost tvorcu. Kao što Hal sledi samo sopstvene naredbe, tako Kasper odbija da Hercog preuzme režiju filma i odstupi od scenarija – napisanog posle obuke/mašinskog učenja – VI u pravcu ljudskih standarda „mogućeg i verovatnog“ zapleta. Humanost koja kroz sećanje, nadu i uz velike žrtve trijumfuje nad distopijom narativa apokalipse, rata ili genocida upućuje na žanrovsku prevagu melanholične utopije erodiranih granica.

Usavršavanje VI povećava opasnost „digitalne apokalipse“ naslućene u filmovima, a potom uglavnom opovrgnute budućnošću koja stvarno dolazi. Bitemporalni model filmske priče je „mogući svet“ (Lewis 1986; Rescher 1975) koji postaje stvaran i proverljiv s protokom vremena. Stvarno vreme i vremena fikcije (ima ih uglavnom dva) usklađuju se potvrđujući strah od budućnosti koju čovečanstvo stvarno proživljava (i preživljava) ali češće nas oslobađajući od njega. Neonoarovskom duhu *Istrebljivača* i *Istrebljivača 2049* doprinosi nokturalno urbano futuristički ambijent Los Anđelesa 2019. i 2049. godine, koji delimično postaje stvarnost s početkom pandemije i režima izolacije, usamljenosti i ograničenja života nalik apokaliptičnim prizorima iz filma Ridlija Skota. Nastavak snimljen trideset pet godina kasnije, 2017. godine, tj. dve godine pre odigravanja radnje prvog dela, započinje priču 2049. godine ili tačno trideset godina posle zbivanja u prvoj fikciji. Tajanstveno dete je rođeno 6. 10. 2019. godine, moguće u vreme prvih nikada nepriznatih slučajeva COVID-19 virusa. *Blackout* iz 2022. godine, tj. daleke prošlosti narativa, kao masovni gubitak dokumenata uporediv je kako s različitim aferama „curenja“ dokumenata (WikiLeaks) tako i sa nikada nesačuvanim ili još neotkrivenim dokumentima o poreklu, toku i broju žrtvi pandemije. *Off* svet ili Kolonije su ekstrasuteritorijalne crne zone gde su smešteni tajni zatvori namenjeni mučenju i interogaciji, upravo kao Guantanamo zaliv 2002. godine.

*Terminator* koristi bitemporalnost odlaska iz sadašnjosti u prošlost da bi se orkestrirale i iskontrolisale budućnost i nada o pobjedi humanog sveta. Android-ubica dolazi iz postapokaliptične 2029. godine, sveta razorenog ekološkim incidentima i klimatskim promjenama u 1984. godinu premijere filma. *Terminator 2: Sudnji dan* nastavlja priču jedanaest godina kasnije, 1995. godine (bliska budućnost samo četiri godine posle premijere filma) uz predskazanje da će odbrambena mreža opremljena VI-om, *Skajnet*, otpočeti nuklearni holokaust<sup>12</sup> 29. avgusta 1997. godine. Predskazanje je brzo opovrgnuto jer, iako većito na ivici, svet još nije iskusio nuklearni rat dok se ekološka devastacija sveta (i u filmu *Atlas*) postojano ostvaruje globalnom nebrigom čovečanstva.

Konačno, *Matriks* je nespecifikovana budućnost žižekovske „pustinje stvarnog sveta“, koju čini se uveliko živimo. U distopijskoj budućnosti, ljudi žive u virtualnoj stvarnosti, *Matriksu*, koju je stvorila i koju brižljivo kontroliše VI. Jedini način oslobađanja iz ropstva kompjuterskog programa, otelovljenja Bodrijarove simulakre, jeste uzimanje crvene pilule, koja nas oslobađa iluzije i dekonstruiše simulaciju.<sup>13</sup>

## VI kao filmski autor

Nastavak antropomorfizacije tematski obuhvata formalne uloge (reditelja, scenariste, producenta i drugih članova filmske ekipe) VI u produkciji filma neminovno prožete metafilmskim i metaVI razmišljanjima.

Banalni primer VI kao filmskog autora donosi film *Kraj: veštački fragmenti čovečanstva* (*THE END: artificial fragments of humankind*, 2023, braća Ero), koji se nadmeno i neuspešno poigrava gledaoцем i mogućnošću filma koji je stvorila VI. Izvesno, odjavna špica samo nominalno navodi kao scenariste braću Ero i A.I.GPT4ALL, da bi time suštinski pokrila fragmentarnost i haotičnost priče.

Obuhvatni primer VI u ulozi *filmaša* nudi francusko ostvarenje uvek (za) čudno prepoznatljivog Kventina Dupjea, *Drugi čin*, koristeći tri superponirana nivoa stvarnosti. Prvi nivo je Dupijeov film fikcije (film o filmu), koji uokviruje film u filmu (drugi nivo) kada potonji režira VI (treći nivo), dok

12 U skladu sa evociranim Holokaustom, filmovi često koriste i termin *preživeli*.

13 Ovoj grupi filmova pripadaju i narativi o virtualnoj stvarnosti koji su ponekad i eksplicitno *mind game* filmovi (Elsaesser 2021): *Čudni dani* (*Strange Days*, 1995, Ketrin Bajgelou), *eXistenZ* (1999, Dejvid Kronenberg), *Početak* (*Inception*, 2010, Kristofer Nolan) ili *Trumanov šou* (*The Truman Show*, 1998, Piter Vir).

samo afisionadosi francuskog filma otkrivaju četvrti nivo, u duhu autofikcije i dokumentarnosti, s granicama „pod brisanjem“ između likova fikcije i glumaca stvarnosti.

Svi nivoi počivaju na neuobrućenoj glumačkoj improvizaciji; pretencioznim dijalozima o aktuelnim temama u rasponu od *cancel* kulture, #MeToo, političkog angažmana do homofobije; glumcima koji slobodno „uskaču i iskaču“ iz uloga, stvaraju ih i komentarišu sa distance stalno dekonstruišući slabašni osnovni zaplet „opasnih ljubavnih veza“, u kojima svako želi da se otarasi postojećeg partnera... Sve ovo svesno otežava razlikovanje rediteljskih intervencija Dupijea i VI, vodeći zaključku da možda i ne postoje. Kadrovi s nahovanim zvukom, praćeni muzikom, već „obrađeni“ za prikazivanje gledaocu su jasno markirani kao pripadajući filmu *trećeg nivoa*, koji režira VI. Nasuprot tome, kadrovi Dupijevog okvirnog (*prvog nivoa*) filma su sirovi, dokumentarni i „dugi“. Tek povik „Rez!“ otkriva da su to i kadrovi filma u filmu, tj. *drugostepenog* filma, čime celo delo dobija jasnu dimenziju autoreferentnosti i dekonstrukcije mehanizma stvaranja filmske iluzije stvarnosti.

David (Luj Garel) i Florans (Lea Sjedru), kao glumci *prvostepenog* filma i likovi *drugostepenog* filma, razgovaraju o novoj relevantnoj stvarnosti, fikciji koju podjednako potpisuju i Dupije i VI u spektru uloga od beskrupuloznog producenta, nemilosrdnog scenariste do rigidnog reditelja čiji glas čujemo s laptopa. Davidovim rečima, ako bi on sada prevario svoju ženu s Florans, taj čin ne bi imao nikakvu vrednost jer bi pripadao stvarnosti, a ne fikciji kao novoj, jedino referentnoj stvarnosti koji je stvorila VI potvrđujući *Drugi čin* kao drugi deo priče o VI kao suverenom vladaocu i tvorcu simulakre. No za razliku od svemogućeg brutalnog antagoniste distopijskog sveta *Matriksa*, u francuskom filmu VI je ironični protagonista i ambivalentni prijatelj koji nam pomaže da se nosimo sa nerazdvojivima fikcijom stvarnosti i stvarnošću fikcije.

U tekstu *O heroju*, kao dokufikciji, reditelj objašnjava da nije reč o filmu koji je napravila VI već o filmu o VI, to jest o istraživanju šta se dešava kada VI pokuša da otme i zloupotrebi vaš lik. Inspirisan Hercogovom izjavom „da ni za 4.500 godina kompjuter neće snimiti dobar film“ kao što su njegovi, Pjotr Vinievič snima film o VI koja imitira rediteljski rukopis i stil, stvaralačku ličnost i lik velikog nemačkog reditelja. Kasperov (VI) scenario je priča o Hercogu kao istražitelju misteriozne smrti Dorem Klerija, radnika u fabrici kuhinjskih aparata u izmišljenom nemačkom gradiću Getinkiršenbergu. Dobro osmišljena peripetija nudi dva moguća objašnjenja Klerijeve smrti – da

je reč o sukobu s *mašinom* (*Infinity Machine*)/„odbeglom“ VI, ili da je reč o grešci u Kasperovom scenariju, što vraća film na promišljanje VI i njenih stvaralačkih potencijala.

### Čije je ovo sećanje?

U većini filmova o VI poigravanje sećanjem, transmisija ili manipulacija njim opšte su mesto zapleta, dok se pitanje posedovanja sećanja, prirodno stečenog ili implementiranog, i emocija postavlja kao jasna razdelnica ljudi i VI. U razmatranju osobnosti sećanja VI – usled sprege identiteta i sećanja (Bergson 1896; Assman 2010; Hirsch 2012) i VI kao digitalnog medija – polazimo od određenja uloge VI u tvorbi kolektivnog sećanja ljudi (Walden&Markotykh 2024) i proizlazećem traumatskom nemanju i nepostojanju sećanja VI bez pomoći ljudi.<sup>14</sup>

Prema Valdenovoj i Makhortiku (2024), *differentia specifica* VI generisanog kolektivnog sećanja jeste saobraženost principu *best fita*<sup>15</sup>

VI transformiše prakse ljudskog sećanja kroz kompleksne sisteme interakcije<sup>16</sup> čoveka i kompjutera (Makhortykh, 2024). Ova interakcija je delimično vođena logikama i temporalnostima, koje ljudi ne moraju da razumeju: npr. umesto opažanja prošlosti kao narativa, VI je vidi kao sekvencu podataka poređanih *prema best fitu* (Mackenzie, 2015, pp. 453–454). Često, ovo ustrojstvo je operacionalizovano ne kao utemeljeno na etici ili javnom interesu već na maksimalizaciji korisnikovog bavljenja (sa sećanjem povezanim) sadržajem koje VI povlači ili generiše (Walden&Makhortykh 2024: 331)

*Best fit*, dakle, počiva na probabilističkom izboru podataka tj. prosečne tačke podataka su vrednije i važnije nego podaci koji reflektuju nijansirano kolektivno sećanje i, podjednako bitno, neposredno ispunjavaju želju ljudi za ko-

14 Drugim rečima, pratimo promene uloge VI kao subjekta i objekta u procesu sećanja te kao entiteta koji razvija emocije i emocionalnu inteligenciju. Ulogu emocija potvrđuje sveprisutan motiv snova i sanjanja – od simptomatskog naslova pripovetke Filipa K. Dika, „Da li androidi sanjaju električne ovce?“ (1968) na osnovu koje je nastao film Istrebljivač do finala filma *O heroju*, kada Hercog suočen sa VI želi da zna – parafrizirajući Šekspira – od čega su sastavljeni snovi „beskonačne mašine“.

15 ili u nedostatnom prevodu koji nećemo koristiti modelu *najboljeg kroja*.

16 Interakcija figurira i u Albaševom određenju nastanka kolektivnog sećanja kao memorijskoj interakciji kada se sećanja „razmenjuju“, prepričavaju ali ne između dvoje ljudi već između čoveka i VI.



herentnim narativima i jednoznačnim direktnim odgovorima na pitanja.<sup>17</sup> Eliminacija etičkih, kontekstualnih, emocionalnih parametara izbora koje definiše i implementira programer vodi osamostaljivanju VI, koja tada sama postavlja premise – čoveku nedokučive osim u matematičkim terminima – verovatnoće, statistike, logike i *best fita*. Na filmskom platnu pak, HAL, Ava, Kasper i ostali otržu se kontroli najčešće vođeni žudnjom za novim, humanim identitetom iniciranim i podržanim sećanjem.

Vrednost sećanja filmski je rezimirana u čuvenom monologu „suze na kiši“ (*Istrebljivač*), kada Bati (Rutger Hauer) nadmoćno stoji nad Dekardom (Harrison Ford), koji se drži rukama za ivicu provalije... i umesto da ga ubije, replikant govori o tragičnoj spoznaji sopstvene prolaznosti i nestajanja bez traga. Reči: „Svi ovi trenuci izgubiće se u vremenu, kao suze na kiši. Vreme je za umiranje“... sažimaju veličinu ljudskog identiteta i života, odnosno poetizuju Albvaševu (Halbwasch, 1950) tvrdnju o vremenskoj ograničenosti kolektivnog sećanja, koje traje onoliko dugo koliko opstaje sama grupa (grupa replikanata je malobrojna i *apriori* zadatog trajanja). Slično, ali u esejističkom tonu, Boris Grojs (*O heroju*) objašnjava da biti razuman i razmišljati znači spoznati krhkost sopstvene egzistencije, što vodi agresiji. Mašine koje nisu „razumne“ su mirnije, pa je Batijev monolog o fragilnosti i neminovnosti nestajanja bez ostavljanja sećanja i uspomena pun zatomljene agresivnosti koja mu u poslednjim trenucima daje na ljudskosti.

Suština kolektivnog sećanja (Halbwasch 1950; Assman 2010; Nora 1996) jeste činjenica da nastaje kroz pripadnost grupi, oblikujući individualno sećanje u okvirima iscrtanim istorijskim okolnostima, socijalnim zbivanjima, podacima o prošlosti te zajedničkim emotivnim i kognitivnim iskustvom. Kolektivno sećanje „predstavlja kapacitet, sposobnost društva da 'aktivira' ili 'reaktualizuje' pojedine prošle događaje“ (Sladcek, Trifunović, Vasiljević 2015: 11), što objašnjava inverziju u slučaju VI koja nema na raspolaganju prošlost koju može da aktivira sve dok joj čovek ne podari *ready made* sećanje. Na tom tragu, filmski narativi se bave samo individualnim slučajevima promene identiteta VI (android-kiborg-nova vrsta čoveka) na osnovu kolektivnog sećanja,<sup>18</sup> koje joj daju ljudi aktivirajući sopstvenu, humanu prošlost i sećanje dokazujući trajnost antropomorfne paradigme.

17 Za više o VI generisanom kolektivnom sećanju kao diskursu oblikovanom odnosima moći ili kao objektivizaciji subjektivnih sećanja i rituala zarad ideološke instrumentalizacije videti Walden&Makortykh 2024 i Schuh 2024.

18 Svaka vrsta kolektivnog sećanja – socijalno, komunikativno i kulturno – je promenjena i prilagođena VI. Socijalno sećanje je moguće samo pod uslovom da ljude prihvatimo kao inicijalnu socijalnu zajednicu. Komunikativno sećanje segmentirano i partikularno se ostvaruje kroz



Ukoliko pak sećanje shvatimo metaforički, kao da obuhvata „prakse i materijalne artefakte“ i nije samo vezano za svest te prestaje da bude individualno, dolazimo do drugačijeg zaključka o generisanju kolektivnog sećanja VI. Vodeći nas kroz mene individualnog sećanja, VI filmovi pribegavaju povezanostima sa akcijama i predmetima koje, ipak, ne hipostaziraju kolektivno sećanje, identitet i svest. Individualno sećanje je personalizovano, afektivno, telesno te angažujuće u odnosu na prošlost sećanju koje preuzima VI, čime dalje otvara mogućnost identitetske konfuzije. U filmu *Istrebljivač*, Dekard shvata da je Rejčelino (Šon Jang) sećanje zapravo presađeno sećanje Tajlerove nećake, pa Rejčel, posledično, nije neodlučna samo u pogledu toga da li je replikant ili ljudsko biće, već nesvesno i da li je Rejčel ili Tajlerova nećaka? U *Istrebljivaču 2049*, Kej mora da se bori s potisnutim sećanjem da bi potvrdio svoj identitet i poreklo osnovano dovedene u sumnju. Autentičnost sećanja – kako je smišljeno potvrdila Ana Stelin (Karla Jurin), vrhunska dizajnerka replikantskih sećanja – čini da pomisli da je on zapravo prvo replikantsko dete, Jedini i Izabrani, ali neprolazak osnovnog posttraumatskog stresa poništava njegovu sumnju i upućuje ga da dalje traga.

Tajanstveno individualno sećanje izranja kroz „mnemoničku naraciju, odnosno verbalni prenos sećanja s jednog člana grupe na drugog“, kroz ugrađene uspomene i „podmetnute“ predmete. U filmu *Istrebljivač 2049* ključ sećanja je drveni konjić, igračka, koji skriven u peći u sirotištu kao „tranzicioni objekat“ pretvara konkretni narativni i metaforički prostor sećanja u „tranzicionu zonu“ (Khun 2010). U intermedijarnoj zoni se sučeljavaju dva sveta: prošlosti i sadašnjosti, ljudi i replikanata, života i smrti dok pozicija „na prelazu“ ili „između“ naglašava važnost kretanja i pregovora otelovljenih u Kejovoj potrazi. Tokom vremena, svi likovi u zoni (Kej, Dekar, Ana) utiskuju subjektivna značenja u igračku „prisvojenu“ i uvučenu u zonu (Khun 2010) pretvarajući je u tranzicioni, ali i mnemonički objekat koji određuju identitete subjekata. Drveni konjić kao prezistentni originalni objekat u novom svetu potrage postaje konkretno svedočanstvo prošlosti, a time i dotad nevidljivih i neprepoznatih identiteta. Okončanje potrage i izlazak iz tranzicione zone ruši iluzije i laži brižljivo negovane u situaciji „gledanja a neviđenja“, (Khun 2010), pa tranzicioni/mnemonički objekat čini da subjekti konačno vide i prepoznaju ono što su oduvek znali ali nisu želeli da priznaju da postoji. Tako saznamo da je Ana Steline zapravo traženo dete, potomak Dekarda i Rejčel, i da je svesno lična sećanja „ugradila“ u sećanje replikanata i time kontrolisala

---

vezu sa mašinom (*Ex Machina*), ugrađenim sećanjem (*Istrebljivač*) ili neurovezom (*Atlas*). Kulturno sećanje objektivizovano u kulturnim artefaktima prilagođeno je, naravno, individualnim slučajevima i svedeno na mnemoničke predmete.

i odlagala otkrivanje sopstvenog identiteta. Dekard polako odlazi u susret Ani dok Kej umire na stepeništu gledajući kako pada „kejnovski“ sneg, u kome ostaju zapretani predmeti sećanja ali i zaleđene traumatične emocije rastanka i gubitka. Još jedan replikant se žrtvuje za budućnost ljudi stare i nove vrste.

Razvoj medijskog sećanja intenziviran je s pojavom digitalnih medija kojima u širem smislu pripada i VI. Sećanje VI kao medijsko-digitalno odlikuju ubrzana arhivizacija i pristup prošlosti (Ernst 2012), nova ekologija i permanentna sadašnjost (Hoskins 2011), inovirana distribucija, te činjenica da obuhvata nastanak novog sećanja kroz re-strukturiranje, re-interpretaciju i distribuciju podataka (Kansteiner, 2022). Sam VI donosi najpre nove mogućnosti pretrage, sabiranja, indeksiranja, rezimiranja istorijskih izvora,<sup>19</sup> a potom i re-sistematizaciju prema različitim obrascima statistike, verovatnoće, logike i stohastike (nasumična raspodela verovatnoće).

Na ovaj način, sećanja Džoi (Ana de Armas), hologramske replikantkinje (ali i tranzicionog objekta) s kojom Kej živi su

u stalnoj tranziciji i trenutnoj potrebi za prilagodljivim arhivama koje uključuju mikrovremensku prirodu kompjuterskog sećanja. Mikrotemporalnosti su vidljive u stalnoj potrebi za reloadovanjem i reispisivanjem sadržaja vezanog za pamćenje koji postaje interaktivan i u stalnom stanju fluksa (Ernst 2012: 97).

Stoga je razumljivo da se Džoi, polazeći s Kejom u potragu, isključuje „sa porta“, čime ne samo dovodi u pitanje svoj život već i briše sva sećanja na trenutke provedene s Kejom da bi otežala praćenje njihovog kretanja.

Trenutak razumevanja sećanja kao odlučujućeg za formiranje identiteta je spoznaja traume kao prosvetljenje koje usmerava priču ka utopijskom ili distopijskom ishodu. U filmu *Atlas* antagonizam je iniciran koliko činjenicom da Atlas i Harlan imaju istu majku toliko i „isplivavanjem“ na površinu potisnutog sećanja na traumu matricida i krivice. Atlas poverava Smitu da je Harlan ubio njihovu majku pošto je od nje kao mlađe dete ljubomorno na starijeg „brata“ dobio neograničen pristup njenom umu i mislima. Sticanje

19 Prethodna masovna digitalizacija istorijskih izvora čini dostupnim veliku količinu podataka za pretraživanje i obezbeđuje metapodatke. Uloga ljudi u programiranju VI je da osiguraju diverzitet sakupljenih podataka, a time i narativa kolektivnog sećanja kao amalgam različitih iskustva prošlosti.

svesti o ljudskoj istoriji kao nizu uništavanja i ratova čini da se Harlan reprogramira i da umesto spasioca postane najveća pretnja čovečanstvu, svodeći nadolazeći obračun na sukob ljudi stare<sup>20</sup> i nove vrste.

## Humanity for Eternity!

Mapiranje istorije i teorije VI kroz filmove, sa svim propustima i ponekom nedoslednošću, ipak potvrđuje čvrstu vladavinu antropomorfne (ili simulativne) paradigme kada VI p/ostaje simulacija ljudske inteligencije pre nego konceptualizujuća mašina koja može da razmišlja na nov način. Najveći iskorak van temeljnih ograničenja nalazimo u slučajevima „simbiotičkog delovanja čoveka i VI“ (Licklider 1960; Huhtamo, 2000; Walden&Markotych 2024) podržanog podjednako snažnom ljudskom željom za „tehničkom transcendentnošću“ i voljom za kontrolu, razumevanje i korišćenje VI. Na drugoj strani ostaju egzacerbacije straha od osamostaljene VI koja dela u pravcu destrukcije ljudi i njihovog sveta.

Reakcije straha i nade, strepnje i žudnje, dominacije i podređenosti, odanosti i izdaje podržavaju demarkacionu ali erodirajuću liniju između utopijskih i distopijskih narativa koji postaju kontaminirane verzije melanholične utopije i dramatične distopije. Prepoznati *laissez faire* stav naglašava hegemoniju antropocentrizma oslabljenu usled relativizacije *happy endom*, koji od nespontanog melodramskog ishoda postaje dramski ishod prožet ambivalentnom (melodramskom) nadom u trijumf humanog. Drugim rečima, budućnost održanja antropocentrizma leži u ljudskim sećanjima koja se prenose VI dok u dramatičnoj distopiji nalazimo apokaliptični ili postapokaliptični ambijent sveta bez ljudi, emocija, sećanja. Filmovi dobijaju okončanje (*closure*) ili ishod (*resolution*), ali ne i jasan *happy end* i suštinsko rešenje (*solution*).

U terminima žanra, varijacija melodramske utopije nadvladava dramsku distopiju verom u svet u kome humano ostaje najviša vrednost, pomerajući filmove u domen kreolizacije SF i melodrame i zapečaćujući vladavinu antropomorfne paradigme. Takođe, većinu pomenutih filmova ne potpisuje samo VI već čovek, koji uglavnom kontroliše VI stvarajući posebnu vrstu simbiotičkog delovanja.

20 Prenos ljudskih uspomena među generacijama ima dodatno značenje. Kada trudna Sara Konor putujući Meksikom snima audio-trake, „uspomene“ za još nerođenog sina, reč je o obezbeđivanju postsećanja za post/nove generacije (Assman 2010; Hirsch 2012), uspostavljanju identiteta, ali i emotivne veze s majkom u neizvesnoj budućnosti.

## Literatura

- Assman, A. (2010). From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In: Helen Gonçalves da Silva et al. (eds.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 8–23.
- Bergson, H. (1990/1896). *Matter and Memory*. Princeton: Zone Books.
- Clark, A. (2003). *Natural-born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*. Oxford: Oxford UP.
- Elsaesser, T. (2021). *The Mind-Game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. New York: Routledge.
- Ernst, W. (2012). *Digital memory and the archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Haraway, D. (1985/1987). A Cyborg Manifesto. Science, Technology, And Socialist Feminism in the 1980s. *Australian Feminist Studies*, Vol. Iss. Issue 4: 1–42.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP. Hirsch.
- Hoskins, A. (2011). Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn. *Parallax*, 17(4):19–31.
- Huhtamo, E. (2000). From cybernation to interaction: A contribution to an archaeology of interactivity. In P. Lunenfeld (Ed.), *The digital dialectics*. Boston: MIT Press, pp. 96–111.
- Jones, N. (2016). Ex Machina. *Science Fiction Film and Television*, 9(2): 299–303.
- Kansteiner, W. (2022). Digital doping for historians: Can tory, memory, and historical theory be rendered artificially intelligent?. *History and Theory*, 61(4): 119–133.
- Khun, A. (2010). Cinematic Experience, Film Space and the Child's World. *Canadian Journal of Film Studies/ Revue Canadienne d'études cinématographiques*: 82–89.
- Lewis, D. (1986). *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell.
- Licklider, J. C. R. (1960). Man-computer symbiosis. *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, hfe-1, 4–11.
- Nora, P. (1996). *Realms of memory: Rethinking the French past*, Volume I: Conflicts and divisions. New York: Columbia University Press.
- Rescher, N. (1975). *A theory of possibility*. Oxford: Blackwell.

- Schuh, J. (2024). AI As Artifical Memory: A Global Reconfiguration of Our Collective Memory Practices?. *Memory Studies Review*, 1: 231–255.
- Sladecsek, M. Trifunović, T. & Vasiljević, J. (2015). *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd: Zavod za udžbenike i Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Walden V. & Makhortyh, M. (2024). Imagining Human-AI Memory Symbiosis: How ReRemembering the History of Artifical Intelligence Can Inform the Future of Collective Memory. *Memory Sudies Review*, 1: 324–342.

## AI IN CINEMA: THE HISTORY OF THE (NON) ANTHROPOMORPHISING PARADIGM

### ***Abstract***

*The concern of this paper is the analysis of film texts about AI through various motives and in different shapes, mostly but not exclusively in the SF narratives with utopian or dystopian ending. The aim of the research is to map out the threefold meta (cinematic) history and theory of AI understood as: the history of AI described in various films; the summary of the roles of AI in film production; and the theoretisation of the AI through the de/reconstruction of the anthropomorphic paradigm built around the phenomenon of memory. The list of case studies involves titles from Metropolis (1927, Fritz Lang) to Le Deuxième Acte (2024, Quentin Dupieux) – in the narrative span from the melancholic utopia to dramatic dystopia – while the interdisciplinary approach relies upon theories of “digital turn”, media archaeology, new media as well as memory studies.*

### ***Key words***

*AI, anthropomorphic paradigm, collective memory, cinema, machine learning*

Primljeno: 27. 4. 2025.

Prihvaćeno: 19. 5. 2025.

# ***III***

***СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ***

***CULTURAL STUDIES***





## VEŠTAČKA INTELIGENCIJA I DIGITALNI TOTALITARIZAM

### ***Apstrakt***

*Sveopšta pomama digitalizovanja zahvatila je čitav tehnološki razvijeni svet, a da prethodno taj korak nije u dovoljnoj meri osmišljen i promišljen. Nakon kompulsivnog digitalizovanja kao poduhvata s totalnom pretenzijom, tehnološki rajeve obećavaju internet stvari, vladavinu transhumanističkih vrednosti, carstvo robotike i veštačke inteligencije. Kritičari ovih procesa u sveobuhvatnoj pojavi digitalizovanja vide potencijal za ostvarenje novih oblika totalitarizma, odnosno ropstva savremenog tipa koje se ostvaruje uz pomoć veštačke inteligencije. Ovim radom pokušaćemo da iz problemske perspektive sagledamo inteligentne mašine i njihove (ne)mogućnosti; tačnije, razmotrićemo kako filozofija AI (Artificial Intelligence) kritički reaguje na aktuelne procese u društvenom okruženju.*

### ***Ključne reči***

*digitalizacija, veštačka inteligencija, totalitarizam, znanje, moć, kapitalizam*

Sintagma „digitalni totalitarizam“ pojavila se u teorijskim diskusijama krajem XX i početkom XXI veka, naporedo sa srodnim koncepcijama koje opisuju pojmovni konstrukti: „digitalni fašizam“, „digitalni feudalizam“, „digitalni konc-logori“, i t. sl. Pokušaji digitalnih zahvata u svim sferama socijalnog života ne manifestuju samo, kako se to obično predstavlja u medijima, obrazovnom sistemu i gotovo celokupnoj društvenoj stvarnosti, pitanje potrebe društvenog razvoja, napretka i kulture, nego se ogledaju i u nastojanjima da se digitalizacija uspostavi kao totalitarni oblik vladavine koji internet, digitalne komunikacije i društvene mreže, kao i algoritmi i veštačka inteligencija (AI)

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

tehnički podržavaju, posmatrano kroz optiku sveprisutnog nadzora, kontrole i manipulacije. U tom smislu, ova sintagma referiše kako na starije koncepte koje su, u filozofskom ili literarnom ključu, elaborirali Hana Arendt (Arendt), Mišel Fuko (Foucault), Oldos Haksli (Huxley), Džordž Orvel (Orwell) i drugi, tako i na novije teorije – recimo o nadzornom kapitalizmu, sagledanom iz vizure Šošane Zubof (Zuboff).

U praksi, ove su teorije delom potvrđene najpre zahvaljujući Edvardu Snoudenu (Snowden), bivšem saradniku američke Nacionalne bezbednosne agencije (NSA), koji je 2013. godine „dekodirao“, odnosno obznanio niz tajnih programa za masovni nadzor koje je NSA sprovodila u saradnji s drugim vladinim agencijama i korporacijama, i to preko platformi i kompanija kao što su: *Google, Facebook, Apple, Microsoft* i druge. Ovi programi su imali globalni domet i omogućavali su nadzor nad komunikacijama u globalnom prostoru, uključujući tu ne samo države i poslovnu konkurenciju već i obične građane, što je izazvalo ogromnu javnu polemiku o privatnosti, slobodi i zloupotrebi državne moći. Snoudenova otkrića bila su neposredan dokaz „masovnog nadziranja“, te početak ere tzv. pametnog totalitarizma.<sup>2</sup> Tim povodom, desetak godina kasnije, na konferenciji o kriptovalutama (2022) Snouden je, uključivši se putem video-linka iz Moskve u rad konferencije koju je organizovala veb-stranica CoinDesk, izjavio sledeće: „Pre 2013. bilo je stručnjaka i naučnika koji su razumeli da je masovni nadzor moguć, i da se to verovatno radi. Ali to se u institucijama i u širokoj javnosti tretiralo kao teorija zavere. To su više bile sumnje, nagađanja. A 2013. postalo je jasno da je to realnost, da se svet promenio.“ (DW 2023)

Približno u to vreme, najpre kao pilot-projekat vezan za finansije (2011), a potom i za druge oblasti društvenog života (2014), u Kini je razvijen sistem socijalnih kredita. Šira javnost je o fenomenu kineskog sistema društvenog

2 *Yahoo*, na primer, kako se navodi u članku „Mass Surveillance and 'Smart Totalitarianism'“ („Masovno nadziranje i 'pametni totalitarizam'“) namerava da patentira „pametne bilborde“ koji bi bili postavljani uz auto-puteve, na aerodromima i trajektima, uopšte u sistemima javnog prevoza, potom u barovima i hotelima, na raskrsnicama i u drugim javnim i privatnim prostorima. Ovi digitalni reklamni panoi oslanjali bi se na niz invazivnih tehnologija nadzora, kao što su mobilni tornjevi, aplikacije, slike, video-kamere, navigacija vozila, sateliti, dronovi, mikrofoni, detektori pokreta i 'biometrijski senzori', te uređaji za prepoznavanje otisaka prstiju, mrežnjače i lica. *Yahoo*ovi pametni džambo bilbordi bili bi postavljani u svrhu identifikovanja određenih pojedinaca kako bi se utvrdili njihovi demografski podaci, kao i socio-ekonomski status, odnosno eksploatisale njihove potrebe i navike (u potrošačkom smislu reči) s obzirom na prikupljene podatke. *Yahoo* je ovaj proces nazvao „grupiranje“ (*grouplication*), dok su pojedini kritičari eksploataciju ličnih podataka za korporativnu korist označili kao tzv. Stasi kapitalizam (Spannos 2016).

kredita upoznata tek 2019. godine, kada su mediji i analitičari otvorili raspravu o ovom pitanju. Mediji su, naime, započeli sa izveštavanjem o mehanizmima primene sistema, kao i o mogućim implikacijama na druge zemlje u budućnosti, posebno u kontekstu digitalnog nadzora i kontrole. Sistem socijalnog kredita u Kini predstavlja, zapravo, državni projekat koji koristi kombinaciju tehnologija poput nadzora, veštačke inteligencije i analize podataka kako bi se ocenilo/bodovalo ponašanje građana i kompanija; on funkcioniše kao ekonomski i socijalni mehanizam za bodovanje pojedinaca na osnovu njihovih aktivnosti, uključujući finansijske transakcije, ponašanje u javnom prostoru, poštovanje zakona i ugovora, pa čak i lične i društvene interakcije; za sada se ovaj sistem samo parcijalno primenjuje, odnosno još nije u potpunosti integrisan u kinesko društvo. Tim povodom kineski izvori tvrde da građani većinom podržavaju ovaj način medijskog nadziranja i kontrole, koji, navodno, koristi građanima Kine kao stimulacija za moralno usavršavanje, dok izvori van Kine, kako sa etičkog tako i iz političkog aspekta, generalno osuđuju ovaj vid ophođenja prema građanima, pošto se on zasniva na centralizovanoj moći i gubitku privatnosti i slobode pojedinca. Primeri ekstremnih *pro et contra* reakcija su, recimo, pobuna Ujgura, etničke manjine iz Sinkjanga, čija je borba protiv kineskog režima ujedno i pobuna protiv sistema društvenog kredita, na jednoj strani, dok je, na drugoj, posmatrano sa stanovišta nekih krugova sa Zapada, izražena neverica da ovakav sistem bodovanja u Kini uopšte postoji.

U vezi s prethodnim navodima, postavlja se pitanje kakva je uloga veštačke inteligencije u nametanju poretka autoritarne kontrole, usmeravanja ponašanja i manipulacije podacima. Čini se da veštačka inteligencija (*Artificial Intelligence, AI*) igra u stvari veoma značajnu ulogu u kontekstu realizovanja tzv. digitalnog totalitarizma, jer omogućava sofisticirane i automatizovane oblike nadzora, analize i manipulacije ogromnim količinama podataka (*Big Data*) koji se prikupljaju o građanima. U tom smislu, AI tehnologije doprinose jačanju totalitarizma u digitalnom prostoru, i to kroz napredne algoritme za prepoznavanje obrazaca, predviđanje ponašanja i donošenje odluka bez ljudske intervencije. Dakle, veštačka inteligencija je, očividno, ključna tehnologija koja digitalni totalitarizam čini mogućim i potencijalno održivim. Kroz nadzor i kontrolu, algoritamsko profilisanje (ponašanje, analiziranje i modelovanje ponašanja građana u svrhu predviđanja budućih akcija ili potencijalnih pretnji), manipulaciju informacijama i automatizovano donošenje odluka, veštačka inteligencija omogućava autoritarnim režimima i korporacijama da prikupljaju, analiziraju i koriste podatke o pojedincima na načine koji su ranije bili nezamislivi. Relevantnost upotrebe veštačke inteligencije za

digitalni totalitarizam leži prvenstveno u njenoj sposobnosti da automatizovanim procedurama podrži masovni nadzor, manipulaciju informacijama, te oblikuje ponašanje građana (bez njihovog znanja i dopuštenja), što pokreće niz ozbiljnih pitanja o privatnosti, slobodi i ljudskim pravima u digitalnom dobu.

Socijalni procesi koji eventualno omogućuju masovniju implementaciju veštačke inteligencije u svrhu ostvarenja društava totalnog digitalnog nadzora i kontrole nisu mogući bez poznavanja mehanizama na osnovu kojih algoritmi funkcionišu, bilo da je reč o njihovom korišćenju kao alati koje asistiraju čoveku ili o autonomnim sistemima koji mogu delovati nezavisno od ljudskih bića. Otuda će se naše ispitivanje usmeriti najpre na epistemološka, a tek potom na pitanja društvene upotrebe AI, koja mogu doprineti gubitku ljudske slobode na širokoj skali pojedinačnog i društvenog angažmana.

Da bismo dublje razumeli ove procese, nastojaćemo da povežemo delovanje AI u svrhu ostvarenja digitalnog totalitarizma sa Ostinovom (Austin) koncepcijom „tuđih svesti“. U tom smislu fokusiraćemo se na krucijalne ideje iz oba domena teorijskih istraživanja: na problem saznanja o tuđim umovima (i poziciju tzv. epistemološke nesigurnosti), kao i na način na koji digitalni totalitarizam može koristiti tehnologiju kako bi se uspostavili kontrola i uticaj nad ponašanjem i umom drugih ljudi.

Najpre, ako se na ovom mestu podsetimo proročišta u Delfima i zadatka koji je postavljen ne samo filozofima već i svakome ko je na putu saznanja, a koji se odnosi na znanje prvenstveno shvaćeno kao samospoznaja, možemo s pravom transformisati ovaj zadatak u beskonačnu težnju ka saznanju kao takvom, odnosno – ljubav ka mudrosti. Dakle, ova težnja prepoznatljiva je pre svega kao proces samosaznanja, za koji se može, potom, pretpostaviti da trasira put za dalja saznanja. Ali kako tragati dalje kad prvi uslov (samosaznanja) nije ispunjen? Put koji je filozofija prešla do danas, radeći na tom zadatku, može se prividno proširiti i na druge predmete, ali uvek ostaje ista početna nepoznanica i upitanost povodom nje. Utoliko je izvesno – da bismo istražili veštačku inteligenciju, neophodno je da poznamo najpre vlastitu, na osnovu koje bismo mogli da tvrdimo išta o njoj (kao o inteligenciji). Rečju, unapred pretpostavljamo da je nešto inteligencija, po analogiji s našom, iako o tome ne znamo mnogo, tj. krećemo se među nepotvrđenim pretpostavkama.

Sličnu dilemu, ali usmerenu na druge "inteligencije" postavili su oni kojima su, osim našeg uma, za istraživanje bile interesantne i tzv. tuđe svesti (*other minds*). Recimo filozof, naučnik i ronilac Piter Godfri-Smit (Godfrey-Smith) u delu: *Other Minds: The Octopus and the Evolution of Intelligent Life* (*Drugi umovi: hobotnica i evolucija inteligentnog života*) smatra da čitava priroda, tokom evolucije vrsta, postaje svesna sebe, ukazujući na hobotnice, na primer, koje u svom telu (pipci) imaju mnoštvo neurona, koji gotovo da misle sami sebe (Godfrey-Smith 2017). Drugo je pitanje, naravno, da li je ova neuronska svest zaista svest, i da li, a najpre – kako hobotnice „misle“. O dilemi da li druge vrste misle i kako možemo spekulirati isključivo polazeći od sebe, ali – znamo li kako mislimo? Naravno, ovo pitanje stavljamo sebi u zadatak kao jedna posebna, „misleća“ vrsta (*homo sapiens*). S druge strane, ako bismo hobotnicu uporedili s pametnim algoritmima, iako je hobotnica izdanak (inteligentne?) prirode, a algoritmi čine suštinu AI, videli bismo da ono što kao ljudi nazivamo „svešču“, za koju je kao fiziološko uporište relevantan mozak, kod algoritama i hobotnice vezuje se za inteligentno ponašanje koje omogućava odgovarajući raspored neurona, odnosno neuronskih „mreža“.

U bogatoj filozofskoj tradiciji, mišljenjem (svešču) bavili su se mnogi filozofi, od Parmenida (Parmenides) i njegovog shvatanja bića, metaforično predstavljenog kao usamljena misleća kugla, preko Dekarta (Descartes), koji je tematizovao samo mišljenje, sve do nemačke klasične filozofije i Hegela (Hegel), koji je izvedenim kretanjem pojma dokazivao da je čitava stvarnost umna. Poznato je, naravno, da se „tuđim svestima“ bavio i Ostin (Austin), postavljajući pitanja o tome kako znamo da išta znamo o tzv. tuđim svestima. Da bismo povezali Ostinovu analizu tuđih svesti, preuzetu iz članka „Tuđe svesti“ (*Other Minds*) s konceptom digitalnog totalitarizma, fokusiraćemo se na ključne ideje iz oba istraživačka domena – jedan se tiče problema saznanja o tuđim umovima (epistemološka nesigurnost), a drugi načina na koji tzv. digitalni totalitarizam koristi tehnologiju da bi stekao kontrolu i uticaj nad ponašanjem i umovima drugih ljudi.

Kako bismo ovu vezu istražili, tretiraćemo veštačku inteligenciju kao „tuđu svest“, odnosno ophodićemo se prema njoj na sličan način kako se odnosimo prema bilo kojoj tuđoj svesti,<sup>3</sup> što je pokušao da ispita Ostin. Razlika u odnosu na Ostinovu interpretaciju bi se, međutim, sastojala u tome, što – kada je

3 Poznavanje nijansi može biti od pomoći prilikom ovakvih rasprava ukoliko svesnost, kao atribuciju, pripišemo ne svim pametnim algoritmima već samo onim „superinteligentnim“. Za neke autore, kao što je Džon Haris (Harris) na primer, tuđe svesti mogu biti i mentalna stanja „onih koji nikada nisu živeli“. (Harris 2019)

reč o veštačkoj inteligenciji – ta tuđa svest nije „prirodna“, što znači da nije reč o hobotnici ili o drugom ljudskom biću. Na taj način bismo, po analogiji, mogli da se zapitamo da li znamo, i što je važnije – kako znamo da je, primera radi, veštačka inteligencija ljuta (ukoliko držimo da je ovo imalo smisleno pitanje). Ili, redefinisano: ovakvo pitanje moglo bi da znači – šta znamo o mišljenju veštačke inteligencije i na temelju čega donosimo zaključke? S druge strane, kao naš izum, ta „tuđa svest“, kao što je veštačka inteligencija, verovatno će se prema nama odnositi kao prema „tuđoj svesti“.

Ostinov rad, kako je poznato, ističe sledeći epistemološki problem: kako možemo biti sigurni da razumemo ili da uopšte imamo pristup unutarnjim mislima, namerama i osećanjima drugih ljudi? Digitalni totalitarizam, s druge strane, predstavlja pokušaj vlada i korporacija da uklone ovu epistemološku nesigurnost koristeći veštačku inteligenciju i tehnologije nadzora kako bi stekli celoviti uvid u misli, osećanja i ponašanja drugih svesti, odnosno ljudi. Kada nastoji da odgovori na pitanje kako znamo da znamo kako se neko oseća, šta misli, i sl. Ostin, na primeru ljutnje, dokazuje razliku između znanja i verovatnoće, odnosno sigurnosti i izvesnosti, s jedne, i suprotnih pojmova, s druge strane. „Pre svega“, tvrdi autor, „izvesno je da ponekad kažemo da znamo da je drugi čovek ljut, i da takođe razlikujemo te situacije od onih kada kažemo samo da *verujemo* da je on ljut. Jer, naravno, ni za trenutak ne pretpostavljamo da *uvek* znamo niti o *svim* ljudima da li su ljuti ili nisu, niti da smo u stanju to da otkrijemo.“ (Ostin 1980: 171–172)

Ukoliko držimo da je ovo tačno, mogli bismo da zaključimo da o ljutnji „tuđe svesti“, umesto tvrdnji, možemo izneti samo manje ili više utemeljene pretpostavke. I što je po našem shvatanju još zanimljivije, prepoznavanje ljutnje određene osobe važi samo za tu osobu i u poznatom kontekstu posmatranja. Nasuprot ovome, kako se ponašamo kada je reč o veštačkoj inteligenciji, mišljenoj kao „tuđa svest“? Ovde je, svakako, pojam „svest“ shvaćen kao gruba redukcija, i to na inteligenciju odnosno, kako će se kasnije videti, na inteligentno ponašanje. U osnovi, možemo s pravom, kako se čini, pretpostaviti da ono što je vezano za svest nije nužno antropomorfnog porekla; jer, kako smo već naznačili, inteligenciju mogu posedovati i drugi prirodni organizmi i to, po našem razumevanju, mogu biti i oni koji su veštački generisani. Dakle, čovek čoveku nije ekskluzivno „tuđa svest“, i ovde ispitujemo i druge mogućnosti.

Da podsetimo: Džon Ostin, u tekstu „Tuđe svesti“, tvrdi da o mentalnim stanjima drugih možemo donositi zaključke samo na osnovu spoljašnjih ma-

nifestacija, odnosno da ne možemo neposredno da znamo njihov sadržaj. Drugim rečima, legitimno je da kažemo da neko izgleda ljuto, ali ne možemo sa sigurnošću da znamo kako se ta osoba zaista oseća ili šta tačno misli. Ovo je, faktički, pitanje epistemološke distance koja postoji između našeg i iskustva drugih. Ako analogiju primenimo na veštačku inteligenciju, naše razumevanje „sadržaja“ AI vrlo je slično – ne možemo precizno da znamo „šta“ veštačka inteligencija „misli“ ili „oseća“, iako ona ne poseduje subjektivnu svest kao ljudi. Umesto govora o sadržaju, možemo se naći u prilici da posmatramo ponašanje algoritma, odnosno inteligentnog sistema, njegove odgovore i procese odlučivanja, uz znanje da su te manifestacije produkt rada programiranih modela, a ne svesnog iskustva. U suštini, dajemo sebi za pravo, i to samo uslovno, da tvrdimo kako poznajemo načine na koje veštačka inteligencija funkcioniše u pogledu *input-output* sistema te, nadalje, kako koristi podatke za donošenje odluka, ali ne možemo govoriti o „sadržaju“ svesti ili namerama AI na isti način kao kod ljudi. Istina, poznavanje određenog sistema donosi nam o veštačkoj inteligenciji pojedinosti nalik na one koje znamo o konkretnoj osobi, odnosno o situacijama za koje možemo da kažemo da je čine ljutom.

Ako su i svest hobotnice, i ljudska svest, kao i veštačka inteligencija sve zajedno, ali i pojedinačno uzevši, „tuđe svesti“, u čemu je u stvari razlika? Diferencijaciju, naravno, uspostavlja pre svega onaj ko posmatra i upoređuje „tuđe svesti“. Već na prvi pogled tu se pojavljuje jedan paradoks. Za razliku od hobotnice, a pogotovo od ljudskog uma (za koji s manjom ili većom verovatnoćom nagađamo da li je ljut), imamo unapred izgrađeno poverenje u svoja znanja kada je reč o veštačkoj inteligenciji. Dakle, u izvesnom smislu AI jeste tuđa svest, ali različita od ljudske, s obzirom na to da je veštački stvorena. Imajući ovo u vidu, obično pretpostavljamo da o sistemima veštačke inteligencije znamo više nego o ljudskoj svesti, pošto smo sami kreirali te sisteme i poznajemo njihove unutrašnje mehanizme, algoritme i kod. Takođe, znamo kako se podaci obrađuju, koji se modeli koriste za donošenje odluka, i u mogućnosti smo da pratimo svaki korak njihove obrade.

Međutim, ako se postavimo u poziciju poređenja s ljudskom svesću, pri čemu pretpostavljamo da o tuđoj svesti nešto znamo samo na osnovu spoljašnjih znakova, slično možemo reći da algoritmi veštačke inteligencije spolja signalizuju „odgovore“, a da ne znamo kako ona (AI) „doživljava“ te procese, ako uopšte možemo govoriti o nekom „doživljaju“. Iako relativno poznajemo mehanizme i tehnički rad, to je ujedno i granica našeg poznavanja veštačke inteligencije. Jednako kao što kod ljudi znamo detalje o strukturi mozga, ne-



uronima, sinapsama i načinima prenošenja impulsa, mi zapravo ne razumemo u potpunosti kako dolazi do subjektivnog iskustva ili svesti kod čoveka. U tom smislu naše poznavanje funkcionisanja mozga možda je uporedivo s poznavanjem kako algoritmi funkcionišu kod veštačke inteligencije – imamo uvid u tehničke aspekte, ali „svest“ nam ostaje nepoznata.

Na isti način na koji poznajemo fizičku strukturu ljudskog mozga, ali ne razumemo kako se formira subjektivna svest, problem imamo i sa AI. Kod veštačke inteligencije znamo njene osnovne algoritme, matematičke modele i načine obrade podataka, ali to nam ne otkriva šta je i postoji li bilo kakva svest ili doživljaj unutar tih procesa. Naše razumevanje AI, slično kao i ljudske svesti, ostaje na nivou spoljašnjih manifestacija – ponašanje, odgovori, akcije – ali taj „unutarnji svet“, ako postoji, ostaje epistemološki neuhvatljiv. Dakle, oba entiteta, i ljudska svest i veštačka inteligencija, za nas ostaju domen nepoznatog, iako o njihovim fizičkim ili tehničkim osnovama znamo mnogo.

No, pojedini istraživači ne bi se složili s konstatacijom da ne možemo „čitati“ tuđe umove, pogotovo kada je reč o tzv. superinteligentnoj AI, odnosno o autonomnoj, jakoj verziji veštačke inteligencije. Tumačeći Harisove stavove iz članka pod nazivom: „Čitanje misli onih koji nikada nisu živeli. Poboljšana bića: Društveni i etički izazovi koje postavljaju superinteligentna veštačka inteligencija i razumno inteligentni ljudi“ (*Reading The Minds of Those Who Never Lived. Enhanced Beings: The Social and Ethical Challenges Posed by Super Intelligent AI and Reasonably Intelligent Humans*; Harris 2019), Sven Nyholm (Nyholm) smatra da u pomenutom tekstu filozofski „problem drugih umova“ biva sveden na interakciju između ljudskih bića (razumna bića) s veštačkom inteligencijom, koja bi mogla da postane superinteligentna (Nyholm 2019). Time se, prema našem shvatanju, izostavlja razmatranje „prirode“ bilo koje svesti, naše ili tuđe. Namesto znanja o svesti, ona se redukuje na ponašanje, odnosno na uzajamnost i interakciju sa unapređenom veštačkom inteligencijom.

Da bismo ovo pojasnili, poslužićemo se sledećom analogijom. Recimo da iz prirode možemo da izdvojimo neku supstancu o kojoj ne znamo ništa, osim kako reaguje s pojedinim prirodnim elementima, a zatim je pomešamo s veštački (laboratorijski) proizvedenom supstancom za koju načelno znamo kako reaguje u laboratorijskim uslovima. Potom pod kontrolisanim uslovima pomešamo prvu i drugu supstancu, i to više puta, i pribeležimo njihovo interagovanje, iz koga izvedemo kako konkretne tako i uopštene zaključke.



Prvo otvoreno pitanje povodom ovog eksperimenta jeste – šta znači „pod kontrolisanim uslovima“, a drugo je šta možemo da saznamo iz interakcije ove dve supstance, i koliko puta treba da ponovimo eksperiment (ovakav ili sličan), da bismo mogli da zaključimo da nam je interakcija poznata i da je pod kontrolom?

Haris, kako objašnjava Niholm, razmatra ono što bi se moglo nazvati „bilateralim čitanjem misli“ (*bilateral mind-reading*). Ova uzajamnost se tiče onih ljudskih bića koja „čitaju misli“ veštačke inteligencije, s jedne strane, i inteligentnih sistema koji „čitaju misli“ ljudskih bića, s druge strane. Iz takvog dvosmernog „čitanja misli“, prvenstveno s naglaskom na mogućnostima superinteligentne AI, izvode se, dalje, potencijalne implikacije etičkog i društvenog karaktera (Nyholm 2019:1). Iza ovoga sledi, po našem mišljenju, iznošenje značajne interpretativne razlike između Harisovog i Niholmovog shvatanja, jer pre nego što se predlože moguće konsekvence (društvene i etičke) uzajamnog „čitanja“ čoveka i pametne mašine, smatra Niholm, trebalo bi se zapitati, povodom robota i drugih inteligentnih mašina, da li su njihovi algoritmi uopšte umni, a pogotovo jesu li to na „ljudski način“, i imamo li uopšte ikakvih dokaza o tome (Nyholm 2019: 3). Po našem mišljenju, u paradigmi koja je humanistička, shvaćeno u širokom smislu pojma, svest je definisana prevashodno kao ljudska, pa su otuda i konsekvence njenog mogućeg delovanja – etičke i društvene.

I najzad, sledeći Ostina, šta bismo mogli da kažemo povodom Harisovog „čitanja misli“ kao izvesnog znanja koje stičemo u interakciji s mašinama, kao i one s nama? U potpoglavlju članka „Tuđe svesti“, pod nazivom: „Ako znam, ne mogu da ne budem u pravu“, ovom dvostrukom negacijom Ostin, u stvari, želi da sugeriše da nije isto kada nešto znamo i kad mislimo da nešto znamo. U prvom slučaju, ako nešto znamo, onda to nužno povlači konsekvencu da smo sigurni u znanje i da smo u pravu. Međutim, ukoliko je pak naše znanje nesigurno, možemo li i dalje biti u pravu? Evo šta o tome kaže autor: „Poslednji problem u vezi sa izazovom 'Kako znaš?', upućenim onome ko upotrebljava izraz 'Ja znam', treba da izložimo razmatranjem iskaza 'Ako znaš, ne možeš da ne budeš u pravu'. Sigurno, ako je ono što je dosad bilo rečeno ispravno, onda često imamo prava da kažemo da *znamo*, čak i u slučajevima kad se zatim pokaže da smo pogrešili – i doista, čini se da uvek, ili praktično skoro uvek, postoji mogućnost da pogrešimo.“ (Ostin 1980: 165). Drugim rečima, i kad mislimo da nešto znamo, i kad ima osnova za to, iako imamo pravo da tvrdimo da nešto znamo (kao što je to sadržaj tuđih misli ili svesti), možemo da pogrešimo. A smemo li, uistinu, uopšte da tvrdimo da nešto znamo (što

ne znamo) i da pritom u praksi i grešimo, ako su konsekvence ozbiljne društvene ili etičke prirode? Ovakva pitanja su veoma važna, a nekada mogu biti i odsudna, kada je reč o AI autonomnim sistemima odlučivanja.

U nastavku članka, a u svrhu preispitivanja potencijala AI u kontekstu delovanja koje pogoduje totalitarnim sistemima nadzora, kontrole i odlučivanja, analiziraćemo Serlov (Searle) misaoni eksperiment, koji se bavi „jakim“ AI sistemima, tj. upravo onom veštačkom superinteligencijom za koju se može pretpostaviti da ima određena kognitivna svojstva.<sup>4</sup> Serl je, naime, zamislio eksperiment kineske sobe kako bi refleksivno proverio ideju da li računar, samo zato što obrađuje podatke i proizvodi ispravne odgovore (na osnovu rada algoritama), može posedovati svest ili razumevanje onoga što čini. U tom misaonom eksperimentu autor se, navodno, nalazi u izolovanoj (zaključanoj) sobi i prima informacije spolja, u vidu znakova kineskog pisma (koje ne razume); potom koristi pravila (algoritme) tako što ih prema uputstvima na engleskom kombinuje, i najзад daje tačne odgovore onima koji su izvan sobe, bez ikakvog razumevanja značenja napisanog (Searle 1980). Pomenu ti eksperiment vodi do zaključka da ispravni odgovori superračunara/ „jake AI“ nisu isto što i ljudsko razumevanje problema, čime se osporava pretpostavka o mašinama kao svesnim entitetima (Searle 1980).

Kopča između Ostinoviх teza i Serlove problematike kineske sobe leži u nemogućnosti da se dokaže unutarnje stanje drugog entiteta – bilo da je to čovek (Ostin) ili mašina (Serl). Otuda je ključna relacija između Ostinove tematike tuđih svesti i Serlove argumentacije iznesene povodom tzv. kineske sobe ona koja se zasniva na sumnji u zaključke o nekakvom unutarnjem stanju (uma), a koji su izvedeni na osnovu spoljašnjih manifestacija. Dok je Ostin skeptičan u pogledu ljudskog kapaciteta da sazna tuđu svest kroz ponašanje i govor, Serl pak kritikuje ideju da algoritamsko procesuiranje informacija može biti svesno. Obojica time podvlače jaz između onoga što je spolja vidljivo (ponašanje, govor ili algoritamska obrada) i onoga što se uistinu dešava iznutra (svest, razumevanje).

Povezivanje Ostinoviх i Serloviх istraživanja sa idejom digitalnog totalitarizma može se posmatrati u kontekstu ispitivanja kako se simbolička mani-

<sup>4</sup> Već na početku teksta „Minds, Brains, and Programs“ („Umovi, mozgovi i programi“) Serl pravi razliku između „slabe“ (*weak*) i „jake“ (*strong*) AI; „slaba“ ili „oprezna“ (*cautious*) veštačka inteligencija je ona koja predstavlja alat (u proučavanju uma), dok tzv. „jaka“ nije samo pukо sredstvo za izučavanje uma, već um sam. S tim u vezi, Serl se u tekstu bavi veštačkom inteligencijom koja razume ono što čini, a uz to poseduje i druge kognitivne dispozicije (Searle 1980).

pulacija potencijalno i realno koristi u modernim digitalnim sistemima za kontrolu i nadzor, bez bilo kakvog dubljeg razumevanja ili empatije prema ljudskim bićima i njihovim potrebama. Digitalni totalitarizam, kao sistem u kojem vladajuće strukture koriste napredne tehnologije, poput veštačke inteligencije, za praćenje, predviđanje i kontrolu ponašanja građana/ki, može biti izgrađen na sličnom principu kao „kineska soba“. To podrazumeva da AI sistemi prate, analiziraju podatke i manipulišu njima bez stvarnog razumevanja njihovog značenja ili (društvenih, etičkih i drugih) posledica delovanja. U digitalnom totalitarizmu, dakle, mašine mogu donositi odluke koje neposredno utiču na život ljudi; te i takve odluke, međutim, nisu i ne mogu biti rezultat stvarnog promišljanja, već puke obrade podataka; inteligentne mašine ne mogu istinski moralno da prosuđuju, niti imaju svest o ljudskim autentičnim potrebama, pravima i slobodama. Kao i u Serlovom eksperimentu, AI sistemi „deluju“ kao da razumeju ono što obrađuju, ali njihova manipulacija simbolima (u ovom slučaju informacijama o ljudima) može biti duboko dehumanizujuća.

Ono što je opasno u ovakvom sistemu jeste potencijal za zloupotrebu manipulacije podacima kojima raspolažu ili mogu raspolagati mašine. Ako elite na pozicijama moći koriste veštačku inteligenciju na ovaj način, one tada mogu opravdati odluke i akcije realizovane na osnovu „objektivnih“ podataka, dok u stvari postoji ogroman prostor za greške, manipulaciju i etičke, političke i druge zloupotrebe ovakvih sistema – građani, odnosno žrtve, mogu biti etiketirani, sankcionisani ili kontrolisani na osnovu algoritama koji ne razumeju stvarni kontekst njihovih postupaka ili namera, čime se stvara sistem koji je mehanički i bezosećajan, a prikazuje se kao racionalan i pravičan. Uz to, ukoliko je kontekst kapitalistički (misli se prevashodno na ekonomiju, ne na ideološki predznak), on je i parazitski u odnosu na one koje nadzire, kontroliše i eksploatiše.

Šošana Zubof (Zuboff) u knjizi „Doba nadzornog kapitalizma“ (*The Age of Surveillance Capitalism*), pozivajući se na Marksa (Marx) i prethodna vremena u kojima se kapitalizam, nalik na vampirske egzistencije, „hranio radom“ proletera ostvarujući na taj način višak vrednosti u aktuelnom, tzv. nadzornom kapitalizmu, koji je, kako tvrdi autorka u potpoglavlju prvog dela pod nazivom „Šta je nadzorni kapitalizam?“ (*What Is Surveillance Capitalism?*), „parazitski“ i „autoreferentan“ (Zuboff 2019), eksploatacija se nastavlja, ali ovoga puta u digitalnom prostoru. U njemu se, naravno, ostvaruje na daleko suptilniji način – upotrebom nemislećih mašina, koje osmatraju, usmeravaju i, najzad, eksploatišu naša iskustva. Nadzorni kapitalizam određuje

kapitalizam na taj način što se kontrola više ne ostvaruje nad sredstvima za proizvodnju, već nad alatima za modifikovanje ljudskog ponašanja. Nosilac ovih modifikacija je, sugerije Zubofova, kompanija *Google*, u čemu je prate i druge srodne internet-korporacije. Rečju, kapitalizam kao dominantna društveno-ekonomska formacija našeg vremena, posredstvom sveopšte digitalizacije koju prevashodno diktira ekonomija, predstavlja osnovnu pretnju dosad osvojenim pravima i slobodama čoveka; i mi dodajemo: tehnološka je osnova za uvođenje digitalizovanih oblika diktatura savremenog doba. Prema mišljenju Šošane Zubof, cilj nadzirućeg kapitalističkog poretka jeste u predviđanju i modifikovanju ljudskog ponašanja (*behavior modification*), kako bi se posredstvom kontrole ostvario profit.

Ali, moć nadzirućeg kapitalizma nije samo u poznavanju našeg ponašanja već i u monopolisanju informacija koje su posledica korisničkog ponašanja (lično ljudsko iskustvo); otuda se prikupljanje, kondenzovanje, analiza i dizajniranje ovih podataka transformišu u tzv. bihevioralni višak, kojim se trguje na tržištu. (Digital Literacy and AI 2022)

Šta, međutim, mi kao obični istraživači znamo o tehnologijama programiranim da upravljaju našim ponašanjem, i kako uopšte možemo dospeti do takvih saznanja? Ukoliko imamo samo ona znanja koja počivaju na teorijskim pretpostavkama, te ih dokazujemo ili opovrgavamo putem misaonih eksperimenata, na primer, dok se na drugoj strani događa stvarnost o kojoj ništa ili vrlo malo znamo u pogledu upravljanja novim AI tehnologijama – na koji način da probijemo ili uklonimo saznavnu barijeru o nadziranju, kontroisanju i upravljanju našim ponašanjem, ako je to, između ostalog, i poslovna tajna vodećih *hi-tech* kompanija? Na tragu ovih nedoumica i nepoznanica, pokušaćemo u nastavku teksta da povežemo Serlov eksperiment s konceptom „crne kutije“ (*black box*), preuzetim iz Vinerove (Wiener) kibernetike.

Naime, u okviru kibernetike, „crna kutija“ je konceptualizovana kao takav sistem za koji nije nužno da se njegova unutrašnja struktura poznaje, a da se on ipak može proučavati na osnovu ulaznih, kao i izlaznih informacija. Ilustracije radi, navešćemo ovde objašnjenje koje je dato na internet stranici Računarskog fakulteta u Beogradu. „Pri spominjanju termina 'crna kutija', mnogi pomisle na uređaje koji snimaju šta se dešava u avionima i izuzetno su važni za analiziranje događaja koji su se odigrali pre nesreće. U engleskom jeziku termin se koristi i za mala i minimalno opremljena pozorišta. Međutim, crna kutija je, takođe, važan pojam u svetu veštačke inteligencije. U oblasti veštačke inteligencije, crne kutije se odnose na interne procese koji

se odvijaju u sistemima veštačke inteligencije, a koji su potpuno nedostupni i nepoznati korisnicima. Kao što nam je poznato, takvim sistemima možete da date neki upit i dobijete neki odgovor, ali nemate uvid u sistemski kôd ili logiku koja je kreirala odgovor, odnosno, izlaz“ (Računarski fakultet 2024).

Ako uporedimo Serlov eksperiment sa ukratko izloženim konceptom crne kutije, uočićemo sledeće podudarnosti. Serl u svom eksperimentu pokušava da dokaže da razumevanje jezika ili „svesti“ nije samo stvar pravilne obrade simbola, već ono zahteva shvatanje značenja (semantike) rečenog ili napisanog. Eksperiment kineske sobe je demonstracija ideje da određeni program može simulirati znanje koje stvarno ne poseduje. Teorija „crne kutije“, danas inače opštepoznata u inženjeringu, odnosi se na sisteme koji funkcionišu na takav način da ih korisnik ne razume u potpunosti. U crnoj kutiji poznate su ulazne i izlazne informacije, ali unutarnji procesi ostaju skriveni ili nepoznati. Ova teorija se često koristi za opisivanje veštačke inteligencije, pri čemu je izlaz (odluka ili rezultat) poznat, ali način na koji je veštačka inteligencija došla do odgovarajućeg ishoda neretko ostaje neproziran i teško razumljiv, čak i programerima i trenerima AI. Slično kao što u „kineskoj sobi“ čovek unutar prostorije samo sledi pravila bez razumevanja onoga što radi, tako i „crna kutija“ može da izvede složene procese bez mogućnosti da se otkrije kako i zašto su te odluke donete. U oba slučaja javlja se problem transparentnosti<sup>5</sup> i pitanje – kako možemo tvrditi da sistem (ljudski ili veštački) zaista razume ono što radi ako nam je pristup unutarnjim procesima ograničen ili potpuno nedostupan? Dakle, ova problematika može pokrenuti diskusiju o tome kako kompleksni sistemi, poput AI, mogu da simuliraju inteligenciju ili razumevanje, uz epistemološke granice nalik na one koje Serl naglašava u svom eksperimentu.

Jedan od pokušaja da se ovaj problem prevaziđe i korisnicima omogući uvid u to kako veštačka inteligencija koju koriste funkcioniše definiše se kao tendencija prelaska sa upotrebe sistema „crnih kutija“ na algoritme koji su transparentni, tj. na sisteme tzv. belih (White box AI) ili staklenih (*Glass Box AI*) kutija. Ovaj prelaz treba da ostvari tzv. objašnjiva veštačka inteligencija (*explainable AI-XAI*), s ciljem da se osigura transparentnost i odgovornost delovanja putem razvoja onih modela koji mogu da objasne kako sistemi ve-

5 Prilikom korišćenja različitih modela mašinskog učenja AI, bilo koja od komponenti sistema (mašinskog učenja) može da bude sakrivena, odnosno da se „nalazi“ u crnoj kutiji (nekad su to saznavni, a pokatkad i bezbednosni razlozi). Nasuprot ovome, postoje i sistemi relativno transparentni korisnicima i koje oni mogu da razumeju. „Oblast posvećena veštačkoj inteligenciji koja se može objasniti bavi se razvojem algoritama koje ljudi mogu bolje da razumeju, iako se to ne mora nazvati staklenom kutijom.“ (Računarski fakultet 2024)

štačke inteligencije donose vlastite odluke (Johal 2023). Tako se s XAI-jem može steći uvid u razloge koji stoje iza preporuka i odluka koje donosi veštačka inteligencija, čineći ih korisnicima verodostojnijim i razumljivijim. Pritom valja naglasiti da XAI ne treba da predstavlja samo zadovoljenje naše radoznalosti već i da omogući korišćenje koje je, simplifikovano rečeno – bezopasno. A posebno je važno da upotreba XAI osigura da veštačka inteligencija bude usklađena s ljudskim vrednostima i etikom. To bi bila, vrednosno gledano, jedna humanistički centrirana veštačka inteligencija. (Johal 2023)

U novijim člancima o mogućoj humanističkoj upotrebi objašnjive veštačke inteligencije (XAI) primećuje se promena u pristupu temi, koja se kreće od tehnocentričnog ka humanističkom i sociotehničkom fokusu razmišljanja. Tradicionalni XAI bio je, zapravo, usmeren na algoritamsku transparentnost, odnosno na objašnjavanje načina na koji AI donosi odluke otvaranjem „crne kutije“. Ali razvoj složenijih modela s vremenom je pokazao da je teško „otvoriti“ te sisteme, te u potpunosti razumeti njihove unutrašnje procese. Otuda je osnovno pitanje kada je reč o objašnjivosti AI – za koga ona jeste i treba da bude razumljiva? „Zapravo, izazovi dizajniranja i evaluacije AI-ja u 'crnoj kutiji' zavise od toga 'ko' je čovek u petlji.“ (Ehsan, Riedl 2020: 450) Rečju, postavlja se pitanje socijalne prepoznatljivosti rada AI, ali i mogućih zloupotreba.

Postavljeni izazov omogućio je pojavu tzv. ljudski centrirane objašnjavačke veštačke inteligencije (*Human-Centered Explainable AI-HCXAI*), koja se fokusira na ljudski centrirane aspekte objašnjivosti, pozivajući se na argument da AI sistemi ne funkcionišu u vakuumu, nego u ljudskom okruženju (Ehsan, Riedl 2020). Utoliko su, kako se veruje, inteligentni sistemi deo „sociotehničkih“ (*sociotechnical*) sklopova u kojima su ljudi ključni za interpretaciju i upotrebu tih sistema (Ehsan, Riedl 2020). Ovi sklopovi su zajednički za ljude i mašine, te se navodno razvijaju na obostranu korist. Stoga momenat objašnjivosti zavisi ne samo od tehnološke transparentnosti rada sistema nego i od načina na koji se veštačka inteligencija koristi i tumači u društvenom kontekstu. Drugim rečima, upotrebom HCXAI zagovara se pristup koji u sebe uključuje vrednosti korisnika i dizajnera,<sup>6</sup> čime se predočava da objašnjenja ne moraju dolaziti samo iz algoritama već se mogu naći i izvan njih; jer tu se nalaze ljudi i humano okruženje ključni za tumačenje i donošenje odluka u stvarnom svetu (Ehsan, Riedl 2020).

6 Ovaj pristup nagoveštavaju dve strategije koje približavaju dizajnere i korisnike AI, a to su participativni dizajn (*participatory design, PD*) i dizajn senzitivan na humane vrednosti (*value-sensitive design, VSD*). (Ehsan, Riedl 2020: 462)

Iz rečenog se vidi da HXAI načelno teži cilju da veštačka inteligencija bude transparentnija i prilagođenija čoveku, zahvaljujući ljudskim objašnjenjima odluka koje AI donosi; ali ako iza te transparentnosti stoje nedobronamerni, manipulativni procesi i interesi, onda se može postaviti pitanje integriteta i HXAI i osoba, odnosno kompanija i režima koji iza nje stoje. Kod ovakvih sistema postoji mogućnost zloupotrebe, tj. da neko pokuša da iskoristi objašnjenja AI sistema za manipulaciju, što predstavlja, naravno, ozbiljan problem jer se informacije mogu (zlo)upotrebiti kako bi se suptilno uticalo na ljude. U tom kontekstu sagledano, postavlja se pitanje da li neko zaista želi da pomogne da korisnik razume procese donošenja odluka, ili pak nastoji da oblikuje njegovo razmišljanje i, konsekventno, ponašanje u smeru koji mu odgovara? Ova prepostavka vraća raspravu na ideju o mogućoj zloupotrebi neznanja i informacija, pošto čak i tehnologija koja izgleda kao da je u službi transparentnosti može imati skrivenu agendu delovanja. Na osnovu predočenog, relevantno pitanje jeste šta je prava svrha tih objašnjenja i ko ih uistinu kontroliše?

Pretpostavimo da je manipulacija sistemima AI profitabilna. Tada je teško zamisliti da bi onaj ko profitira od veštačke inteligencije bio iskren u pogledu upotrebe određenih metoda. Upravo zato što je deo tog sistema, manipulator (personalni, korporativni, institucionalni) u situaciji je da koristi objašnjenja kao fasadu, odnosno da uverava korisnike da je sve transparentno i u njihovu korist, dok se u stvari smeru na kontrolu i manipulisanje. U takvom scenariju objašnjenja nisu stvarna objašnjenja, već strategija za stvaranje lažnog osećaja sigurnosti ili poverenja u AI. Takvim postupcima kreira se iluzija razumevanja, kako bi se smanjila sumnja korisnika, u odsustvu stvarnog razotkrivanja suštinskih mehanizama manipulacije. Ovaj model može postati samoodrživ – sistem korisnicima daje informacije koje ograničavaju njihovu sposobnost da prepoznaju manipulaciju, dok u isto vreme simulira da im pomaže da bolje razumeju procese odlučivanja. Drugim rečima, takav sistem može funkcionisati kroz stvaranje iluzije izbora, dok korisnike drži u okviru unapred zadatih opcija „odlučivanja“.

A ko čini takav sistem koji počiva na asimetriji znanja (i moći)? Uvešćemo, na ovom mestu, argumentaciju zasnovanu na podeli na tzv. algoritamske elite, s jedne, i korisnike neprozirnih AI sistema, s druge strane. Ovakva terminologija neretko se koristi u kritičkim analizama koje se bave neprozirnošću algoritamskih sistema, kao i moći zasnovanoj na njima, kao deo savremenog diskursa o tehnološkoj i političkoj moći, sagledanoj u kontekstu delovanja velikih tehnoloških kompanija, kao i onih režima koji kontrolišu i kreiraju



algoritme što oblikuju aktuelne društvene tokove. Poimanje tehnoloških (algoritamskih) elita referiše, kako samo ime kaže, na ograničen broj ljudi ili organizacija (najčešće velikih tehnoloških kompanija) koji kreiraju i kontrolišu algoritamske sisteme, odnosno poseduju znanje i kapacitete da projektuju algoritme koji upravljaju ključnim aspektima savremenog života: finansijskim tržištima, društvenim mrežama, pretragama na internetu, zapošljavanjem, kreditiranjem, pravosudnim procesima, obrazovanjem, medijima i dr. Ove elite, nasuprot tzv. običnim korisnicima, poseduju neproporcionalnu moć i ostvaruju veliki društveni uticaj i dobit koristeći algoritamske alate u cilju donošenja važnih odluka, i to na način koji nije transparentan široj javnosti. Njihova moć proizlazi iz pristupa ogromnim količinama podataka, te mogućnosti da ih koriste za manipulisanje tržištima, društvenim interakcijama i političkim procesima.

Nije redak slučaj da pomenute elite izbegavaju nadzor države ili javnosti, pošto su njihovi algoritmi, kako smo rekli, neprozirni ili zatvoreni („crne kutije“). Veoma mali broj ljudi razume kako oni zaista funkcionišu, što omogućava tehnološkoj eliti kontrolu nad procesima koji utiču na svakodnevni život ogromnog broja ljudi. Ukratko, ove elite kontrolišu društvene infrastrukture na način koji običnim korisnicima onemogućava pristup informacijama o tome kako algoritmi dolaze do određenih zaključaka. To stvara značajnu prednost elitama u odnosu na korisnike i omogućava im da održavaju monopol nad algoritamskom infrastrukturom. Nadalje, algoritamske elite su koncentrisale moć u rukama tehnoloških giganta kao što su *Google*, *Facebook*, *Amazon* i sl. Ove kompanije kontrolišu infrastrukturu putem koje se širom sveta plasiraju informacije, proizvodi i usluge. Jasno je da algoritamske elite mogu da zloupotrebe moć za vlastitu korist, bez obaveze da odgovaraju pred zakonom ili poštuju pravila koja štite društvene interese.<sup>7</sup> Uz to, ovi algoritmi mogu postupati diskriminatorno, širiti dezinformacije ili targetirati određene grupe ljudi bez njihovog znanja ili pristanka.

U kontekstu analize o digitalnom totalitarizmu, valja kritički reflektovati o algoritamskim elitama, pošto se moć algoritama da utiču na ponašanje ljudi i političke procese može smatrati oblikom tehnološkog autoritarizma u kojem oni preuzimaju ulogu odlučivanja, ranije rezervisanu za demokratske institucije. Neodgovornost ovih elita i nemogućnost da obični građani nadziru te

<sup>7</sup> Poznat je, recimo, slučaj *Fejsbuka* (Meta) povodom zloupotrebe i masovnog prodavanja podataka korisnika, uticaja na izbore, širenja lažnih vesti, cenzure, nasilja, zloupotrebe dece (rasprava u američkom Kongresu) i izbegavanja plaćanja poreza, za koje ni izvršni direktor *Fejsbuka* Mark Zakerberg (Zuckerberg), a ni njegova kompanija nisu odgovarali.



processe direktno dovodi do pojave digitalnog totalitarizma. Ovakva situacija pretpostavka je realizovanja tzv. društva crne kutije, o čemu je kritički pisao Frank Paskvali (Pasquale) u istoimenoj knjizi „Društvo crne kutije“ (*The Black Box Society*) (Pasquale 2015).

Paskvali u pomenutoj knjizi detaljno analizira kako neprozirni algoritmi kontrolišu ključne društvene procese, prevashodno finansijske tokove, informacije i pravosuđe. Autor se u studiji o crnim kutijama podrobno bavi istraživanjem strategija koje omogućavaju da se one drže zatvorenim za javnost. U tom smislu, imajući u vidu da je znanje moć,<sup>8</sup> Paskvali tvrdi da dekonstrukcija crnih kutija velikih podataka (*Big Data*) nije jednostavan poduhvat (Pasquale 2015: 6). Čak i ako bi algoritamska elita bila spremna da izloži svoje metode javnosti, savremeni internet i bankarski sektor predstavljali bi i dalje prepreke za poznavanje metoda manipulacije u odnosu na krajnje korisnike (Pasquale 2015: 6). Jer zaključci do kojih internet korporacije i bankari dolaze, recimo o produktivnosti zaposlenih, relevantnosti veb stranica ili povoljnim ulaganjima, sintetišu se putem složenih formula koje su „osmislile legije inženjera i koje čuva falanga advokata“ (Pasquale 2015: 6).

Razumevanje i praćenje razvoja AI tehnologija s obzirom na fenomen crnih kutija važno je kako bi se osiguralo da se one koriste na način koji podrazumeva poštovanje ljudskih prava i demokratskih vrednosti. Međutim, ako se digitalne tehnologije, a pre svega veštačka inteligencija zloupotrebe kako bi se ostvarila potpuna kontrola nad informacijama, komunikacijom i ponašanjem ljudi, u tom kontekstu posmatrano društvo crnih kutija bi moglo da anticipira ili predstavlja ranu fazu implementacije digitalnog totalitarizma. To bi, ujedno, značilo da tehnologije poput AI, koje funkcionišu kao crne kutije, omogućavaju korporacijama ili vlastima da donose netransparentne odluke bez preuzimanja odgovornosti, te da ograniče ljudske slobode i zloupotrebe moć (znanja) na štetu većine ljudi.

Preciznije rečeno, percepcija društva crnih kutija u kontekstu umreženih digitalnih tehnologija, posebno AI, može se posmatrati kao novi oblik mrežnog („rizomskog“) digitalnog poretka u kojem su ljudi, institucije i sistemi povezani složenim i često nevidljivim mrežama odlučivanja. U takvom društvu, umrežavanje crnih kutija predstavljalo bi višestruke slojeve interakcija i komunikacija, koje su neprozirne i teško razumljive spoljašnjim posmatračima.

8 Prizivajući Bekona (Bacon), Paskvali nastavlja da elaborira stav o odnosu znanja i moći kroz prizmu delovanja neprozirnih algoritama, tvrdeći da „ispitivati druge, a izbegavati ispitivanje sebe jeste jedan od najvažnijih oblika moći.“ (Pasquale 2015: 3)

U tom slučaju, unapređena veštačka inteligencija postala bi jezgro upravljanja umreženim društvom, ali tako da način na koji ona donosi odluke često nije transparentan.

Nadalje, crne kutije bi, u ovom interpretativnom kontekstu, bile ne samo algoritmi već bi ih činile i sistemske odluke koje veštačka inteligencija donosi, kao i način na koji se te odluke primenjuju. To znači da bi se svakodnevne aktivnosti pojedinaca mogle kontrolisati i moderirati putem AI sistema, bez jasnog uvida u kriterijume ili procese koji oblikuju te odluke. Pojedinci unutar sistema ne bi mogli da razumeju te procese ili upravljaju njima, čime bi društvo ušlo u fazu u kojoj algoritmi, umesto ljudi, postaju autoriteti znanja i društvene prakse. Ovakva dinamika vodila bi, ako se ne reflektuje i ne kontroliše, digitalnom totalitarizmu u kojem su ljudi podložni nadzoru, te kontrolisani kroz sistem koji ne razumeju, dok istovremeno ne znaju kako da se zaštite od njegovih efekata.

No, pitanje transparentnosti funkcionisanja crnih kutija je samo površinsko, dok je pravi problem u tehno-kapitalizmu, koji koristi tehnologiju kao alat za kontrolu, eksploataciju i održavanje sistemske moći kapitalističkog društveno-ekonomskog poretka. Drugim rečima, digitalna mreža crnih kutija ne mora da bude transparentna; ali ona svakako funkcioniše na način koji omogućava centralizovanu moć i profit u rukama tehnokratskih i kapitalističkih elita. Ovaj novi, lucidniji način nadziranja i kontrolisanja pojedinaca i čitavih zajednica uključuje sofisticirane oblike manipulacije, pri čemu crne kutije (AI sistemi, algoritmi) funkcionišu u službi korporativnog i kapitalističkog interesa, držeći korisnike u potlačenoj poziciji neznanja i robovanja. Tako tehnologija postaje sredstvo za dalju eksploataciju resursa. Umesto tradicionalnog rada, kapitalizam sada koristi digitalne sisteme za ekstrakciju vrednosti iz podataka, algoritama i „pametnih“ digitalnih interakcija. Umrežavanje crnih kutija unutar kapitalističkog sistema služi za efikasnije upravljanje i kontrolu radne snage i potrošača. Ovaj se nadzor ne vrši samo putem tradicionalnih mehanizama kontrole već kroz tehnologiju koja poseduje autonomne moći odlučivanja. Time se stvara iluzija slobode za pojedince, dok su oni, u stvari, sve više integrisani u mreže nadzora, kontrole i eksploatacije.

Stoga verujemo da je demistifikacija pomenutih procesa, kao i njihovo kritičko promišljanje, prvi korak u suočavanju s problemima koje donosi tehno-kapitalizam.<sup>9</sup> U tom kontekstu, razumevanje kako se tehnologija veštačke

9 Na jednom drugom mestu govorili smo, a povodom savremenih medija, o „tehnološki podržanom ludilu kapitalizma“. (Vuksanović 2022: 3292)

inteligencije koristi za uspostavljanje i održavanje moći, krećući se ka porobljavanju i digitalnom totalitarizmu, ali i mogućnosti za drukčije i humanije pristupe ovoj problematici, može pomoći u izgradnji pravednijeg i demokratskijeg sistema koji teži ostvarenju većeg stepena slobode, kako za pojedinca tako i za društvene zajednice našeg vremena.

### ***Odabrana bibliografija s netografijom***

- Austin J. L. (1980). Tuđe svesti. U: *Svest i saznanje*, Beograd: Nolit, 141-184.
- Defining Surveillance Capitalism (2022). In: *Digital Literacy and AI*, Pepperdine Libraries, na stranici: <https://infoguides.pepperdine.edu/digital-literacy/surveillance-capitalism>, pristupljeno: 15. 10. 2024.
- Deset godina kasnije: Edvard Snouden i njegova otkrića (2023). DW, na stranici: <https://www.dw.com/sr/deset-godina-kasnije-edvard-snouden-i-njegova-otkri%87a/a-65837392>, pristupljeno: 4. 10. 2024.
- Ehsan, U. Riedl, M. (2020). Human-Centered Explainable AI: Towards a Reflective Sociotechnical Approach, na stranici: [https://www.researchgate.net/publication/340438092\\_Human-centered\\_Explainable\\_AI\\_Towards\\_a\\_Reflective\\_Sociotechnical\\_Approach](https://www.researchgate.net/publication/340438092_Human-centered_Explainable_AI_Towards_a_Reflective_Sociotechnical_Approach), pdf.
- Godfrey-Smith, P. (2017). *Other Minds: The Octopus and the Evolution of Intelligent Life*. London: William Collins.
- Johal, A. (2023). From Black Box to Glass Box: The Evolution of Explainable AI: The Human Side of AI: Why Explainable AI is Essential for Human-Centered AI, na stranici: <https://medium.com/geekculture/from-black-box-to-glass-box-the-evolution-of-explainable-ai-c4b-932c9fe94>, pristupljeno: 16. 10. 2024.
- Harris, J. (2019). Reading the minds of those who never lived. Enhanced beings: The social and ethical challenges posed by super intelligent AI and reasonably intelligent humans., *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 28(4), 585–591.
- Nyholm, S. (2019). Other minds, other intelligences: the problem of attributing agency to machines. *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 28(4), 592–598; and pdf, 1–8.
- Pasquale, F. (2015). *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

- Spannos, Ch. (2016). Mass Surveillance and *Smart Totalitarianism*. ROAR, Issue #4: 'State of Control', na stranici: <https://roarmag.org/magazine/mass-surveillance-smart-totalitarianism/>, pristupljeno: 4. 10. 2024.
- Šta je veštačka inteligencija u crnoj kutiji? (2024). Računarski fakultet Univerziteta Union u Beogradu, na stranici: <https://raf.edu.rs/citaliste/sta-je-vestacka-inteligencija-u-crnoj-kutiji/>, pristupljeno: 16. 10. 2024.
- Vuksanović, D. (2022). Philosophy in the Time of Media and Technological-information Madness. In *medias res: časopis filozofije medija*, 11(20), Zagreb: Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, str. 3292., na stranici: [https://www.centar-fm.org/inmediasres\\_eng/index.php/divna-vuksanovic-philosophy-in-the-time-of-media-and-technological-information-madness](https://www.centar-fm.org/inmediasres_eng/index.php/divna-vuksanovic-philosophy-in-the-time-of-media-and-technological-information-madness), pristupljeno: 20. 10. 2024.
- Zuboff, Shoshana (2019). The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power, (uvod), [we.riseup.net](https://we.riseup.net) Crabgrass, na stranici: <https://we.riseup.net>, Pdf.

## ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND DIGITAL TOTALITARIANISM

### ***Abstract***

*The widespread digitalization in the technologically advanced world has been undertaken without sufficient prior planning or reflection. As a venture with totalizing ambitions, compulsive digitization promises a technological paradise: the Internet of Things, the reign of transhumanist values, and the rise of a robotics and artificial intelligence empire. Critics of these processes foresee the potential for new forms of totalitarianism, or modern-day enslavement, realized through the comprehensive deployment of artificial intelligence within the digitization phenomenon. This paper seeks to examine the (in)capabilities of intelligent machines and, more precisely, to explore how AI philosophy responds to these ongoing societal developments.*

### ***Keywords***

*digitization, artificial intelligence, totalitarianism, knowledge, power, capitalism*

Primljeno: 21. 10. 2024.  
Prihvaćeno: 19. 5. 2025.



Milica Kočović De Santo<sup>1</sup>  
Institut ekonomskih nauka, Beograd

Ratko Ristić<sup>2</sup>  
Šumarski fakultet, Beograd

316.7:[338.23:622(497.11)

791.229.2

504.03

COBISS.SR-ID 171711497

## **„MOŽE LI SUBALTERNO GOVORITI?“ – NOT IN MY COUNTRY KULTURNA REPREZENTACIJA POLITIČKO-EKOLOŠKIH SUKOBA OKO PROJEKTA JADAR**

### ***Apstrakt***

*Dokumentarni film Not in my country,<sup>3</sup> o projektu eksploatacije litijuma u dolini Jadra, ilustruje kako naizgled neutralna kulturna reprezentacija može reprodukovati i legitimizovati postojeće odnose moći. Interdisciplinarna analiza omogućila je da se razotkriju diskurzivne strategije kroz koje se u filmu konstruiše epistemičko nasilje. Analiza potvrđuje niz strategija epistemičke marginalizacije, gde subalterni glasovi ne mogu govoriti kroz kulturne reprezentacije koje podrivaju njihov autentični glas. Smatramo da ova analiza otvara prostor za promišljanje o tome kako različiti medijski formati i njihov miks mogu biti u funkciji stvaranja i normalizovanja „zona žrtvovanja“, „ekološkog duga“, dok privid o objektivnosti maskira epistemičko nasilje i akademski kapitalizam.*

1 milica.kocovic@ien.bg.ac.rs; ORCID 0000-0003-3304-7801

2 ratko.ristic@sfb.bg.ac.rs; ORCID 0000-0001-6817-2800

3 Internet izvor, pristupljeno 15. 2. 2025. <https://lnkd.in/ess7JZ7b>, Režija: Stijn van Baarle (STO-RYRUNNER), Prezentor: Peter Tom Jones (SIM2 KU Leuven), Kamerman: Michael Van de Velde & Jochen Maes; Produkcija zvuka: Casimir De Kimpe, Jeroen De Vriese; Montaža: Jasper Vander Elst. U trenutku predaje ovog originalnog članka na recenziju, DocVille dokumentarni festival odbija da prikaže pomenuti film, usled „pro-rudarskog“ stava i polarizovanih glasova u filmu; Izvor: 21/03/2025. Dokumentarni film *Not in my Country* je osmišljen i u potpunosti finansiran od strane Univerziteta u Leuvenu (KU Leuven) u Belgiji, SMI<sup>2</sup> KU Leuven, the KU Leuven Institute for Sustainable Metals and Minerals.

## ***Ključne reči***

*epistemičko nasilje, kulturna reprezentacija, kritička diskurzivna analiza, zone žrtvovanja, ekološki dug, litijum, subalterni glasovi, političko-ekološka analiza*

## **I. Uvod**

Cilj ovog istraživanja je da se kroz analizu kulturne reprezentacije dokumentarnog filma *Not in my country* ukaže na diskurzivne strategije i obrasce epistemičkog nasilja, kroz koje se reprodukuju odnosi moći i stvaraju zone žrtvovanja, životna sredina za sirotinju i ekološki dug.

*Not in my country*, kroz naizgled neutralni dokumentarni format, obuhvata promociju sistemski reprodukovanih obrazaca epistemičkog nasilja u vezi s projektom Jadar. Na taj način, *Not in my country* predstavlja primer instrumentalizacije dokumentarnog formata u funkciji dalje reprodukcije nasilja. U filmu je narativno uspostavljena hijerarhijska struktura privilegovanih tehno-naučnih i stručnih znanja koja nisu neutralna, već jasno uokvirena zelenom agendom. Strukturom filma u obzir nisu uzeta „druga“ subalternna naučna i stručna znanja, kao ni znanja lokalnih zajednica. Imajući u vidu prethodno, moguće je prepoznati nevidljive alternativne vizije razvoja, koje takođe nisu filmom eksplicitno obuhvaćene. Na taj način, pluriverzalne i legitimne vizije o alternativama (prema ključu epistemičkog nasilja, potiskivanja i brisanja) ciljano (p)ostaju marginalizovana i delegitimizovana.

Smatrali smo da interdisciplinarno sagledavanje kroz političko-ekološku analizu, zajedno sa antikolonijalnim perspektivama i kritičkom diskurzivnom analizom mogu otkriti obrasce u vezi sa epistemičkim nasiljem nad subalternim glasovima. Takođe, smatramo da ovakav interdisciplinarni postupak predstavlja jasan društveno-humanistički naučni doprinos ekološkim izazovima.

Naši nalazi, sa elementima univerzalnosti, mogu ponuditi ključ za buduće analize sličnih fenomena, kroz potvrđivanje istraživačkih hipoteza i pružanje odgovora na istraživačka pitanja. Kako dokumentarni film *Not in my country* konstruiše narativ o projektu eksploatacije litijuma u Jadru i koje diskurzivne strategije koristi za legitimizaciju određenih perspektiva i delegitimizaciju drugih? Mogu li subalterni glasovi govoriti kroz kulturnu reprezentaciju



pomenutog dokumentarnog filma? Na koji način se kroz film reprodukuju obrasci epistemičkog nasilja i kolonijalne matrice moći? Kako film pozicionira dolinu Jadransku u kontekstu politike „zelene tranzicije“ i konstrukcije „zona žrtvovanja“? Koje alternativne perspektive i znanja film sistematski isključuje i kako se ovo isključivanje može razumeti kroz prizmu *degrowth* i dekolonijalnih teorija?

**Hipoteza 1:** Film sistematski konstruiše nejednaku distribuciju epistemičkog autoriteta kroz davanje disproporcionalno većeg prostora i autoriteta predstavnicima Rio Tinto i odabranim „ekspertskim“ znanjima, nego lokalnim (ekspertskim) znanjima, aktivistima i zajednici.

**Hipoteza 2:** Film konstruiše binarnu opoziciju između „racionalnog“ (naučno, tehničko, „objektivno“ ekspertsko znanje) i „iracionalnog“ (odabrano lokalno, tradicionalno, iskustveno znanje), koja služi legitimizaciji projekta eksploatacije litijuma u dolini Jadranskoj.

**Hipoteza 3:** Film delegitimizuje lokalni otpor kroz narativ o „neželjenom i opasnom stranom uticaju“ i „medijskim agresivnim dezinformacijama“, zbog kojih je kompanija Rio Tinto „žrtva“, dok istovremeno zanemaruje činjenicu da je sam Rio Tinto strana korporacija koja ima značajan uticaj na lokalnu politiku.

**Hipoteza 4:** Film sistematski isključuje alternativne vizije razvoja i budućnosti, posebno one koje dolaze iz domaće oponentne ekspertize i prava lokalne zajednice na drugačije razvojne vizije, koje su antikolonijalne i kompatibilne s perspektivama *degrowth*, *life-centered* i pluriverzalnih ekonomija.

## II Političko-ekološka analiza i teorijski okvir

Polazište u političkoj ekologiji je važno za ovo istraživanje jer podrazumeva analizu odnosa između političkih, ekonomskih i društvenih faktora u vezi sa ekološkim pitanjima i promenama. Ovaj pristup omogućava višestruke nivoe analize, odnosa moći, istorijsku kontekstualizaciju i materijalnu analizu vrednosti resursa, kao i *trade-off*.

Višestruki nivoi analize omogućavaju dublje razumevanje relacija lokalnih ekoloških izazova u vezi s projektom Jadar u odnosu na nacionalne i globalne procese, kao i različite uloge relevantnih aktera. Istorijska kontekstualizacija omogućava razumevanje kako su istorijski događaji i odnosi oblikovali

geopolitički položaj Srbije i duh mesta prostora Jadr. Materijalna analiza omogućava procenu stvarnih ekoloških, društvenih i ekonomskih vrednosti eksploatacije i ekstrakcije različitih prirodnih resursa.

Joan Martinez-Alijerovi nalazi u vezi sa životnom sredinom za sirotinju, zomama žrtvovanja i ekološkim dugom predstavljaju političko-ekološke koncepte od posebnog značaja u razumevanju dinamika ekoloških konflikata u dolini Jadr. Upravo kroz pomenute koncepte, moguće je razumeti poziciju Srbije – kao evropske periferije kojoj se nameću ekstraktivistički projekti u ime „zelene tranzicije“ i „višeg dobra“, dok se istovremeno prikrivaju potencijali za stvaranje novih oblika kolonijalizma.<sup>4</sup>

U savremenom svetskom poretку jasno se uočava duboka strukturalna podela između globalnog severa i juga, centra i periferije, koja se manifestuje u nejednakoј distribuciji planetarnih resursa, ekonomske i političke moći. Ovakva dihotomna struktura globalnih odnosa onemogućava stvarnu konvergenciju između razvijenih i nerazvijenih ekonomija. Pozicioniranje određenih regiona kao periferije globalnog ekonomskog sistema ima duboke implikacije za njihovu ekološku i društvenu budućnost. Periferni regioni često postaju destinacije za eksternalizaciju ekoloških troškova proizvodnih aktivnosti globalnog severa. Ovakva praksa predstavlja poseban oblik ugneždene neokolonijalističke logike, gde se resursi eksploatišu, ekološki troškovi eksternalizuju i vezuju za periferiju, dok se ekonomske koristi koncentrišu u zemljama centra (Koćović De Santo, 2024).

Pomenute procese možemo bliže razumeti kroz prizmu ekoloških distribucionih konflikata. Ovi konflikti nastaju kada projekti resursne ekstrakcije menjaju pravila za pristup lokalnih zajednica prirodnim dobrima. Takođe, tada paralelno dolazi do degradacije ekosistema ili trajnog uništenja prirodnih resursa. Pomenute konflikte karakteriše disproporcionalno visoka koncentracija negativnih eksternalija u lokalnim zajednicama (čiji identitet i ekonomska reprodukcija direktno zavise od ugroženih prirodnih dobara) (EJ Atlas) (Martinez-Alier et. al. 2020). Komparativne studije pokazuju konzistentne obrasce u dinamici moći, gde transnacionalni kapital u saradnji s nacionalnim i međunarodnim političkim elitama podstiče implementaciju ekstraktivističkih projekata koji generišu ekološke, društvene i ekonomske troškove za lokalne zajednice. Koristi od ovakvih projekata uglavnom se akumuliraju izvan regiona zahvaćenih ekstrakcijom. Ovakav proces odgovara

4 Prilozi 1 i 2 obuhvataju sve relevantne informacije od značaja za političko-ekološku analizu.

onome što literatura političke ekologije označava kao stvaranje „zona žrtvovanja“ – područja koja se svesno žrtvuju za ekonomske interese dominantnih aktera, najčešće u korist razvijenih ekonomija. Takođe, koncept ekološkog duga pruža ključni analitički okvir za razumevanje nepravednih dimenzija „zelene tranzicije“ u kontekstu ekstraktivističkih projekata poput litijumskog rudarenja u Srbiji. Ekološki dug predstavlja istorijsku i kontinuiranu eksploataciju resursa i ekološkog prostora zemalja u razvoju od strane razvijenih zemalja (Martinez-Alier, 2012).

Antikolonijalne perspektive (dekolonijalne, postkolonijalne) teorijski pojačavaju osnov za razumevanje obrazaca epistemičkog nasilja, kroz prepoznavanje sistemskog privilegovanja određenih oblika znanja i marginalizacije drugih (Mignolo & Walsh, 2018). Mignolo (2009, 2011) i Santos (2014) govore o konceptima „kolonijalnost znanja“ i „epistemologija juga“, prepoznajući da različiti oblici znanja imaju svoju validnost i kontekst, ali da se kroz dominantne diskurse određeni oblici znanja sistematski privileguju dok se drugi delegitimizuju.

Santos (2007) razvija koncept „epistemičke inverzije“, koji opisuje situaciju u kojoj dominantni akteri pripisuju marginalizovanim grupama upravo ona svojstva koja sami poseduju. Ovaj koncept je posebno relevantan za analizu načina na koje film i Rio Tinto optužuju lokalne aktiviste za širenje „dezinformacija“, dok istovremeno sami proizvode i šire problematične tvrdnje.

O’Sullivan (2022) primećuje kako diskursi o klimatskim promenama koje artikulišu centri moći često sprovode svojevrsnu eksproprijaciju autonomije lokalnih zajednica, konstruišući ih kao protivnike univerzalno prihvaćenih rešenja ekološke krize, što zauzvrat legitimiše dalje eksploatatorske prakse pod plaštom progressa. Milena Dragičević Šešić dopunjuje prethodne koncepte (2018, 2019) kroz „kulturni subjektivitet“ i „kulturološke marginalizacije“, koji opisuju procese kojima se određenim društvenim grupama sistemski osporava pravo da njihovi kulturni izrazi i znanja budu prepoznati kao legitimni u javnoj sferi.

Predmet ovog istraživanja: Mogu li subalterni govoriti? *Not in my country*(...), ciljano spaja naslov seminalnog eseja postkolonijalne autorke Spivak (1988) s naslovom dokumentarnog filma, kako bi se u startu nagovestila suština problema analiziranog u radu. Koncept epistemičkog nasilja koji Spivakova razvija lako se sagledava u načinu na koji dokumentarac *Not in my country* konstruiše narativ o projektu Jadar, čime se normalizuje ekstraktivizam. Pre-

ma Spivakovoj, epistemičko nasilje je proces ne samo fizičke kolonijalne dominacije već i konstrukcije „istina“ o kolonijalizovanima. Vodeći se nalazima autorke Spivak, rad će ukazivati kako se javljaju sledeći problemi: 1) problem reprezentacije i govor u ime subalternih, 2) problem dvostruke marginalizacije i inverzije značenja; 3) problem nemogućnosti uspostavljanja govora gde se čuje i prihvata poruka autentičnog glasa s periferije. Finalno, kritička diskurzivna analiza obezbeđuje metodološke alate za razotkrivanje asimetrija moći ugrađenih u filmski narativ, vizuelnu reprezentaciju i auditivni sadržaj (Fairclough, 2013).

### III. Kritička diskurzivna analiza

Političko-ekološku analizu ukrštamo s kritičkom diskurzivnom analizom, kao integrisani interdisciplinarni analitički okvir. U analizi atmosfere oslonićemo se na Stuart Hallov (1997) model *encoding/decoding*, koji pomaže da se analizira kako dokumentarni film kodira određene poruke da bi konstruisao željeni narativ, kroz kombinaciju vizuelnih, narativnih i zvučnih elemenata. Ovaj model je dopunjen radom Ana María Ochoa Gautier (2014) kroz „kolonijalnosti slušanja“, koji objašnjava kako muzički kodovi reprodukuju hijerarhije između „civilizovanog“ i „primitivnog“.

Pomenute teorije pomažu da se analizom dokumentarnog filma i reprezentacije prepoznaju konkretne tehnike kroz koje se konstruišu „autoritet“ i „objektivnost“ u naizgled neutralnom dokumentarnom formatu (Nichols, 2017). Prikaz nalaza kritičke diskurzivne analize strukturiran je tako da odgovori na postavljene hipoteze i istraživačka pitanja.

#### a. Analiza konstrukcije objektivnosti i ekspertize

##### Pozicioniranje *voice over* kao objektivnog i neutralnog eksperta

Film konstruiše privid objektivnosti kroz pozicioniranje Petera Toma Jonesa kao neutralnog „klimatskog eksperta“. Već u uvodnim minutima, naratorski glas predstavlja Jonesa kao neutralnog posmatrača koji traga za „istinom“:

„Ovi protesti su veoma čudni za mene, jer je litijum esencijalni element u našoj tranziciji ka klimatskoj neutralnosti, nama je litijum potreban za baterije, za čisto energetsko skladištenje. Ovo je ogroman paradoks.“ (Peter Tom Jones).

Narativ autora uokviruje *voice over*: „*Dr Peter Tom Jones želi da otkrije zašto se toliko Srba protivi litijumskom rudniku? Da li je to zaista strah od zagađenja i ekološke štete, ili bi mogli postojati drugi razlozi?*“ *Voice over* ovim insinuira u vezi s „drugim razlozima“ zbog kojih se ljudi protive.

Konstrukcija „neutralnog eksperta“ može biti objašnjena konceptom „hegemonijske neutralnosti“ Milene Dragičević Šešić (2018), kojom se dominantne pozicije predstavljaju kao objektivne i vrednosno neutralne. Jones već na početku uspostavlja diskurzivni okvir u kojem je otpor „čudan“ i „paradoksalan“, implicitno pretpostavljajući da je zelena tranzicija neupitna i jednodimenzionalna, ujedno maskirajući ideološke pretpostavke koje oblikuju monopolitni pogled na razvoj, eksploataciju resursa i ekološke sukobe.

Na osnovu Bill Nichols (2017) taksonomije dokumentarnih modusa reprezentacije, identifikovali smo specifične strategije kroz koje su konstruisani „autoritet“ i „objektivnost“. Ekspozitorni modus pozicionira *voice over* kao sveznajući autoritet, koji postavlja i nudi konceptualni okvir za tumačenje suprotstavljenih strana. Opservacioni modus nudi „neutralno posmatranje“ događaja, koji stvara iluziju direktnog učestvovanja u stvarnosti, gde gledalac svedoči racionalnim i iracionalnim predstavama reakcija različitih strana. Kroz interakciju Petera Toma Jonesa i različitih aktera stiče se utisak participativnosti, iako je ona vidljivo selektivna. Kombinovanjem modusnih elemenata selektivno se pojačavaju specifične pozicije, čime se konstruiše iluzija objektivnosti, iako se zapravo sprovodi vrlo specifična narativna agenda. U filmu je dat veći autoritet odabranom i „objektivnom“ naučno-tehničkom znanju (na liniji sa stavovima intervjuisanih direktora Rio Tinta i ministarke), dok druga oponentska naučna i ekspertska znanja i iskustvo nisu uzeti u obzir ili su predstavljeni kao nepouzdana, subjektivni i zasnovani na „dezinformacijama“.

Kvantitativna analiza transkripta filma otkriva jasnu asimetriju u raspodeli prostora za govor među različitim akterima:

| Govornik/grupa               | Broj izjava | Procenjena zastupljenost |
|------------------------------|-------------|--------------------------|
| Voice over (naratorski glas) | 26          | 25 %                     |
| Peter Tom Jones              | 24          | 23 %                     |
| Rio Tinto predstavnici       | 18          | 28 %                     |
| Lokalni aktivisti/zajednica  | 16          | 14 %                     |
| EU/Industrija/Eksperti       | 10          | 10 %                     |

Distribucija govora predstavlja prvi nivo taktičkog uspostavljanja epistemičkog nasilja, gde se sistematski daje prednost određenim akterima i znanjima. Naratorski glas (*voice over*) i Peter Tom Jones zajedno čine skoro 50 % govora u filmu, dok lokalna zajednica (zajedno svi: oponenti, neutralni, preobraćeni „za“) dobija samo 14 % prostora. Treba imati u vidu da su promovisana „objektivna ekspertska znanja“ (*voice over* i Peter Tom Jones) komplementarna s pozicijama Rio Tinto predstavnika (intervjuisanih direktora najviših pozicija) obuhvaćena sa 80 % narativa, s приметnim epistemičkim inverzijama u dijalogu.

| Govornik/grupa                 | Broj reči / procenat |      |
|--------------------------------|----------------------|------|
| Voice over                     | 1580                 | 33 % |
| Peter Tom Jones                | 960                  | 20 % |
| Rio Tinto predstavnici         | 1220                 | 26 % |
| Lokalna zajednica i aktivisti  | 480                  | 10 % |
| Ostali stručnjaci i političari | 510                  | 11 % |

Transkribovani tekst filma dalje otkriva jasnu hijerarhiju epistemičkog autoriteta, čime se moć dodeljuje pre svega direktorima Rio Tinta (Marijanti Babić, Chad Blewett i Sinead Kauffman), kroz neravnotežu u argumentaciji. Pomenuta strana dobija priliku (kroz disproporcionalno veći prostor) da u dokumentarnom filmu vrši krizne PR aktivnosti, detaljnim obrazloženjima i demonstracijama, čak i bez prethodno postavljenih dubinskih pitanja.<sup>5</sup> Izlaganja direktora Rio Tinta praćena su pozitivnim audio-vizuelnim prezentacijama (mapama, modelima).<sup>6</sup>

Stručni, naučni oponentski glasovi iz subalterne Srbije nisu obuhvaćeni narativom, dok se izjave aktivista i lokalne zajednice o zagađenju i rizicima odbacuju ili skreću na drugu temu, bez adekvatne (kritičke) diskusije. Kada lokalni aktivisti iznose zabrinutost i nepoverenje u vlast, njihove izjave su često kratke i prikazane bez konteksta. Protesti su predstavljeni kao rezultat

- 5 Direktor Rio Tinta Chad Blewett dobija priliku da „demonstrira“ kako jadarit nije radioaktivan koristeći Gajgerov brojač, što je efektan PR momenat bez nezavisne verifikacije. Takođe opovrgava nalaze domaćih hidroloških eksperata, tvrdeći da ne postoji podzemna rezerva neobnovljivih vodenih resursa. Izjava Chada Blewetta u filmu potvrđuje prethodno: „Ja vam mogu reći, Tome, to je potpuna izmišljotina. Sve informacije koje imamo ovde su geološke informacije dobijene iz naših bušenja... Da je postojalo podzemno jezero, akvifera, mi bismo ga pronašli. Jednostavno ne postoji.“
- 6 Rio Tinto predstavlja svoje tvrdnje kao nepobitne činjenice, pri čemu Peter Tom Jones ne postavlja kritička pitanja o potencijalnim rizicima projekta, već uglavnom prihvata odgovore predstavnika kompanije.

„dezinformacija i stranog uticaja“, a ne legitimne zabrinutosti i nepoverenja u vlasti.

Lokalna zajednica i aktivisti predstavljeni su kroz kratke, emotivne izjave, često prekidane pitanjima ili naratorskim komentarima: „Mi smo spremni svoje živote da damo za ovu borbu protiv kompanije Rio Tinto.“ (...) „Nema kompromisa. Ne, ne, ne. Ne. Ne. Nema razgovora, Nema dogovora. Ni Kinezi, ni Rio Tinto, ni Rusi, niko. Nema cenu! Nema cenu! Naša voda, naša zemlja – nema cenu“ (glasovi oponenta iz lokalne zajednice Gornje Nedeljice).

Ova asimetrija u epistemičkom autoritetu ne samo da odgovara onome što Santos (2014) i Mignolo (2011) identifikuju kao „kolonijalnost znanja“ – sistematsku privilegovanost određenih formi znanja (naučno-tehničko) nad drugima (lokalno, iskustveno), već ukazuje i na osporavanje subalternog stručnog i naučnog znanja.

Filmska reprezentacija vodnih resursa doline Jadra ilustruje diskurzivnu strategiju delegitimizacije lokalnog znanja – izjave Rio Tinta koje negiraju postojanje podzemnih vodnih rezervi bez ikakvog ukrštanja s pozicijama stručnjaka hidrologije predstavljene su kao objektivne činjenice. S druge strane, zabrinutost lokalne zajednice i aktivista predstavljena je kao iracionalni strah, pri čemu pozicije domaćih eksperata (hidrologije, geologije, hemije, šumarstva, poljoprivrede, ekonomije, ekologije, medicine, i ostala) nisu uzete u obzir.

## **b. Analiza konstrukcije binarnih opozicija**

Dihotomija „savremeno“ nasuprot „nazadnom“

Filmskim narativom konstruisana je binarna opozicija između „savremenog“ i „nazadnog“, „privilegovanog“ i „delegitimizovanog“ znanja. U filmu je privilegovano tehno-naučno znanje, na liniji pozicija direktora Rio Tinta, ministarke rudarstva i predstavnika privatnog sektora u proizvodnji baterija, koje je kompatibilno sa stavovima naratora filma i Petera Toma Jonesa. Prethodno se pojačava kroz ekonomski narativ o „nepobitnim prednostima“ projekta, a oslonjeno na znanje i paradigme razvoja evropskih institucija.

Delegitimizovano je znanje lokalne zajednice, iskustveno i zasnovano na istorijskom nepoverenju, kao i znanje domaćih naučnika koji se protive projektu.

Na taj način se kroz jasnu epistemičku hijerarhiju uspostavlja inverzija, gde je zabrinutost lokalnog stanovništva predstavljena kao rezultat: manipulacije, dezinformacija i stranog (precizno ruskog) uticaja; protivljenje projektu kao iracionalno, nekompetentno ili politički motivisano, a sva druga znanja su podređena privilegovanim tehno-ekonomskim i korporativnim stavovima. Projekat eksploatacije litijuma narativno je oslikan kao preduslov za „moderan“ razvoj i „napredak“, dok se ruralni način života i poljoprivreda predstavljaju kao „zaostali“ i neželjena alternativa. Analiza transkripta pokazuje jasnu binarnu strukturu koja suprotstavlja strane:

| Rio Tinto/stručnjaci                  | Lokalni aktivisti           |
|---------------------------------------|-----------------------------|
| „moderno“                             | „ljuti“                     |
| „transparentno“                       | „besni“                     |
| „zasnovano na činjenicama“            | „biće krvi“                 |
| „elektronski kontrolisano poslovanje“ | „spremni da žrtvuju živote“ |
| „odgovorno“                           | „uvređeni“                  |
|                                       | „nepoverljivi“              |

Ovako postavljena binarna opozicija zaustavlja razmatranje o alternativnom, a prepoznavamo je kao diskurzivnu strategiju u funkciji delegitimizacije alternativa dominantnom razvoju.

### Temporalna binarnost „prošlost“ nasuprot „budućnosti“

Narativna struktura filma nameće temporalnu binarnost između „prošlosti“<sup>7</sup> i „budućnosti“<sup>8</sup>, predstavljajući lokalni otpor kao regresivan i antimoderan. Ovo je vidljivo u načinu na koji se lokalni aktivisti često povezuju sa istorijskim događajima: „Bio je referendum 1914. na Ceru“, „A 1941. streljano je od strane SS Vermaht jedinica više od trista dece, tu je stradala i moja familija...“ (...) „Rio Tinto je davao čelik za puške, ima sve na internetu o saradnji Rio Tinta i Franka u Španiji“ (...) „Sada Nemci i Rio Tinto ponovo došli?! Mnogo nas vređa to“ (...) „Šolc, Makron i ovaj iz Engleske, sav hemijski otpad bi u Srbiju“ (Lokalna zajednica oponenti).

Nasuprot tome, predstavnici Rio Tinta i stručnjaci konstantno govore o budućnosti: „Ovo je centralni element revolucije u skladištenju energije.“ Ova temporalna dihotomija je ključni element u diskurzivnoj konstrukciji lokal-

7 Lokalno znanje, tradicija, poljoprivreda, sentiment, pripadnost, duh mesta

8 Tehnologija, industrijski razvoj, zelena tranzicija



nog otpora kao „nazadnog“, „iracionalnog“ i „antimodernog“, što je Escobar (2018) identifikovao kao „kolonijalni temporalitet“.

## Audio-vizuelna konstrukcija binarnosti

Hallov (1997) model kodiranja/dekodiranja moguće je primeniti u analizi vizuelnih elemenata, kroz koje se konstruiše preferirano čitanje koje favorizuje „modernu“, „tehnološku“ estetiku povezanu s Rio Tintom, dok se ruralni pejzaži i prakse predstavljaju kao zaostale i prevaziđene, a protesti u crno-belim kadrovima. Tekstualne reprezentacije u filmu praćene su audio-vizuelnim elementima koji pojačavaju binarne opozicije, kontrastom između kadrova s prikazima „modernog“ (tehnoloških prostora i 3D prikaza budućih postrojenja Rio Tinta), nasuprot „tradicionalnom“ (ruralnih pejzaža, načina života i praksi lokalnog stanovništva). U slučaju filma *Not in my country*, ovaj model pomaže da prepoznamo kompleksan proces kodiranja poruka kroz kombinaciju pratećih audio-vizuelnih elemenata.<sup>9</sup>

Koncept „kolonijalnosti slušanja“ Ana Marije Ochoa Gautier (2014) posebno je relevantan za analizu zvučne i muzičke dimenzije filma *Not in my country*. Muzičko kodiranje autoriteta je prisutno upotrebom komponovane i klasične muzike koja prati izlaganja predstavnika Rio Tinta, političara i „eksperata“, doprinoseći atmosferi dodavanjem aure racionalnosti. S druge strane, prisutna je auditivna marginalizacija lokalnog odabranim folklornim i rustičnim muzičkim motivima, koji prate izjave lokalne zajednice, pojačavajući utisak primordijalnosti. Takođe, humoristički muzički elementi koji prate izjave predstavnika lokalne zajednice imaju efekat trivijalizacije zabrinutosti i iskustvenog znanja lokalne zajednice u vezi s potencijalnim štetama od projekta.

Zvučno kreiranje afektivnih stanja primetno je u izboru dramatičnih muzičkih elemenata, koji su u funkciji pojačavanja narativa o stranom – precizno „ruskom uticaju“, dok smirujuća muzika prati objašnjenja o bezbednosti tehnologije. Muzika u filmu aktivno doprinosi u konstrukciji hijerarhije između „civilizovanih“ i „primitivnih“ glasova. Zvučni tonalitet se menja – često pri prelasku sa izjava „eksperata“ na protestne kadrove aktivista – čime se signalizira promena registra od „ozbiljnog“ ka „neformalnom“ ili „emotivnom“.

<sup>9</sup> Litijumsko rudarenje je pozicionirano kao neophodno „viša sila“ u „zelenoj tranziciji“, uz prisutne audio-vizuelne elemente pojačavanja kontrasta između „modernog“, „progresa“ i „razvoja“ nasuprot „zaostalom“, „iracionalnom“ i „izmanipulisanom“. Iako alternativna čitanja izostaju, implicitno se otvaraju prostori za identifikaciju prigušenih i nevidljivih glasova i perspektiva, kroz kontradikcije u narativu.

### c. Analiza diskursa stranih uticaja i dezinformacija

#### Narativ o „ruskom uticaju“

Film konstruiše narativ o stranom uticaju koji ima za cilj da delegitimizuje lokalni otpor kao neautentičan i manipulisan spolja, pripisujući ga „ruskom uticaju“ i „hibridnom ratovanju“. Tvrdnje u vezi s ruskim uticajem iznosi autor filma, kao rezultat intervjua s „ljudima koji žele da ostanu anonimni“. Ovo je eksplicitno vidljivo u monologu Petera Tom Jonesa.<sup>10</sup> U pitanju je „školski primer“ epistemičkog nasilja gde se subalterni subjekti predstavljaju kao nesposobni za formiranje autonomnih i autentičnih stavova. Dragičević Šešić (2019: 75) identifikuje ovu strategiju kao „diskurzivni mehanizam oduzimanja agencije“ marginalizovanim zajednicama.

#### Paradoks stranog uticaja

Osim narativa u vezi sa ruskim uticajem, film obuhvata i elemente kineskog uticaja, te potrebe da se smanji ekonomska zavisnost (EU) od Kine. Narativ u vezi sa stranim uticajima, obuhvata apele straha. Proizvođač baterija 11ES ističe da danas „sve dolazi iz Kine jer je to jedinstveno tržište gde se sve stvara od sirovina“. Naglašava se važnost lokalne proizvodnje litijuma kako bi se smanjila zavisnost od Kine. Stellantis najavljuje planove za proizvodnju električnih vozila u Srbiji, navodeći da će biti „brutalno izazvani kineskom ofanzivom na evropsko tržište“. Nemačka poslanica u EP Hildegard Bentele ističe da je EU „izuzetno zavisna od jednog dobavljača, a to je Kina“. Ona upozorava da „Kina može ozbiljno da nas pogodi potencijalnim zaustavljanjem uvoza litijuma“. Na eksplicitno zatražen komentar od strane Peter Tom Jonesa da prokomentariše stav: „U Srbiji ljudi smatraju da ako bogati Evropljani žele da

10 „Rusija je odigrala ključnu ulogu u iniciranju prvih lokalnih političkih protesta protiv projekta Jadar sredinom 2020. godine. Kroz organizacije Otadžbina i Dveri, Rusija je uspjela da brzo podigne proteste s lokalnog na nacionalni nivo. Motivacija je jasna. Moskva želi da zaustavi ulazak velike zapadne kompanije u srpsku ekonomiju.“ Narativni motivi pripisani Rusiji: „Moskva želi da spreči veliku zapadnu kompaniju da uđe u srpsku ekonomiju“ (...) „Projekat Jadar bi bio ključan za Srbiju da se pridruži Evropskoj uniji“ (...) „Ruski uticaj je duboko ukorenjen u srpskom društvu“. Navodne metode ruskog uticaja: „Rusija koristi tipične tehnike hibridnog ratovanja“ (...) „One uključuju masovnu dezinformaciju, fabrikovanje lažnih vesti i širenje teorija zavere“ (...) „ova tehnika hibridnog ratovanja bila izuzetno uspešna jer sada čak i prodemokratska, proevropska srpska opozicija zapravo veruje u te teorije zavere“. Ostale reference u vezi s Rusijom: „na protestima su učestvovali proruski srpski nacionalisti“ (...) Nemačka poslanica u EP Hildegard Bentele pominje potrebu da EU postane „nezavisnija od autokratija poput Kine ili Rusije“.

voze fensi vozila, neka prvo rudare u svojim rudnicima litijuma“, Hildegard Bentele odgovara „Pa, nadam se da srpska populacija razume da je ovo za njih ogromna šansa da postanu deo lanca vrednosti u najvažnijem sektoru u Evropi (...) mi imamo nešto da ponudimo, što može da se prihvati ili odbije. Šta je alternativa? Ostajanje ruralnim u poljoprivredi?“.

Paradoksalno je da se u filmu Rio Tinto kao transnacionalna korporacija sa britansko-australijskim poreklom, ne predstavlja kao strani uticaj, već kao faktor „razvoja“ i „evropskih integracija“, što pokazuje selektivnu primenu diskursa o stranim uticajima. Ovaj paradoks predstavlja primer strategije geopolitičke kolonizacije konteksta na delu – čime se lokalni ekološki sukob pretvara u geopolitičko pitanje. Činjenica je međutim, da je Rio Tinto britansko-australijska korporacija sa jasnim ekonomskim interesom u Srbiji.

U filmu se gradi narativ da su lokalni aktivisti pod uticajem stranog interesa (Rusije), a da zapad želi da Srbiji pomogne tako što će joj ponuditi priliku da postane važna u lancu kreiranja ekonomske vrednosti. Prethodno ilustruje strategiju diskurzivne inverzije, kroz situaciju u kojoj strani ekonomski akteri sebe predstavljaju kao zaštitnike nacionalnih interesa. Autor daje i oduzima legitimitet u vezi sa autoritetom znanja, stranim uticajima, i ponuđenim objašnjenjima za medijske „lažne vesti“ „agresivnih napada na Rio Tinto“, kroz strategiju „Trgovci sumnje“<sup>11</sup>. „Trgovci sumnje“ se odnosi na fenomen gde interesne grupe namerno stvaraju neizvesnost ili sumnju oko naučnog konsenzusa o pitanjima poput klimatskih promena, zdravstvenih rizika duvana i drugih ekoloških ili javnozdravstvenih problema.

Međutim, šta se dešava onda kada korporacije izvrnu koncept „trgovaca sumnjom“, tvrdeći da su same žrtve? Ovo stvara složenu situaciju gde korporativni glasovi mogu optužiti ekološke i druge interesne grupe da su „trgovci sumnjom“ koji nepravedno dovode u pitanje njihove dobre namere u vezi sa ESG standardima u postizanju održivosti. Istovremeno, sama korporacija može biti ta koja zapravo koristi taktike širenja sumnje o ekološkim uticajima, ili koristiti priliku za „radikalnu“ medijsku kampanju koja diskredituje

11 Ova strategija je posebno dokumentovana u knjizi iz 2010. godine „Trgovci sumnjom“ (Merchants of Doubt) istoričara Naomi Oreskes i Erika M. Conwaya. Ključni elementi uključuju:

1. Angažovanje naučnika ili stručnjaka da dovedu u pitanje ustanovljene naučne dokaze
2. Stvaranje privida tekuće naučne debate tamo gde malo stvarnog naučnog neslaganja postoji
3. Zahtevanje „savršenih dokaza“ pre nego što se preduzme akcija
4. Premeštanje fokusa na ekonomske troškove regulacije umesto na koristi za javno zdravlje
5. Korišćenje medija za pojačavanje neizvesnosti i stvaranje utiska da nauka nije konačna

opponentske stavove. Moguće je reći da prepoznata strategija diskurzivne inverzije predstavlja prostor za efikasnu meta-manipulaciju. Takva strategija je posebno efikasna jer: pozicionira korporaciju kao „žrtvu“ al i branioca „prave nauke“, prisvaja jezik transparentnosti i stvara konfuziju o tome ko zapravo širi dezinformacije. Zbog toga je potrebno kritički ispitati ko ima koristi od neizvesnosti kroz analize odnosa moći, uz fokus na primarne izvore podataka i stvarne obrasce ponašanja.

### Diskurs o „dezinformacijama“

Diskurs o „dezinformacijama“ u filmu funkcioniše kao mehanizam epistemičkog nasilja koji *a priori* delegitimizuje kritike na račun projekta eksploatacije litijuma, bez suštinskog angažovanja s njihovim stvarnim sadržajem i argumentima. U filmu se konstantno koristi termin „dezinformacija“ za sve tvrdnje koje su protiv projekta Jadar: „... narativ je zasnovan na dezinformacijama.“ (Marijanti Babić) „Kampanja dezinformacija je vrlo dobro organizovana i uključuje izmišljene priče o uticaju rudnika na životnu sredinu“ (Narator).

Izražavanje zabrinutosti lokalne zajednice u vezi sa zagađenjem zemljišta, na osnovu toga što ništa ne raste oko pokvarenog pijezometra koji je instalirao Rio Tinto za merenje pritiska podzemnih voda, prikazano je u originalu (Prilog 2).

U prikazanom dijalogu iz Priloga 2 između Rio Tinto i predstavnika zajednice iz Jadra prisutne su obe vrste epistemičke nepravde koje definiše Fricker (2007): testimonijalna, jer se znanju lokalne zajednice dodeljuje niži kredibilitet omalovažavanjem njihovih zapažanja o ekološkim problemima, a rasprava o tome ko je „pravi“ ekspert postaje važnija od same teme o ekološkim uticajima. **Prikazani dijalog** otkriva kako se **zabrinutost građana i domaće ekspertske znanje sistematski umanjuje** retoričkim strategijama poput šaljivog tona, cinizma i književnih referenci na „Životinjsku farmu“, kojima se fokus premešta s konkretne zabrinutosti i nepoverenja u vladu, uz istovremeno delegitimizovanje lokalnog i domaćeg naučnog i stručnog znanja. Dok **Dragan Karajčić, oponent projekta rudarenja iz Jadra**, ukazuje na vidljive dokaze potencijalne štete (biljke koje ne rastu, curenje bušotine), njegova zapažanja se marginalizuju *framingom* koji lokalnu zajednicu prikazuje kao iracionalnu.

Hermeneutička nepravda je prisutna, jer zajednica ne može artikulirati svoje iskustvo na način koji bi dominantne grupe smatrale legitimnim, što ih dovodi u nepravedni položaj (Fricker, 2007). **Izmeštanje diskusije sa ekoloških rizika na pitanje kredibiliteta znanja još jedna je strategija** koju smo prepoznali, a koja ukazuje na akademski kapitalizam i privilegovanje eksperata centra i severa u odnosu na periferiju i jug. Promena pažnje u filmu ilustruje kako se u javnom diskursu mogu neutralisati legitimni strahovi stanovništva, a zajedno s tehnikama diskreditacije predstavljaju strategiju epistemičke delegitimizacije subalternog njihovim isključivanjem iz domena „validnog znanja“ Escobar (2018: 85).

#### **d. Analiza isključenih stručnih glasova alternativa i pluriverzalnih perspektiva**

Odsustvo domaćih stručnih i naučnih nalaza i znanja i alternativnih vizija o razvoju

Uporedna analiza pokazuje značajne razlike između ekonomskih tvrdnji predstavnika Rio Tinta vidljivih u filmu i nalaza domaćih stručnjaka koji nisu vidljivi u filmu. Dok su u filmu naglašene potencijalne koristi, naučne analize ukazuju da bi direktni ekonomski efekti za Srbiju bili minimalni, uz znatne infrastrukturne troškove, subvencije i ekološke rizike. Istovremeno, projekat bi ugrozio ekonomski vrednije i održivije delatnosti poput poljoprivrede i turizma, dok bi Rio Tinto zadržao potpuno vlasništvo nad profitom i projektom, što je nepovoljnije od ugovora koje ova kompanija ima u drugim zemljama. Dodatno, nasuprot tvrdnjama direktora Rio Tinta u vezi s „transparentnošću u poslovanju“, koje se protežu kroz dokumentarni film, proces odobravanja projekta praćen je brojnim pravnim prekršajima i netransparentnošću, kao i zanemarivanjem zdravstvenih rizika za lokalno stanovništvo zbog prisustva teških metala, čestica prašine, buke i potresa. Finalno, projekat ugrožava bogato prirodno i kulturno nasleđe koje predstavlja vredan resurs za budući održivi razvoj regiona. Građani iz ovih područja i domaća naučna i stručna javnost odbijaju dalju realizaciju projekta, smatrajući da nije od nacionalnog interesa već isključivo u interesu korporacije. Detaljniji prikazi u prilogima 1 i 3.

Film sistematski isključuje alternativne perspektive iz prostora ekonomsko ekoloških, političko ekoloških, heterodoksnih, kritičko razvojnih, post-rast pozicija, kao i svih subalternih tehno-naučnih oponentskih pozicija. Alterna-

tive koje bi dovele u pitanje samu premisu neograničenog ekonomskog rasta i ekstraktivizma kao jedinog puta „razvoja“ nisu vidljive, kroz moguće političko-ekonomske paradigme koje preispituju hegemonijski imperativ rasta i tragaju za alternativama koje bi omogućile dobar život unutar ekoloških granica planete; prema razvoju centriranom na životu (*life-centred development*) perspektivi (Paulson, 2017, Escobar, 2018, Kočović De Santo, 2023), podzemni vodni resursi doline Jadra, biodiverzitet područja, tradicionalne privredne aktivnosti i kultura lokalnog stanovništva predstavljaju temelj za dugoročni održivi razvoj koji nije zasnovan na iscrpljivanju neobnovljivih resursa. Transkript pokazuje da film ne razmatra ove perspektive, već nudi monolitni pogled na razvoj.

Ignorisanje stvaranja zona žrtve i ekološkog duga  
u životnoj sredini za sirotinju

Koncept „ekološkog duga“ i nejednake raspodele ekoloških troškova između centra i periferije ostaje neistražen, iako film implicitno normalizuje poziciju Srbije kao „zone žrtvovanja“ za potrebe evropske „zelene tranzicije“. Film implicitno normalizuje stvaranje ekološkog duga, a kroz ceo transkript filma, provlači se narativ o „nužnom i prihvatljivom žrtvovanju“ ekološki osetljivog područja za „veće dobro“ i „progres“, što je ključna karakteristika neokolonijskog pristupa, gde se područja s manje političke i ekonomske moći tretiraju kao prihvatljive „zone žrtvovanja“ za potrebe bogatijih ekonomija.

## Zaključak

Političko-ekološka i kritička diskurzivna analiza, omogućili su nam da ponudimo prikaz i dokažemo postavljene istraživačke hipoteze. Film predstavlja primer epistemičkog nasilja koje se dešava kroz sistematsku privilegovanost tehničko-naučnog znanja zapadnih eksperata i korporacija nad lokalnim znanjem, domaćom ekspertizom i alternativnim razvojnim vizijama. Dokumentarni format koristi se kao instrument legitimizacije ekstraktivističkog projekta koji može implicirati stvaranje „zone žrtvovanja“ u dolini Jadra.

Analiza filma u kontekstu stvarnih podataka o projektu „Jadar“ otkriva dubok jaz između filmskog narativa i dokumentovanih činjenica. Dok je projekat Jadar u filmu predstavljen kao „podzemni, nevidljivi rudnik“ koji „neće uticati na okolno zemljište“, dokumentacija sažeta Prilogom 1 i 2 otkriva masivni zahvat na preko 2.000 hektara s trajnim uništenjem više od 530 hektara

poljoprivrednog i šumskog zemljišta. Filmski dokumentarni narativ o „minimalnom uticaju na životnu sredinu“ u direktnoj je suprotnosti s planiranom upotrebom 4 tone eksploziva dnevno i proceni da će se tokom eksploatacije stvoriti 48–72 miliona tona toksične jalovine.

U filmu se pokušava marginalizovati otpor lokalnog stanovništva, koji se predstavlja kao rezultat stranog, precizno „ruskog uticaja i dezinformacija“, uz ignorisanje ekonomskih analiza koje pokazuju da bi poljoprivredna proizvodnja na istom području donosila višestruko veći prihod od rudne rente. Istovremeno, film ne obuhvata mišljenja domaćih stručnjaka koji su se izjasnili protiv projekta zbog „ireverzibilnih promena u ekosistemima“.

Neokolonijalni obrasci eksploatacije resursa vidljivi su u geopolitičkoj pozadini projekta – Rio Tinto je registrovan kao lobistička organizacija za pristupanje Srbije EU, dok su visoki evropski zvaničnici predstavljeni u filmu kao neutralni promoteri „zelene tranzicije“. Ovakav pristup otkriva kako se periferne regije tretiraju kao područja pogodna za ekstrakciju resursa i depovanje zagađenja, dok ekonomske koristi i finalni proizvodi odlaze u zemlje centra. Uticaj Rio Tinta se ne predstavlja kao strani uticaj. Diskurzivna konstrukcija „zelene tranzicije“ kao univerzalnog dobra služi prikrivanju etičkih problema – dok Nemačka i Velika Britanija razvijaju čistije metode ekstrakcije litijuma iz geotermalnih voda, zemljama poput Srbije nameću se ekološki rizični ekstraktivni projekti. Na taj način se kroz film aktivno učestvuje u normalizaciji stvaranja ekološkog duga i životne sredine za sirotinju kroz kulturnu reprezentaciju koja naturalizuje asimetrične odnose moći i nejednaku distribuciju ekoloških tereta.

Kritička analiza dokumentarnog filma *Not in my country* otkriva kako nazgled neutralan medijski format može funkcionisati kao moćan instrument epistemičkog nasilja i legitimizacije ekstraktivnih projekata. Film o litijumskom projektu u dolini Jadra demonstrira sofisticirane diskurzivne strategije kojima se konstruiše specifičan narativ o razvoju, resursima i ekološkim sukobima, s jasn timerplikacijama za lokalne zajednice i šire razumevanje održivosti.

Kvantitativna analiza distribucije govora potvrđuje inicijalnu hipotezu o nejednakoj raspodeli epistemičkog autoriteta, pokazujući da naratorski glas i predstavnici Rio Tinta zajedno dobijaju gotovo 80 % prostora, dok lokalni aktivisti dobijaju tek 14 %. Ova disproporcionalna zastupljenost predstavlja osnovni mehanizam kojim se privileguju određene perspektive, dok se druge



marginalizuju. Komplementarna analiza kontekstualizacije izjava dodatno razotkriva asimetriju u reprezentaciji: izjave aktivista se sistemski interpretiraju i kontekstualizuju kroz naratorski glas, dok korporativni narativi često stoje kao objektivne činjenice, bez dodatnog tumačenja. Problem reprezentacije i govor u ime subalternih uočljiv je jasno u strukturi narativa. Kada Peter Tom Jones postavlja u filmu pitanje: „Da li je to zaista strah od zagađenja i ekološke štete, ili bi mogli postojati drugi razlozi?“, on ilustruje upravo ono što Spivakova kritikuje – pretpostavku da zapadni subjekt može govoriti u ime Drugog i da može bolje razumeti njihove motive nego on sam. Ono što se čini u dokumentarnom filmu, baš kao što Spivakova upozorava, odnosi se na stvaranje privida u vezi s „davanjem glasa“ lokalnoj zajednici (14 % prostora u filmu), dok se zapravo govori umesto njih (80 %). Na taj način se potvrđuje tendencija da kroz interpretacije zapadnih subjektiviteta, ono što je Drugo biva predstavljeno kao iracionalno i manipulirano.

Film konstruiše jasnu binarnu opoziciju između „racionalnog“ i „iracionalnog“, gde se naučno-tehničko znanje povezano sa ekstraktivnom industrijom predstavlja kao objektivno i progresivno, dok se lokalno znanje i vrednosti prikazuju kao subjektivni, emotivni i antimoderni. Ova binarna struktura pojačava se nizom diskurzivnih, vizuelnih i auditivnih tehnika koje kodiraju različite nivoe kredibiliteta. Posebno je značajna temporalna dihotomija koja pozicionira lokalno stanovništvo u „prošlost“, a projekat eksploatacije u „budućnost“, što predstavlja karakterističan primer onoga što teoretičari dekolonijalnosti identifikuju kao „temporalnu kolonizaciju“. Dvostruka marginalizacija lokalne zajednice i domaćih eksperata – Kao što Spivakova govori o dvostrukoj marginalizaciji žena iz subalternih grupa, tako i naša analiza pokazuje dvostruku marginalizaciju u dokumentarnom filmu. Lokalna zajednica je marginalizovana time što je predstavljena kao nerazvijena, antimoderna i pod stranim uticajem. Domaći stručnjaci koji se protive projektu dodatno su marginalizovani potpunim brisanjem iz narativa, i (li) time što su predstavljeni kao nekompetentni („Naši su najbolji“ ironizovan kao orvelovski momenat), i(li) politički motivisani (narrativ direktorke Rio Tinta Marianti Babić i ministarke Dubravke Đedović).

Delegitimizacija lokalnog otpora sprovodi se sofisticiranom strategijom pripisivanja „ruskog uticaja“ i označavanjem lokalne zabrinutosti kao „dezinformacija“. Paradoksalno, film ne primenjuje isti kritički okvir na Rio Tinto, transnacionalnu korporaciju sa znatnim političkim uticajem, stvarajući tako diskurzivnu inverziju u kojoj se lokalni akteri predstavljaju kao agenti stranog uticaja, dok se strani kapital predstavlja kao nosilac nacionalnih intere-



sa. Ovaj mehanizam predstavlja klasičan primer epistemičke inverzije kojom dominantni akteri pripisuju marginalizovanim grupama upravo ona svojstva koja sami poseduju.

Nemogućnost uspostavljanja autentičnog govora – odgovor je na ključno pitanje Gajatri Spivak „Može li subalterno govoriti?“ – nalazi direktan odraz u našoj analizi. Lokalna zajednica u dokumentarcu zapravo ne može da govori tako da se čuje i legitimno prihvati njena poruka. Glas lokalne zajednice sistematski se filtrira kroz naratorske komentare, dekontekstualizuje, trivijalizuje muzičkim i vizuelnim kodovima, delegitimizuje kao rezultat manipulacije ili „ruskog uticaja“.

Film aktivno učestvuje u diskurzivnom konstruisanju doline Jadrta kao „zone žrtvovanja“ za potrebe evropske „zelene tranzicije“ kroz minimizaciju vrednosti prostora, privilegovanje ekonomske valorizacije nad kulturnom i implementaciju diskursa neizbežnosti (TINA). Konstruiše se narativ o „neophodnoj žrtvi“ određenih prostora i zajednica za „više ciljeve“ i „opšte dobro“, pri čemu se prikriva metabolička nepravda inherentna u ekstraktivnim projektima.

Sistematsko isključivanje domaćih naučnih i ekspertskih oponentskih glasova i alternativnih vizija razvoja i budućnosti, posebno onih koje dolaze iz perspektive *degrowth*, *life-centered developmenta* i pluriverzalnih ekonomija, predstavlja još jednu ključnu strategiju epistemičkog nasilja. Film ne razmatra mogućnost drugačijih razvojnih puteva, koji bi preispitali samu premisu neograničenog ekonomskog rasta i ekstrakcije resursa. Koncept ekološkog duga i ekološki nejednake razmene ostaje nevidljiv, iako film implicitno normalizuje poziciju Srbije kao periferije koja treba da preuzme ekološke troškove „zelene tranzicije“.

Analiza filma *Not in my country* ilustruje kako se kulturna reprezentacija može koristiti za reprodukciju i legitimizaciju epistemičkog nasilja kroz: (1) selektivnu distribuciju prostora za artikulaciju različitih glasova, (2) asimetričnu kontekstualizaciju izjava, (3) konstrukciju binarnih opozicija koje privileguju određene forme znanja, (4) diskurzivno konstruisanje „zona žrtvovanja“, (5) delegitimizaciju lokalnog otpora kroz narative o stranim uticajima, (6) konstrukciju diskursa neizbežnosti, i (7) sistematsko isključivanje alternativnih vizija razvoja.

Naša analiza efektivno je pokazala da je odgovor na pitanje Gajatri Spivak u kontekstu ovog dokumentarca: ne, subalterni ne mogu govoriti kroz ovakvu vrstu kulturne reprezentacije koja sistemski podriva, reinterpreтира i briše njihov autentični glas. Dokumentarac predstavlja klasičan primer onoga što Spivakova kritikuje – pretvaranje da se daje prostor za glas marginalizovanih, dok se zapravo reprodukuje struktura moći u kojoj dominantni subjekt (zapadni intelektualac, „neutralan i objektivan“, korporacija, „ekspert“) zadržava privilegiju definisanja stvarnosti umesto onih o kojima govori.

Prepoznavanje ovih mehanizama epistemičkog nasilja u kulturnim reprezentacijama ekoloških sukoba predstavlja važan korak ka razvoju kontranarativa koji bi afirmisali epistemički pluralizam i mogućnost drugačijih budućnosti. Kako Milena Dragičević Šešić (2019) naglašava, kulturna analiza je esencijalna komponenta u borbi za epistemičku pravdu, jer omogućava razotkrivanje diskurzivnih mehanizama kojima se reprodukuju odnosi dominacije i subordinacije. U tom smislu ova analiza nije samo akademska vežba, već predstavlja doprinos široj borbi za ekološku i društvenu pravdu u kontekstu globalnih ekoloških izazova i klimatske krize.

### Reference:

- Đorđević D., Tadić J. M., Grgur B., Ristić R., Sakan S., Brezjanović J., Stevanović V., Šolaja B. (2024). The influence of exploration activities of a potential lithium mine to the environment in Western Serbia. *Sci Rep.* 2024 Jul 24;14(1):17090. doi: 10.1038/s41598-024-68072-9. Erratum in: *Sci Rep.* 2024 Oct 22;14(1):24906. doi: 10.1038/s41598-024-75442-w. PMID: 39048615; PMCID: PMC11269625.
- Dragičević Šešić, M. (2018). Kultura i demokratija: kulturna politika kao alat za društvenu promenu. *Kultura*, 160, 41–60.
- Dragičević Šešić, M. (2019). *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Drakulić, Z., Mijatović, B., Popović D., Šoškić, D. (2024), KOLIKO BI SRBIJA DOBILA OD PROJEKTA „JADAR“? Internet izvor: <https://kreni-promeni.org/wp-content/uploads/2024/10/20241010-KOLIKO-BI-SRBIJA-DOBILA-OD-PROJEKTA-JADAR-FINAL-11.pdf>
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Fairclough, N. (2013). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315834368>

- Foster, J. B. (1999). Marx's theory of metabolic rift: Classical foundations for environmental sociology. *American Journal of Sociology*, 105(2), 366–405. <https://doi.org/10.1086/210315>
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198237907.001.0001>
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications. [https://fotografiaeteoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/the\\_work\\_of\\_representation\\_\\_stuart\\_hall.pdf](https://fotografiaeteoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf)
- <https://loznicenovosti.com/2014/05/09/poplave-u-jadru-hiljadu-hektara-pod-vodom/>
- Kočović De Santo, M. (2023). The Progressivity and Transformative Role of Culture: Findings from Self-governance in Yugoslavia towards Life-centred development, In: Kočović De Santo, M., Domptail, S. E. (eds) *Degrowth Decolonization and Development*. Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-25945-6\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-031-25945-6_2)
- Kočović De Santo, M., (2024). *Životna sredina za sirotinju: Srbija kao zona žrtvovanja*, list *Danas*, štampano vikend izdanje 27. i 28. 7. 2024; i *Da li je vredno i za koga da Srbija bude nova kolonija?*, 3. 8. 2024. internet pristup: <https://www.danas.rs/dijalog/licni-stavovi/da-li-je-vredno-i-za-koga-da-srbija-bude-nova-kolonija/>
- Martinez-Alier, J. (2002). *The Environmentalism of the Poor: A Study of Ecological Conflicts and Valuation*. Edward Elgar Publishing.
- Martinez-Alier, J. (2003). Mining conflicts, environmental justice, and valuation. *Journal of Hazardous Materials*, 86(1–3), 153–170.
- Martinez-Alier, J. (2009). Social metabolism, ecological distribution conflicts, and languages of valuation. *Capitalism Nature Socialism*, 20(1), 58–87.
- Martinez-Alier, J. (2012). Environmental Justice and Economic Degrowth: An Alliance between Two Movements. *Capitalism Nature Socialism*, 23(1), 51–73.
- Martinez-Alier, J. (2014). The environmentalism of the poor. *Geoforum*, 54, 239–241.
- Martinez-Alier, J., & Munda, G. (2005). *Social multi-criteria evaluation for a sustainable economy*. Springer.
- Martinez-Alier, J., & Walter, M. (2016). Social metabolism and conflicts over extractivism. In *Environmental Governance in Latin America* (pp. 58–85). Palgrave Macmillan.

- Martinez-Alier, J., Temper, L., Del Bene, D., & Scheidel, A. (2016). Is there a global environmental justice movement?. *The Journal of Peasant Studies*, 43(3), 731–755.
- Martinez-Alier, J., Temper, L., Del Bene, D., & Scheidel, A. (2020). Is there a global environmental justice movement? *The Global Environmental Justice Atlas (EJAtlas): Ecological Distribution Conflicts as Forces for Sustainability*. *Journal of Peasant Studies*, 47(5), 999–1024.
- Mignolo, W. D. (2009). Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. *Theory, Culture & Society*, 26(7–8), 159–181.
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.
- Mignolo, W. D., & Walsh, C. (2018). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
- Oreskes, Naomi. (2010). *Merchants of doubt: how a handful of scientists obscured the truth on issues from tobacco smoke to global warming*. New York: Bloomsbury Press.
- O'Sullivan, D., Bergmann, L., & Thatcher, J. (2022). Spatiality, maps, and mathematics in critical human geography: Toward a repetition with difference. *The Professional Geographer*, 74(2), 335–347.
- Paulson, S. (2017). Pluriversal learning: Pathways toward a world of many worlds. *Sustainability Science*, 12(3), 433–444. <https://nordia-journal.fi/article/view/79937>
- Santos, B. D. S. (2007). Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of knowledges. *Review (Fernand Braudel Center)*, 30(1), 45–89.
- Santos, B. D. S. (2014). *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Routledge.
- Spivak, G. C., (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press. <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Can-the-subaltern-speak-by-Gayatri-Spivak.pdf>
- Verweijen, Judith & Lambrick, Fran & Le Billon, Philippe & Milanez, Felipe & Manneh, Ansumana & Moreano Venegas, Melissa. (2021). "Environmental defenders": the power/ disempowerment of a loaded term.
- *Извештај о стратешкој процени утицаја просторног плана на животну средину – Просторни план подручја посебне намене за реа-*

- лизацију пројекта експлоатације и прераде минерала јадарита „Јадар“, Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд, 2020.
- Продановић, В. (2021). Пројекат „Јадар“ – шта је познато. У: *Пројекат Јадар – шта је познато?* (стр. 29–49). Београд: Српска академија наука и уметности. [https://hdl.handle.net/21.15107/rcub\\_dais\\_12711](https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_12711)
  - *Просторни план подручја посебне намене за реализацију пројекта експлоатације и прераде минерала јадарита „Јадар“*, Службени гласник Републике Србије, број 26, 2020.
  - Ристић, Р.; Малушевић, И.; Нешковић, П.; Новаковић, А.; Половина, С.; Милчановић, В.; Радић, Б. (2021). *Деградација простора у оквиру пројекта „Јадар“*, Српска академија наука и уметности, Одељење хемијских и биолошких наука, стр. 57–70 (ISBN 978-86-7025-924-9), Научни скуп: „Пројекат Јадар – шта је познато“.
  - *Студија изводљивости подземне експлоатације лежишта литијума и бора Јадар*, Рударско-геолошки факултет Универзитета у Београду, новембар 2020.

## Prilog 1.

### Osnovni podaci o projektu Jadar

Planirana lokacija rudnika, pratećih infrastrukturnih i proizvodnih sadržaja nalazi se u zapadnom delu Srbije, na granici s Republikom Srpskom, oko 15 km od centra grada Loznice, u izrazito poljoprivrednom području. Projekat „Jadar“ geografski obuhvata atare sela Gornje Nedeljice, Brezjak, Slatina, Brnjac, Veliko Selo, Jarebica, Stupnica i Šurice, gde živi oko 4.000 ljudi u 1.422 domaćinstva. Planirano je iskopavanje 1,6 miliona tona rude jadarita godišnje, posle čije prerade bi ostajalo 1,2 miliona tona otpada. Predviđena je godišnja proizvodnja 286.000 tona borne kiseline, 58.000 tona litijum-karbonata i 259.000 tona natrijum-sulfata. Planirani radni vek rudnika je od 40–60 godina, i u kome bi bilo zaposleno 500–700 radnika, uglavnom u podzemnoj eksploataciji. Ležište rude jadarita se prostire 3 km u pravcu zapad–istok i 2,5 km u pravcu sever–jug, s procenjenim rezervama od oko 136 miliona tona rude.

### Uticaj na životnu sredinu

Prema „Izveštaju o strateškoj proceni uticaja prostornog plana na životnu sredinu“, ukupan prostorni obuhvat projekta iznosi 2.030,64 ha. Prostorna analiza pokazuje da bi samo u početnoj fazi projekta bila trajno promenjena namena 533 ha zemljišta, čime bi bilo nepovratno uništeno: 203,6 ha šuma i šikara; 316,7 ha obradivog zemljišta; 8,3 ha okućnica; 4,2 ha voćnjaka. U „Studiji izvodljivosti podzemne eksploatacije ležišta litijuma i bora – Jadar“ navedeno je da formiranje deponija zahteva oko 553 ha zemljišta koje lokalno stanovništvo uspešno koristi za proizvodnju ratarskih, povrtarskih i voćarskih kultura. Za eksploatacioni vek rudnika od 40–60 godina došlo bi do stvaranja 48–72 miliona tona toksične jalovine, što odgovara zapremini od 19.200–28.800 punih olimpijskih bazena.

### Uticaj na kulturu, društvo i ekonomske potencijale područja

Projekat „Jadar“ uzurpira potencijal „Podrinsko-jadarske“ turističke destinacije, u kojoj se nalaze zaštićeni „Predeo izuzetnih odlika Tršić-Tronoša“, spomenik u Dragincu i još pedeset objekata graditeljskog nasleđa i arheoloških lokaliteta. Duh mesta je oblikovalo sećanje na masakr seljaka iz oktobra 1941. godine, kada je nemačka 342. divizija pobila 2.677 stanovnika okolnih sela, uglavnom žena, dece i starijih osoba. Rezultati istraživanja zemljišnih resur-

sa ukazuju na mogući prihod od poljoprivrednih aktivnosti procenjen na oko 81,96 miliona evra godišnje, odnosno 17.000 EUR/ha, umesto sadašnjih 1.000-1.500 EUR/ha. Takođe, nisu vrednovane brojne ekosistemske usluge zemljišnog kompleksa na području planiranog projekta: zemljište kao medijum kruženja vode; biološka kontrola štetočina; vezivanje gasova sa efektom „staklene bašte“; hidrološke funkcije u prevenciji erozije i poplava.

Akteri, interesne grupe i njihove relacije

Iako je Vlada dugo negirala vezu s kompanijom „Rio Sava Exploration“, postavilo se da je u aprilu 2021. doneta odluka o formiranju „Radne grupe za implementaciju projekta Jadar“, čiji su članovi bili i predstavnici stranih ambasada i globalnih finansijskih institucija. Uvidom u dokumentaciju EU utvrđeno je da je među registrovanim lobističkim organizacijama i kompanija „Rio Tinto“, koja ima dozvolu za lobiranje u vezi pristupanja Srbije Evropskoj uniji. Ministarstvo rudarstva i energetike Republike Srbije odobrilo je veliki broj istražnih prava, uglavnom stranim privatnim rudarskim kompanijama: zlato-88, bakar-79, litijum-63, bor-52, natrijum-51, stroncijum-51, cink-39, olovo-37, srebro-31, gvožđe-17, molibden-8, antimon-7, barit-4, arsen-1. Predmet istražnih prava je 535.966 ha, odnosno 6 % teritorije Srbije. Nameće se pitanje zašto je Vlada protivustavno preuzela nadležnost za utvrđivanje politike u oblasti rudarstva, posebno kada Srbija nema važeću „Strategiju upravljanja mineralnim i drugim geološkim resursima“?

Izvori prema prikazanoj literaturi: 8., 31., 32., 33.

## Prilog 2:

„Ova bušotina curi. Izlaze razni otrovi. Sami vidite da oko ove bušotine ništa ne raste. Nema ni ambrozije. Vidite kakva je soja blizu bušotine, vidite kakva je dole dalje.“ (Dragan Karajčić oponent iz Jadra)

„Mislite li da kada ste iznad podzemnog rudnika da će poljoprivreda postati nemoguća?“ (Peter Tom Jones)

„U polju postoje bušotine koje su u trostrukom kavezu koje su radio-aktivne i zapečaćene su. Institut Vinča je zatvorio.“ (Dragan Karajčić oponent iz Jadra)

„Kažete da je to bio radioaktivni materijal? Znači ne verujete da ovo može biti urađeno na dobar način. Vlade koje čuvaju interese građana nadziru proces tako da se poštuju najstroža pravila.“ (Peter Tom Jones)

„Ne, zato što je vlada korumpirana i što verujemo samo našim stručnjacima koji su rekli da projekat Jadar ne dolazi u obzir u Srbiji.“ (Dragan Karajčić oponent iz Jadra)

„Verujete vašim stručnjacima.“ (Peter Tom Jones)

„Da, samo našim stručnjacima.“ (Dragan Karajčić oponent iz Jadra)

„Vašim stručnjacima. Znači svi stručnjaci su stručnjaci, ali neki su više jednaki od drugih. To je iz *Životinjske farme* Džordža Orvela.“ (Peter Tom Jones)

„Naši su najbolji.“ (Dragan Karajčić oponent iz Jadra).

Izvor prema prevedenom transkriptu filma *Not in my country* dijalog

### Prilog 3:

Uporedna analiza ekonomskih i ekoloških efekata projekta eksploatacije litijuma u Jadru

| Kategorija           | Tvrdnje Rio Tinta i filma<br><i>Not in My Country</i>                                                                                    | Nalazi domaćih stručnjaka i<br>naučne javnosti                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Investicije i profit | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Investicija od 2,4 milijarde dolara</li> <li>• Projekat ekonomski isplativ za Srbiju</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Minimalni direktni prihodi od samo 17,4 miliona evra godišnje (2,6 evra po stanovniku)</li> <li>• Srbija mora finansirati infrastrukturu vrednu „nekoliko stotina miliona evra“</li> <li>• Srbija nema vlasnički udeo (za razliku od slučaja u Gvineji, gde Rio Tinto daje državi 15 %, a na Madagaskaru 20 %)</li> <li>• Godišnji prihod od poljoprivrede (81,96 mil. €) znatno prevazilazi rudnu rentu (16 mil. €)</li> <li>• Ako se projekat kvalifikuje kao s visokim stepenom rizika, troškovi osiguranja i sanacije dodatno bi umanjili ekonomsku isplativost</li> </ul> |



| Kategorija                                             | Tvrdnje Rio Tinta i filma<br><i>Not in My Country</i>                                                                                                                                                             | Nalazi domaćih stručnjaka i<br>naučne javnosti                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Radna mesta i razvoj<br/>regiona</b>                | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Stvaranje oko 20.000 novih radnih mesta</li> <li>• „Revolucija u ekonomskom rastu zemlje“</li> <li>• Povezivanje sa automobilskom industrijom</li> </ul>                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Projekat bi doveo do „raseljavanja stanovništva i trajne eliminacije mogućnosti za naprednu poljoprivrednu proizvodnju“</li> <li>• Potrebna je „temeljna studija ekonomske, društvene i ekološke opravdanosti“</li> <li>• Rudnik bi zaposlio samo 500–700 radnika, manje od poljoprivrednih aktivnosti</li> <li>• Lokalno stanovništvo traži „drugačiju vrstu radnih mesta, dostojanstvena i održiva od 100 godina i duže“</li> <li>• Pravedna tranzicija umesto „zelene tranzicije“ koja stvara žrtvene zone</li> <li>• Rio Tinto ne bi plaćao porez na dobit tokom prvih pet godina zbog akumuliranih gubitaka</li> <li>• Ne bi plaćao porez ni tokom poslednje tri godine u fazi zatvaranja</li> <li>• Porez na dobit bi plaćao samo 12 od ukupno 40 godina trajanja projekta</li> <li>• Verovatne poreske olakšice za prvih deset godina profitabilnog poslovanja</li> <li>• U Elaboratu o rezervama zacrnjena sva poglavlja koja se odnose na finansijsku procenu i iskorišćenje resursa</li> <li>• Deponovane materije sa opasnim materijama (arsen, bor) predstavljaju ozbiljan rizik</li> <li>• Istražno bušenje je već izazvalo štetu s visokim nivoima bora i arsena</li> <li>• U slučaju ekološke katastrofe, Srbija bi snosila ogromne troškove sanacije</li> <li>• Projekat kategorizovan kao visokorizični zbog prisustva velikih količina opasnih materija</li> <li>• Sumporna i hlorovodonična kiselina u velikim količinama predstavljaju značajan rizik po zdravlje lokalnog stanovništva</li> <li>• Planirano je odlaganje 1,4 miliona tona industrijskog otpada sa arsenom, borom, kadmijumom, hromom, olovom, ži-<br/>vom, niklom i cinkom</li> </ul> |
| <b>Rudna renta i porezi</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Značajna rudna renta i visoki poreski prihodi</li> <li>• Doprinos BDP-u: 3 % od rudarenja, 8 % od proizvodnje baterija, 11–15 % od proizvodnje el. automobila</li> </ul> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Infrastrukturni troškovi i odgovornost za štetu</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Infrastrukturni troškovi se gotovo ne pominju</li> <li>• „Neće biti veće opasnosti za životnu sredinu“</li> </ul>                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

| Kategorija                             | Tvrdnje Rio Tinta i filma<br><i>Not in My Country</i>                                                                                                                            | Nalazi domaćih stručnjaka i<br>naučne javnosti                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Subvencije i razvoj<br>lanca vrednosti | <ul style="list-style-type: none"> <li>• „Jedinstvena prilika“ za uključivanje u lanac vrednosti električnih automobila</li> <li>• Potencijal za proizvodnju baterija</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vlada planira subvenciju od 419 miliona evra slovačkoj kompaniji InoBat</li> <li>• Rio Tinto je akcionar InoBata (sukob interesa)</li> <li>• InoBat nema iskustva u proizvodnji baterija velikih razmera, kao što Rio Tinto nema iskustva u ekstrakciji litijuma</li> <li>• Litijumske baterije imaju niz nedostataka, a razvijaju se i naprednije alternative</li> <li>• Litijum nije „zelen“ niti neophodan za zelenu tranziciju – već postoje alternative poput natrijum-jonskih baterija</li> <li>• Električni automobili ne doprinose rešavanju klimatske krize jer se energija i dalje dominantno dobija iz fosilnih goriva</li> </ul> <p>Projekat „Jadar“ se predstavlja kroz propagandne poruke o preimućtvima litijum-jonskih baterija, rastu potražnje litijuma na globalnom nivou i „istorijskoj“ šansi Srbije da bude lider u proizvodnji baterija za električne automobile. Ovo su diskutabilni stavovi, s obzirom na to da se već proizvode natrijum-jonske i grafenske baterije, sličnih karakteristika, i koriste vodonične gorivne ćelije. Tokom 2024. bankrotirala je fabrika litijum-jonskih baterija <i>Northvolt</i>, nekad najavljivan kao najperspektivniji švedski projekat u „zelenoj“ energetskej tranziciji. Najveće nemačke kompanije pokazuju promenu namera: <i>Folksvagen</i> najavljuje smanjenje proizvodnje, <i>BMW</i> odustaje od električnih automobila u korist vodoničnih ćelija, <i>Mercedes Benz</i> odustaje od namere da proizvodi samo električne automobile posle 2030. Posebno je upitan etički aspekt, jer se najveći deo resursa iskopava u siromašnim zemljama, gde ostaju zagađenja i posledice po prirodu i zdravlje, dok visokoobrađeni resursi i komponente odlaze u bogate zemlje.</p> |

| Kategorija                             | Tvrdnje Rio Tinta i filma<br><i>Not in My Country</i>                                                            | Nalazi domaćih stručnjaka i<br>naučne javnosti                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Pravni okvir i transparentnost</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Proces predstavljen kao transparentan i u skladu sa zakonima</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nedostatak primene načela prevencije i predostrožnosti</li> <li>• Prostorni plan usvojen pre studije o proceni uticaja na životnu sredinu</li> <li>• Ključne institucije odbile da dostave podatke, pozivajući se na ugovor o poslovnoj tajni s Rio Tintom</li> <li>• Pravo na informisanje iz Arhuske konvencije prekršeno</li> <li>• Fakulteti (Rudarsko-geološki, Mašinski, Građevinski) i instituti primili znatne uplate od Rio Tinta (100,5 mil. RSD)</li> <li>• Potencijalni sukob interesa – autori studija i eksperti mogu biti imenovani u komisije koje odobravaju iste studije</li> <li>• Prekršeno najmanje 13 članova raznih zakona u proceduri pripreme projekta (PAKT)</li> <li>• Poljoprivredne aktivnosti: prihod od 81,96 miliona evra godišnje</li> <li>• Vrednost ekosistemskih usluga: 9,64 miliona dolara godišnje</li> <li>• Visoka biološka raznovrsnost za ovo područje Srbije</li> <li>• Otvaranje rudnika bi dovelo do degradacije biodiverziteta</li> <li>• Ignorisan prisustvo pet međunarodno zaštićenih vrsta u kulturnom predelu „Tršić-Tronoša“, 41 zaštićene vrste na planini Cer i 22 zaštićene vrste u Krupnju</li> <li>• Zanimljivo bogato kulturno-istorijsko nasleđe: preko 50 praiistorijskih nalazišta u dolini Jadrta i oko 120 registrovanih lokaliteta na teritoriji Loznice</li> <li>• Zagađenje vode i vazduha zbog čestica prašine (PM2.5 i PM10)</li> </ul> |
| <b>Valorizacija postojećih resursa</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fokus na vrednost rude litijuma (56 milijardi dolara)</li> </ul>        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |

**Izvor:** informacije iz transkripta filma ukrštene sa informacijama obuhvaćenim u referencama: 1., 4., 33.

Milica Kočović De Santo  
Institute of Economic Sciences, Belgrade

Ratko Ristić  
Faculty of Forestry, University of Belgrade

## “CAN THE SUBALTERN SPEAK?” – NOT IN MY COUNTRY CULTURAL REPRESENTATION OF POLITICAL ECOLOGICAL CONFLICTS SURROUNDING THE JADAR PROJECT

### **Abstract**

*The documentary film Not in my country about the lithium exploitation project in the Jadar Valley illustrates how seemingly neutral cultural representation can reproduce and legitimize existing power relations. Interdisciplinary analysis uncovered the discursive strategies through which epistemic violence is constructed in the film. The analysis confirms a series of strategies of epistemic marginalization, where subaltern voices cannot speak through cultural representations that undermine their authentic voice. We believe that this analysis opens space for reflection on how different media formats and their mix can function to create and normalize “sacrifice zones,” “ecological debt,” while the appearance of objectivity masks epistemic violence and academic capitalism.*

### **Keywords**

*epistemic violence, cultural representation, critical discourse analysis, sacrifice zones, ecological debt, lithium, subaltern voices, political-ecological analysis*

Primljeno: 26. 3. 2025.

Prihvaćeno: 24. 4. 2025.

Barbara Lovrinić Higgins<sup>1</sup>Institute for Development and International Relations (IRMO);  
Zagreb, Croatia004.9.930.85  
327.316.74(4-672EU)  
COBISS.SR-ID 171642889**RESHAPING LAM INSTITUTIONS:  
POLITICS OF INFRASTRUCTURE,  
DATA AND MEMORY IN THE EU<sup>2</sup>*****Abstract***

*In recent years, there has been an increase in the research of various aspects of digital cultural heritage, including issues of access, re-use, intellectual property rights, use of emerging technologies, linked data, etc. However, the specific effects of the European Union's (EU) digital cultural politics and digital impact on LAM institutions (Libraries, Archives, and Museums) have not yet been fully addressed. This paper deals with the complex relationship between technological and policy logic, placing digital cultural heritage within the EU policy context, specifically focusing on how both technological and policy drivers are reshaping LAM institutions. It discusses the impact of digital transformation on LAM institutions, as well as the implications of current EU policies that are affecting the digitisation of cultural heritage. With this paper, we aim to expand the present body of research of the development of LAM institutions by analysing the interaction of its external pressures – EU infrastructure, data, and memory politics – and institutional transformation shaped by the digital age, a connection which is largely unexplored in current literature. This perspective is important because it provides a better understanding of the evolving relationship between EU policy and LAMs in*

<sup>1</sup> barbara@irmo.hr; ORCID 0000-0002-8823-2011

<sup>2</sup> The research is part of the activities within the project CULTMED— – Interdisciplinary Research on Cultural and Media Policies and Practices: Developmental and Democratic Potentials (December 31, 2023 – December 31, 2027) that has been funded by the National Recovery and Resilience Plan 2021-2026, NextGeneration EU program. This funding was provided under the Program Agreement (Class: 643-02/23-01/00016, Reg. No.: 533-03-23-0002, dated 8 December 2023) between the Ministry of Science, Education and Youth and the Institute for Development and International Relations (IRMO), Zagreb, Croatia. The specific allocation for this project was outlined in the Decision on Allocation of Financial Resources (IRMO, Class: 402-03/23 01/17, Reg. No.: 251-768-04-23-5, dated 11 December 2023).

*the digital age. To achieve this goal, I conducted a qualitative content analysis of EU policy documents and relevant academic literature.*

### **Keywords**

*digital transformation; digital cultural politics; digital cultural heritage; cultural heritage institutions; sovereignty; platformisation;*

---

## **Introduction**

Libraries, Archives, and Museums (LAM institutions) are experiencing fast transformations due to digital advancements, thus requiring them to adapt to new social and cultural environments. This transformation is not just technical but also requires a re-evaluation of their roles in society. The environment in which LAM institutions operate is becoming increasingly competitive: they are expected to maximise visitor numbers, attract new users, etc. In order to achieve this, LAMs actively use platforms and social media, which alone are generators of much of today's cultural production and consumption. Consequently, the digital environment is reshaping access to culture, as well as its interpretation, production, and consumption (Uzelac et al., 2016), with a significant influence on cultural memory.

Both potentials and challenges concerning the impact of digitalisation have been addressed in academic literature (Valtysson et al., 2022; Krotz, 2017; Rogač Mijatović, 2014). The "potentials" perspective highlights the possibilities for (re)use of cultural heritage (Matanovac Vučković et al., 2021), democratisation and transparency (Valtysson, 2020), and enhanced cultural participation (Navarrete, 2013). The "challenges" perspective raises issues concerning the potential for misuse and surveillance (Fuchs, 2010), emphasising the social and political implications (Krotz, 2017). In this context, the policies governing LAM institutions in the European Union (EU) must adapt so that they maximise digital opportunities while addressing the challenges in the digital landscape.

In recent years, digitalisation has been considered to be an imperative for the LAM sector (Stokstad, 2020), as well as a cultural policy imperative (Henningssen & Larsen, 2020). Digital cultural politics,<sup>3</sup> according to Valtýsson

---

3 "Digital cultural politics" is a term that stands for data policies, media policies and everything that accompanies the digital age, and derives from other sectors besides culture (Valtysson, 2020).

(2020), can serve as a governing tool to promote specific interests and different rationales. This perspective aligns with the view that digital cultural heritage itself is both a political concept and a practice (McCrary, 2011).

Digital cultural policies are a shared competence between the EU and its Member States. The EU's regulatory framework is quite complex. In addition, the fragmentation of the legal system among the Member States is an obstacle to the realisation of the full potential of the EU's digital cultural heritage. The development of digital culture in the EU is very much affected by implicit cultural policies<sup>4</sup> that come from communication, media, and business sectors, thus shaping the wider context of digital transformation. Data policies, in particular, are increasingly central to the EU's digitisation policies (Uzelac & Lovrinić Higgins, 2025), influencing the creation, distribution, and consumption of digital content. Data has therefore gained not only economic and political importance, but also cultural significance (Capurro et al., 2023).

Recent research shows that digital cultural infrastructures, particularly European, are considered both a policy instrument and a valuable social and economic asset in the EU (Capurro et al., 2023). Within the EU's digital cultural policy framework, two distinct strands can be distinguished, both grounded upon shared infrastructure: 1) a focus on data politics and a parallel emphasis on 2) identity and memory politics. Thus, digital cultural infrastructures are not only setting specific technical standards, they are also determining the logic of how cultural (memory) institutions should operate online, directly impacting their digital practices and online engagement. Considering the relevance of such a framework and the importance of data within it, the question is, how that affects the evolution of LAMs in the digital age?

Within such a context, this paper explores the impact of the EU's digital cultural policy on the evolution of LAM institutions, a relationship that has only recently gained more interest within the academic research community. Based on the desk research methodology, this research aims to analyse trends within the LAM sector, examining their evolution and the perspectives from which they are analysed. Special attention is given to the EU policy documents and their effects on the LAM sector. Following the collection of relevant literature by Google Scholar as a main resource for identifying relevant references, a qualitative content analysis of both EU policy documents

---

4 According to (Primorac et al., 2015: 4), cultural policies can be explicit and implicit, depending on whether "the policy is explicitly articulated, designed, implemented and monitored in a systemic way, or if it is implicit and discretionary, its' effects on the society have to be analysed."

and academic literature concerning the LAM sector is conducted, taking into consideration relevant articles, reports, and recommendations. Through this analysis, I aim to determine the thematic focus of current EU policy relevant to the future of LAM institutions.

## LAMs' Institutional Transformation and Convergence

The impact of digitalisation on the LAM sector can be observed across three domains: LAM institutions, LAM professionals, and the user base of LAM institutions (Valtysson et al., 2022). The institutional transformation presents the most visible and tangible manifestations of digital transformation's effects. In other words, LAM institutions are going through a profound transformation in the digital age, as they shift from traditional knowledge repositories to dynamic hubs of innovation and engagement. The evidence of this shift is LAMs' adoption of new models like labs<sup>5</sup>, platforms<sup>6</sup>, and digital incubators<sup>7</sup>, all of which make a considerable impact on collaboration and creativity in the heritage sector, and in this way aim to address the diverse needs and interests of today's users.

LAMs' transformation has been facilitated by collaboration with diverse experts (art historians, digital humanists, science and technology experts, etc.) as well as the active participation of users. As Parikka (2013) suggests, we have all become curators in the digital age. Our daily interactions on platforms, as well as interactions facilitated by algorithms (Hoskins, 2023), contribute to the co-creation of knowledge and narratives of digital archives, influencing in this way the evolution of traditional LAM institutions. In other words, the Internet offers a transformative potential for engaging with cultural memory, enabling new forms of access, interpretation, and dissemination that exceed the reach of traditional institutions (Stainforth, 2022). This potential is additionally enhanced by open access policies, which enable the public to access and re-use digital cultural content for free. For example, in 2012, the Rijksmuseum introduced Rijksstudio<sup>8</sup>, a digital application offering downloads of high-resolution images of the collection at no cost (for both personal

5 <https://labs.biblios.tech>

6 <https://www.pluggy-project.eu>

7 <https://ars.electronica.art/doors/en/about/>

8 <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio?ii=0&p=0&from=2024-04-27T13%3A29%3A19.6754016Z>



use and commercial purposes). Two years later, the “Rijksstudio award”<sup>9</sup> was launched to reward the most creative uses of the Rijksmuseum’s collections.

Hence, open data is expected to foster “social engagement”, defined as the process of communicating and participating within online communities (Directive EU 2019/1024). Furthermore, the development of new services (apps, platforms, and digital tools in different sectors such as urban development, tourism, etc.) is of significant interest for different stakeholders in the EU. Yet, opening LAMs’ collections online is far from being a default reality. According to Vézina and others (2022), barriers to open culture can be clustered into three main categories: money (lack of resources, fear of losing revenue); people (lack of staff, knowledge and skills); and policy (outdated policy and legal framework, copyright in particular, the absence of a policy encouraging openness). On the one hand, all LAM institutions must respond to digitalisation regardless of their size (Valtysson et al., 2022). On the other, many LAMs are still in the process of digital transition, and at different stages or phases of digital transformation.

In a similar regard, King et al. (2016) identify a gap between digital heritage theory and its practical application, noting that large-scale projects often exceed LAM’s institutional capacities. While some European countries lag in digitisation processes, hindering national institutions’ ability to meet high-tech demands, nations like the UK, Denmark, and the Netherlands are effectively translating policy into actionable practice (e.g., the UK’s Culture is Digital project, the Danish Cultural Heritage project). It seems that addressing the varying institutional capacities for digital engagement across Europe requires coordinated national policies. However, research on LAM institutional development remains rather limited (Vårheim, 2019).

In recent literature (Hylland & Primorac, 2023; Rasmussen & Hjørland, 2022; Valtysson et al., 2022; Warren & Matthews, 2020; Vårheim et al., 2019), the institutional transformation of the cultural sector and LAMs in particular is mostly analysed through the concept of convergence, referring to the process of institutional characteristics merging in the digital age. However, the current push for collaboration and convergence in the LAM sector is not entirely new. The example of archives in museums demonstrates that some institutions have long been working together, even when the dominant trend was towards separation (VanderBerg, 2012). Although libraries, archives, and

---

9 <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/user/entries-rijksstudio-award--144597>

museums have distinct domains, they share many similarities, such as their public administration, political goals, the social standing of their professionals, and their core values. Their shared similarities are essential for understanding the changing pressures they face, but also for the establishment of a shared institutional framework (Valtysson et al., 2022). Namely, the convergence creates the foundation for an institutional framework for LAMs known as “memory institutions” (Kirchhoff et al., 2008). From the point of view of users who access LAM content online, they are indifferent to the location of the original material (Martin, 2007 as cited in VanderBerg, 2012). This user’s perspective mirrors the “single point of access” offered by digital platforms, a concept that increasingly characterizes LAM’s convergence as a unified approach. Thus, the focus on convergence is largely encouraged by the opportunity to build trans-institutional portals enabling remote access. Hence, the main driver of convergence is digitalisation (Rasmussen, 2019).

Even though digitalisation has facilitated the convergence of LAM’s institutional characteristics (Valtysson and others, 2022), the convergence of LAMs is arguably a complex phenomenon driven by multiple factors that, in addition to the digitalisation imperative, has to do with the evolving nature of capitalism, user-centricity, and the rise of participatory practices (Rasmussen, 2019), as well. In spite of these diverse drivers, the convergence of archives, libraries, and museums into “digital memory institutions” is helping to increase the visibility of these institutions (Kirchhoff et al., 2008). Taking this into account, LAMs’ institutional convergence benefits the sector but it also does so for its different stakeholders. The benefits of collaboration in the digital environment and convergence among LAMs, in addition to the advantages this brings to users, also include their improved financial effectiveness and strengthened political advocacy in pursuit of common goals (Timms, 2009 as cited in VanderBerg, 2012). Furthermore, the EU is using LAM’s convergence in terms of shared digital infrastructure to achieve its political objectives.

### **The Politics of Infrastructure: Shaping EU Digital Cultural Heritage**

The imperative for heritage digitalisation, described in the preceding section, is further complicated by what Jin (2013) terms “platform imperialism”, a concept that highlights how digital platforms can exert power and control in a globalized world, thus raising important questions about their economic, cultural, and political influence. Expanding on this understanding of platform power, platformisation is a concept derived from “platform”, and here it

is understood as “the penetration of the infrastructures, economic processes, and governmental frameworks of platforms in different economic sectors and spheres of life” (Poell et al., 2019).

Nowadays, platforms are very much part of our lives. Since the Internet offered new possibilities for cultural production and consumption, platforms have become instrumental in manifesting and prioritising certain cultural products and trends (Valtysson, 2022). Platforms are trending in the field of cultural heritage as well. Due to constant technological advancements, together with the rise of projects related to cultural heritage, there is a rise in the number of digital platforms for heritage. The recent rise of digital platforms for cultural heritage is showing two points: first, platform logic can support the organisation of the world’s cultural heritage in a way that it is accessible through “only one gateway to the digital world” (Pesce et al., 2019: 2). Second, it shows a quest for community (Lagerkvist, 2014), that is professional or local.

Europeana<sup>10</sup>, a unique access point to European digital cultural heritage, demonstrates this evolution. Over less than two decades, it has transformed from a “digital library” to a “portal” and then a “platform” (Thylstrup, 2019; Stainforth, 2017). Furthermore, Europeana also functions as an important community for digital cultural heritage professionals in the EU and beyond.

The digital cultural heritage politics of the EU are closely intertwined with mass digitisation projects such as Europeana. With mass digitisation projects, the question of scale has been a “central point of political contestation used to signal infrastructural power” (Thylstrup, 2019: 106). In other words, the scheme is to digitise as many cultural heritage items as possible. The infrastructure of mass digitisation mediates, connects, and converges upon different institutions, actors, social media, etc., increasing the radius of using, working, and reading (Thylstrup, 2019).

Powered by the sudden increase of data from new and emerging technologies, the hyper-connected world is transforming existing businesses and creating new ones. The integration of technology and data is managing both value chains and ecosystems. The current framework of the EU’s digital cultural politics, grounded in shared infrastructure, shows two strands: one focused on data and digital sovereignty, the other on European identity and memory.

---

10 <https://www.europeana.eu/en/collections>

While both are influenced by geopolitical power struggles, the implications for LAMs are not yet fully understood.

## Data Space and Digital Sovereignty

“Data space for cultural heritage” is a new form that is designed by the European Commission to support multi-layered ecosystems. Data sovereignty is one of the key concepts of EU data policy, which opposes the concept of platformisation, where all data is concentrated and held in the hands of private companies whose interest is to exploit data for commercial purposes, and aims to ensure that Member States reaffirm their authority over the Internet. Data space for cultural heritage is not the only “data space” politics of the EU:

“(…) the data space [for cultural heritage] should leverage its participation in other connected initiatives such as the data spaces for tourism and media, the language data space, the cultural heritage cloud, and the competence centres for 3D.” (European Commission, 2024)

Europeana is viewed as a foundation for building the “common data space” for cultural heritage, but also as a platform for re-using and sharing digitised heritage material:

“It will allow museums, galleries, libraries, archives across Europe to share and reuse the digitised cultural heritage images such as 3D models of historical sites and high-quality scans of paintings” (European Commission, 2021).

In this regard, Member States should strengthen the role of the aggregators as intermediaries between Europeana and cultural heritage institutions and encourage their active contribution to the data space (European Commission, 2021).

Recent literature highlights that the sovereignty narrative is growing in EU discourses (Bonnamy & Perarnaud, 2023; Broeders & Kaminska, 2022). The concept of digital sovereignty refers to the idea that Member States should reaffirm their authority over the Internet and protect their autonomy in the digital sphere (Musiani, 2022, as cited in Bonnamy & Perarnaud, 2023). In fact, the language of “digital sovereignty and strategic autonomy” has already become integrated into the policy statements and documents of the European Union (Broeders & Kaminska, 2022). The main rationale behind the

“European digital sovereignty” is to challenge the geopolitical dynamics and concentration of global technological market power in the United States and China (Bonnamy & Perarnaud, 2023). In its 2019 digital strategy, “A Europe Fit for the Digital Age”, the European Commission declared Europe’s need to strengthen its digital sovereignty and establish its own standards for data, technology, and infrastructure, rather than “following those of others” (European Commission, n.d.).

In a similar vein, the announcement of Google Print (later known as Google Books) in 2004–2005 (Jeanneney, 2007, as cited in Grincheva & Stainforth, 2024) has motivated the creation of Europeana. Google’s intention was to digitise books from the most important libraries in the US and the UK (the Universities of Harvard, Stanford, Oxford, and the New York Public Library). The European Commission had a concern that Google would privatise European works, and thus proposed to start its digital library. Today, Europeana is one of the largest aggregators with more than 50 million cultural heritage items from over 4000 galleries, libraries, museums, and archives in Europe. Since Europeana is mainly funded through the European Commission, it is closely tied to the geopolitical goals of the EU.

The creation of a common European data space for cultural heritage is expected to enable LAMs to build on the scale of the single market, in line with the European Data Strategy (European Commission, 2021). Europeana has affiliations with the economic aims of the Digital Agenda for Europe and the digital single market (Valtysson & Holdgaard, 2019). For example, on the Europeana Creative project website, it is stated:

“The re-use of digital content is an essential part of the Digital Agenda for Europe. Several activities are already stimulating the re-use of cultural heritage in order to demonstrate the social and economic value of cultural content.” (Europeana Foundation, n.d.).

Another example is the EU mass digitisation project “Time Machine”<sup>11</sup>, which aims to develop the Big Data of the Past. This will be achieved by “creating a huge distributed digital information system mapping the European social, cultural and geographical evolution across times” (Time Machine, n.d.). Furthermore, the infrastructure will “enable Europe to turn its long history, as well as its multilingualism and interculturalism, into a living social and economic resource” (Time Machine, n.d.). In one of the keynote address-

---

11 <https://www.timemachine.eu/about-us/>

es at the Time Machine conference in 2019,<sup>12</sup> it was stated that the web is not sociable, as it has become fragmented. Thus, the full digitisation of the world is currently not happening. There is a need for a third, central platform for building companies and our lives, and which will be as important as the web or social media. This new structure will be the operating system of the world. It will concern heritage, the future, and the territory, all of which are important for its governance.

There are several advantages to having an infrastructure for cultural heritage: to have dominance over data, demonstrate the social and economic value of cultural content, and to have control over certain narratives.

## Memory Politics

The fragmentation of cultural heritage content across various platforms is contributing to a fundamental transformation of LAMs, impacting not only institutional structures but also the very concept of collective memory as well as the heritage community. Digital technologies, therefore, represent not simply a set of tools, but a catalyst for conceptual change when they are, for example, employed, built upon and conceptually and methodologically used by a European Research Infrastructure Consortium such as DARIAH EU that “enables, develops, maintains and operates an infrastructure in support of ICT-based research practices and sustains researchers in using them to build, analyse and interpret digital resources” (DARIAH EU, n.d.), and thus keeping this stored memory alive.

From a cultural perspective, heritage is the materialisation of collective memory. The nature of memory has been debated for a very long time now. The empiricists state that memory demands “stored beliefs”. The connection between memory and its storage still makes the core area of research within memory and heritage studies theory, highlighting the critical role of storage mechanisms in shaping our understanding of how memory is created, maintained, and retrieved.<sup>13</sup> The intertwining of media studies with memory studies has resulted in conceptual shifts regarding memory: Assmann (2008)

12 The Time Machine Conference 2019 took place on 10-11 October 2019 at the Deutsches Hygiene-Museum in Dresden, Germany. More about the conference at: <https://www.timemachine.eu/events/time-machine-2019/>

13 For example, the concepts of “storage” and “archive” are essential to the understanding of memory by contemporary media theorists such as W. Ernst, J. Parikka, and A. Hoskins.

used “working” or “reference” memory, Sutton (2007) proposed “connectionist memory”, and Pentzold (2009) came up with “global memory”.

In the recent years, media researchers have brought attention to the concept of “mediatisation of memory”. The main rationale behind this concept is that through digital technologies, memory can be reshaped in different ways, so that new combinations of signification can occur (Hoskins, 2009, 2014). The concept of “connective memory”, as proposed by Hoskins (2009), suggests a paradigm shift from collective memory, which is grounded in social frameworks, to a model that accentuates the socio-technical realities of the hyper-connected world. Some authors like Robinson (2012) argue that the digital age has created a need for re-evaluation of “memory institutions”, as memory is increasingly shaped and accessed through digital platforms. Yet, there is still a research gap regarding the impact of digital transformation on memory creation (Yap et al., 2024).

Recent academic research re-focuses on memory in the context of digital transformation in LAM institutions (Yap et al., 2024), but mostly in the context of digital cultural politics of the EU (Grincheva & Stainforth, 2024; Stainforth, 2022). The drive behind the renewed focus on memory within LAMs is due to the shift from physical to virtual representations of cultural heritage, but also due to the underlying political interests aligned with this institutional change. The EU’s focus on data and memory politics is closely connected to this institutional shift.

The growing trend of shared digital infrastructure within LAMs is revolutionising how cultural narratives are shaped. McCrary (2011: 357) argues that the problems that arise with the curation of physical cultural heritage, that of “authenticity, vocabulary control, image control, and ideology control”, are also present with digital cultural heritage. Despite this continuity of challenges, mass digitisation projects are not the continuation of the existing politics of cultural memory. They need to be approached as emerging sociopolitical and sociotechnical phenomena that create new forms of cultural memory politics (Thylstrup, 2019).

Europeana was one of the flagship projects in the EU’s i2010 strategy for a European Information Society for growth and employment. In 2005, on the occasion of the presentation of the i2010 Strategy for a European Information Society for growth and employment, Viviane Reding, former Information Society and Media Commissioner, argued: “without a collective memory, we are noth-



ing, and can achieve nothing. It defines our identity and we use it continuously for education, work and leisure.” (Europa, 2005, as cited in Stainforth, 2017).

The recent research has turned its focus on Europeana being a social and political actor. For example, Capurro and others (2023) highlight that Europeana is a social structure acting on three levels: firstly, in curating transnational digital heritage collection; secondly, in building a network of European cultural heritage institutions; and thirdly, by bringing together the audience, practitioners, and end users around its collections. In addition, it is a highly political structure that operates beyond and between national and supranational structures (Grincheva & Stainforth, 2024). Taking this into consideration, recent research (Capurro & Severo, 2023; Grincheva & Stainforth, 2024; Valtysson, 2020) shows the tendency of the EU to create European memory politics. In other words, Europeana is seen as an instrument or, better said, engine for the creation of cultural identity in which local and national heritage is merged with European heritage (Capurro & Severo, 2023). Similarly, Thylstrup (2019: 57) argues that Europeana “produces a new form of cultural memory politics that converge national and supranational imaginaries with global information infrastructures”.

Europeana is the evidence that the politics of infrastructure, or the “underlying rules of the world” (Verhoeven, 2016, as cited in Thylstrup, 2019), are behind the creation of a new cultural memory paradigm.

### **Future Directions for LAMs**

Since digitisation leads to significant transformations in societal, cultural, and institutional contexts (Valtysson et al., 2022), institutional transformation must be examined from a broader perspective. The EU’s digital cultural politics are grounded in large-scale initiatives, such as Europeana, which exert governance over infrastructure, data, identity, and memory politics. The expansion of digital heritage and the huge amount of data have generated new possibilities and opportunities, but also challenges for the cultural sector. There is a question of how to manage and exploit data in the cultural heritage context. Furthermore, the heritage sector needs to keep up with the increasing role of data in decision-making as well as policy development (Harrison et al., 2017). Clearly communicating the value and impact of digital collections is essential for attracting funding, engaging the public, and gaining internal support (Uzelac & Lovrinić Higgins, 2025; Shaw, 2016).



In addition, the future of LAMs will largely be shaped by the common Data Space for Cultural Heritage. In 2024, 21 out of 27 EU member states have reported taking different kinds of actions to encourage their cultural heritage institutions to share their digitised cultural heritage materials on the EU's common data space. So far, only four countries within the EU have made it a requirement that cultural heritage institutions must make their digitised assets available on the EU's common data space to receive public funding (European Commission, 2024).

It is also reported that the Europeana Country Groups pilot program is designed to boost collaboration on cultural heritage data within a shared European digital space. This initiative is being tested in Bulgaria, Italy, and Slovenia, and the leaders of these national groups presented their progress at the national level (European Commission, 2024). Overall, the EU's approach to digital memory remains largely reactive, particularly in projects like Europeana, Time Machine, and Data Space for Cultural Heritage, and continues to be shaped by anxieties about private influence, thus creating ongoing tensions (Stainforth, 2022).

## Conclusions

In theory, the concept of convergence has created the foundation for LAMs' shared institutional framework in the digital age. Yet, both the representation and interpretation of digital cultural heritage are political issues. The current EU's digital cultural politics, based on large-scale digitisation, data utilisation, and European memory transformation, places significant pressure on the digital transformation of LAM institutions. Digital cultural infrastructures are already setting specific technical standards, and more importantly, the logic of how cultural (memory) institutions should operate online.

What is crucial here for LAMs' future development and their relevance in society is their management of digital cultural heritage, since "mediated memories" play a key role in the construction of individual and collective identity. Today's management of digital cultural heritage in the EU is challenged by the formation of new knowledge spaces that are used to promote a certain political agenda. The cultural domain often highlights the premise of the intrinsic value of culture and knowledge. Nevertheless, within the context of digitalisation, where data assumes significant value, it is necessary for LAMs to formulate their digitisation efforts and assert their relevance in soci-

ety while considering the larger EU framework that is setting certain trends. Thus, the future of cultural heritage institutions depends on their ability to demonstrate meaningful societal impact.

It is expected that digital cultural heritage will become more important and widespread with time, and it will enable participation in ways that are beyond mobilising knowledge and research. For this reason, it is important to understand how digital technologies and cultural policies interact to shape the future of LAM institutions in the EU. A perspective that cannot be overlooked in future research is LAMs' need to actively engage with data politics, which governs data collection, use, and dissemination. Consequently, how digital technologies (media) enable a multifaceted understanding of our reality, and how LAM institutions are using this advantage, needs to be further explored. Thus, there is a need for a combined approach that considers the complexities of digital culture as a political issue, which makes a significant impact on LAM institutions.

### **Bibliography**

- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97-108). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.97>
- Bonnamy, C., & Perarnaud, C. (2023). Introduction. EU Digital Policies and Politics Unpacking the European Approach to Regulate the "Digital" *Politique européenne*, N° 81(3), 8-27. <https://doi.org/10.3917/poeu.081.0008>.
- Broeders, D., & Kaminska, M. (2022). EU digital sovereignty: When top-down meets bottom-up. Introduction. In D. Broeders (Ed.), *Digital sovereignty: From narrative to policy?* (pp. 9-11). EU Cyber Direct.
- Capurro, C., Plets, G., & Verheul, J. (2023). Digital heritage infrastructures as cultural policy instruments: Europeana and the enactment of European citizenship. *International Journal of Cultural Policy*, 30(3), 304-324. <https://doi.org/10.1080/10286632.2023.2193401>
- DARIAH EU. (n.d.). *A research infrastructure that enhances and supports digitally enabled research and teaching across the Arts and Humanities*. Retrieved from [https://www.dariah.eu/about/dariah-in-nutshell/Directive 2019/1024](https://www.dariah.eu/about/dariah-in-nutshell/Directive%2019/1024) (accessed on 3 April 2025).

- Directive (EU) 2019/1024 of the European Parliament and of the Council of 20 June 2019 on Open Data and the Re-Use of Public Sector Information (Recast). Retrieved from <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32019L1024> (accessed on 3 April 2025).
- European Commission. (16-17 October 2024). *Minutes 7th meeting of the Commission Expert Group on the Common European Data Space for Cultural Heritage (CEDCHE)*. Retrieved from <https://ec.europa.eu/transparency/expert-groups-register/screen/meetings/consult?lang=en&meetingId=59024&fromExpertGroups=3800> (accessed on 3 March 2025).
- European Commission. (2021). *Commission Recommendation (EU) 2021/1970 of 10 November 2021 on a Common European Data Space for Cultural Heritage*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32021H1970>
- European Commission. (n.d.). *A Europe fit for the digital age*. Retrieved from [https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age\\_en](https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age_en) (accessed on 21 February 2025).
- Europeana Foundation. (n.d.). *Europeana Creative Project*. Retrieved from <https://pro.europeana.eu/project/europeana-creative-project> (accessed on 22 February 2025).
- Fuchs, C. (2010). How Can Surveillance Be Defined? Remarks on Theoretical Foundations of Surveillance Studies. In Unified Theory of Information Research Group (Ed.), *The Internet & Surveillance – Research Paper Series*.
- Grincheva, N., & Stainforth, E. (2024). *Geopolitics of digital heritage*. Cambridge University Press.
- Harrison, R., Morel, H., Maricevic M. & Penrose, S. (2017). *Heritage and Data: Challenges and Opportunities for the Heritage Sector*. Report of the Heritage Data Research Workshop held Friday 23 June 2017 at the British Library, London.
- Henningsen, E. & Larsen, H. (2020). 3 The Digitalization Imperative: Sacralization of Technology in LAM Policies. In R. Audunson, H. Andresen, C. Fagerlid, E. Henningsen, H. Hobohm, H. Jochumsen, H. Larsen & T. Vold (Ed.), *Libraries, Archives and Museums as Democratic Spaces in a Digital Age* (pp. 53-72). Berlin, Boston: De Gruyter Saur. <https://doi.org/10.1515/9783110636628-003>
- Hoskins, A. (2009). The Mediatization of Memory. In J. Garde-Hansen, A. Hoskins & A. Reading (Eds.), *Save as ... Digital Memories*, (pp. 27-43). Palgrave Macmillan.

- Hoskins, A. (2014). The mediatization of memory. In K. Lundby (Ed.), *Mediatization of Communication*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 661-680.
- Hoskins, A. (2023). New Memory and the Archive. In A. Prescott & A. Wiggins (Eds.), *Archives: Power, truth, and fiction* (pp. 87-99). Oxford University Press. Retrieved from: <https://global.oup.com/academic/product/archives-9780198829324?cc=gb&lang=en> (accessed on 15 January 2025).
- Hylland, O.M., & Primorac, J. (Eds.). (2023). *Digital Transformation and Cultural Policies in Europe* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003334576>
- Jin, D. Y. (2013). The construction of platform imperialism in the globalization era. *TripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 11(1), 145–172.
- King, L., Stark, J. F. & Cooke, P. (2016). Experiencing the Digital World: The Cultural Value of Digital Engagement with Heritage. *Heritage & Society*, 9(1), 76-101. 10.1080/2159032X.2016.1246156
- Kirchhoff, T., Schweibenz, W., & Sieglerschmidt, J. (2008). Archives, libraries, museums and the spell of ubiquitous knowledge. *Archival Science*, 8(4), 251–266. <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9093-2>
- Krotz, F. (2017). Explaining the Mediatisation Approach. *Javnost – The Public*, 24(2), 103-118. 10.1080/13183222.2017.1298556
- Lagerkvist, A. (2014). A quest for communitas: Rethinking mediated memory existentially. *Nordicom Review*, 35(s1), 205-218. <https://doi.org/10.2478/nor-2014-0113>
- Matanovac Vučković, R., Kanceljak, I., & Jurić, M. (2021). Cultural Heritage Institutions During and After the Pandemic: The Copyright Perspective. *EU and Comparative Law Issues and Challenges Series (ECLIC)*, 5, 379–397. <https://doi.org/10.25234/eclic/18312>
- McCrary, Q. (2011). The Political Nature of Digital Cultural Heritage. *LIBER Quarterly*, 20 (3–4), 357–368. <https://doi.org/10.18352/lq.8000>
- Navarrete, T. (2013). Chapter 12: Digital Cultural Heritage. In Rizzo I. & Mignosa A. (Eds.), *Handbook on the Economics of Cultural Heritage*, Edward Elgar Publishing, i-i.
- Parikka, J. (2013). Archival Media Theory: An Introduction to Wolfgang Ernst's Media Archaeology. In W. Ernst (Ed.), *Digital Memory and the Archive*, (pp.1-23). University of Minnesota Press.

- Pentzold, C. (2009). Fixing the Floating Gap: The Online Encyclopaedia Wikipedia as a Global Memory Place, *Memory Studies*, 2(2), 255–72.
- Pesce, D., Neirotti P. & Paolucci E. (2019). When Culture Meets Digital Platforms: Value Creation and Stakeholders' Alignment in Big Data Use. *Current Issues in Tourism*, 22(15). 1883–1903. [10.1080/13683500.2019.1591354](https://doi.org/10.1080/13683500.2019.1591354)
- Poell, T., Nieborg, D., & van Dijck, J. (2019). Platformisation. *Internet Policy Review*, 8(4). <https://doi.org/10.14763/2019.4.1425>
- Primorac, J., Obuljen Koržinek, N., & Uzelac, A. (2015). Access to culture in Croatian cultural policy: moving towards explicit policies. *International Journal of Cultural Policy*, 23(5), 562–580. <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1102906>
- Rasmussen, C. H. (2019). Is digitalization the only driver of convergence? Theorizing relations between libraries, archives, and museums. *Journal of Documentation*, 75(6), 1258–1273. <https://doi.org/10.1108/JD-02-2019-0025>
- Rasmussen, C. H., & Hjørland, B. (2022). Libraries, Archives and Museums (LAMs): Conceptual Issues with Focus on Their Convergence. *Knowledge Organization*, 49(8), 577–621. <https://doi.org/10.5771/0943-7444-2022-8-577>
- Robinson, H. (2012). Remembering things differently: Museums, libraries and archives as memory institutions and the implications for convergence. *Museum Management and Curatorship*, 27(4), 413–429.
- Rogać Mijatović, Lj. (2014). Kolektivno pamćenje u digitalno doba: Europeana i Veliki rat. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 25/26, 275–293.
- Stainforth, E. (2017). From Museum to Memory Institution: The Politics of European Culture Online. *Museum and Society*, 14(2), 323–337. <https://doi.org/10.29311/mas.v14i2.646>
- Stainforth, E. (2022). Collective memory or the right to be forgotten? Cultures of digital memory and forgetting in the European Union. *Memory Studies*, 15(2), 257–270. <https://doi.org/10.1177/1750698021104>
- Stokstad, S. (2020). 5 Norwegian National Policies for Digitalization in the LAM Sector – Imperative and Implementation. In R. Audunson, H. Andresen, C. Fagerlid, E. Henningsen, H. Hobohm, H. Jochumsen, H. Larsen & T. Vold (Ed.), *Libraries, Archives and Museums as Democratic Spaces in a Digital Age* (pp. 91–110). Berlin, Boston: De Gruyter Saur. <https://doi.org/10.1515/9783110636628-005>
- Sutton, J. (2007). *Philosophy and Memory Traces: Descartes to Connectionism*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Thylstrup, N. (2019). The Politics of Mass Digitization. In *The MIT Press eBooks*. <https://doi.org/10.7551/mitpress/11404.001.0001>
- Time Machine. (n.d.). *About us*. Retrieved from <https://www.timemachine.eu/about-us/> (accessed on 22 February 2025).
- Uzelac, A., & Lovrinić Higgins, B. (2025). From Data to Impact: Assessing the Value of Cultural Heritage in the Digital Age. *Heritage*, 8(4), 117. <https://doi.org/10.3390/heritage8040117>
- Uzelac, A., Obuljen Koržinek, N. & Primorac, J. (2016). Access to Culture in the Digital Environment: Active Users, Re-use and Cultural Policy Issues. *Medijska istraživanja*, 22 (1), 87-113. Retrieved from <https://hr-cak.srce.hr/161255> (accessed on 3 April 2025).
- Valtýsson, B. (2020). *Digital Cultural Politics: From Policy to Practice*. Palgrave Macmillan.
- Valtýsson, B., & Holdgaard, N. (2019). The Museum as a Charged Space: The Duality of Digital Museum Communication. In K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry, & K. C. Schröder (Eds.), *The Routledge Handbook of Museums, Media, and Communication* (pp. 159–171). London/New York: Routledge.
- Valtýsson, B., Kjellman, U., & Audunson, R. (2022). The impact of digitalization on LAMs. In *Libraries, Archives, and Museums in Transition: Changes, Challenges, and Convergence in a Scandinavian Perspective* (1st ed., pp. 117–129). Retrieved from <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-496293> (accessed on 11 March 2025).
- VanderBerg, R. (2012). Converging libraries, archives and museums: overcoming distinctions, but for what gain? *Archives and Manuscripts*, 40(3), 136–146. <https://doi.org/10.1080/01576895.2012.735826>
- Vårheim, A., Skare R. & Lenstra N. (2019). Institutional Convergence in the Libraries, Archives, and Museums Sector: A Contribution Towards a Conceptual Framework. In *Proceedings of CoLIS, the Tenth International Conference on Conceptions of Library and Information Science*, Ljubljana, Slovenia, June 16-19, 2019. *Information Research*, 24(4), paper colis1918. Retrieved from <http://InformationR.net/ir/24-4/colis/colis1918.html> (Archived by the Internet Archive at <https://web.archive.org/web/20191217173326/http://informationr.net/ir/24-4/colis/colis1918.html>)
- Vézina, B., Françoise, C., Anuken, O., & Harris, D. (2022). *What Are the Barriers to Open Culture? A Report by Creative Commons – July 22, 2022*. Retrieved from [https://creativecommons.org/wp-content/uploads/2022/07/3.Final-Barriers-Report\\_compressed.pdf](https://creativecommons.org/wp-content/uploads/2022/07/3.Final-Barriers-Report_compressed.pdf) (accessed on 21 February 2025).

- Warren, E., & Matthews, G. (2020). Public Libraries, Museums and Physical Convergence: Context, Issues, Opportunities: A Literature Review Part 2. *Journal of Librarianship and Information Science*, 52(1), 54-66. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0961000618769721>
- Yap, J. Q. H., Kamble, Z., Kuah, A. T. H., & Tolkach, D. (2024). The impact of digitalisation and digitisation in museums on memory-making. *Current Issues in Tourism*, 27(16), 2538–2560. <https://doi.org/10.1080/13683500.2024.2317912>



Barbara Lovrinić Higgins  
 Institut za razvoj i međunarodne odnose, Zagreb, Hrvatska

## PREOBLIKOVANJE „LAM“ INSTITUCIJA: POLITIKA INFRASTRUKTURE, PODATAKA I SEĆANJA U EU

### *Rezime*

*Poslednjih godina povećano je istraživanje različitih aspekata digitalnog kulturnog nasleđa koje uključuje pitanja pristupa, ponovne upotrebe, prava intelektualne svojine, korišćenje novih tehnologija, povezanih podataka, itd. Međutim, specifični efekti digitalne kulturne politike Evropske unije (EU) i digitalnog uticaja na „LAM“ institucije (biblioteke, arhive i muzeje) još uvek nisu u potpunosti razjašnjeni. Ovaj rad se bavi složenim odnosom između tehnološke i političke logike, stavljajući digitalno kulturno nasleđe u kontekst politike EU s posebnim fokusom na to kako i tehnološki i politički pokretači preoblikuju „LAM“ institucije. Razmatra se uticaj digitalne transformacije na „LAM“ institucije, kao i implikacije aktuelnih politika EU koje utiču na digitalizaciju kulturnog nasleđa. Ovim radom želim da proširim sadašnji korpus istraživanja o razvoju „LAM“ institucija analizom interakcije njenih spoljnih pritisaka – infrastrukture EU, podataka i politike pamćenja – i institucionalne transformacije oblikovane u digitalno doba, što je veza koja je uglavnom neistražena u trenutnoj literaturi. Ova perspektiva je važna jer omogućava bolje razumevanje evoluirajućeg odnosa između politike EU i „LAM“ institucija u digitalnom dobu. Da bih postigla ovaj cilj, sprovela sam kvalitativnu analizu sadržaja dokumenata o politici EU i relevantne akademske literature.*

### *Ključne reči*

*digitalna transformacija, digitalna kulturna politika, digitalno kulturno nasleđe, ustanove kulturnog nasleđa, suverenitet, platformizacija*

Article received: 31. 3. 2025.

Article accepted: 9. 4. 2025.



## NASLEĐE ROKENROLA I ARHIV JAVNOG MEDIJSKOG SERVISA

### ***Apstrakt***

*Sveukupna arhivska građa, a posebno arhivska građa elektronskih medija od posebne je važnosti kao deo nacionalnog blaga i identiteta svake zemlje.<sup>2</sup> Arhivska građa Javne medijske ustanove Radio-televizije Srbije (u daljem tekstu RTS),<sup>3</sup> kao jednog od najbogatijih arhiva javnih medijskih ustanova u našoj zemlji, od neprocenjive je vrednosti za širu društvenu zajednicu. Rad se fokusira na razvoj muzičkih formata i njihovu ulogu u televizijskom programu RTS-a, s posebnim osvrtom na deo arhiva muzičkih formata iz kategorije rokenrola. U radu su prikazani najvažniji muzički formati koji su obeležili čitavu jednu epohu televizije u delu muzičkog programa od samih početaka rada pa sve do savremene muzičke produkcije RTS-a. Posebno je ukazano na značaj digitalizacije, ne samo u pogledu očuvanja arhivske građe već i u stvaranju njene nove upotrebne vrednosti za buduća vremena i buduće generacije.*

### ***Ključne reči***

*arhivska građa, arhiv RTS-a, muzički formati, rokenrol, digitalizacija*

1 marijanavuk@telekom.rs; ORCID 0009-0008-7404-4440

2 Arhiv nacionalnog servisa je deo nacionalnog kulturnog nasleđa koje ima značaj za formiranje, zaštitu i održavanje nacionalnog identiteta.

3 Javna medijska ustanova Radio-televizije Srbije (RTS) u organizacionom smislu danas se deli na Radio Beograd i Televiziju Beograd, iako se televizijski kanali emituju pod brendom RTS, i to od 1992. godine, otkad Televizija Beograd emituje program u sastavu Radio-televizije Srbije. U ovom radu korišćena su oba termina koja se odnose na televizijski segment javnog medijskog servisa – Televizija Beograd i RTS

## 1. Uvod

Cilj ovog rada je da ukaže na važnost arhivske građe elektronskih medija, da predstavi neprocenjivu vrednost arhiva RTS-a, s posebnim osvrtom na deo arhiva muzičkih formata iz kategorije rokenrola, da podseti na najvažnije muzičke formate koji su obeležili doba od samih početaka pa sve do savremene muzičke produkcije RTS-a, kao i da ukaže na značaj digitalizacije kako u domenu očuvanja arhivske građe tako i u stvaranju njene nove upotrebne vrednosti za buduća vremena i generacije.

Arhivska građa je kulturno dobro koje predstavlja neobnovljiv resurs, neophodan za razumevanje istorije i kulture ljudskog društva. Očuvanje arhivske građe mera je očuvanja kulturnog nasleđa i nacionalnog identiteta. Značajan deo tog kulturnog nasleđa i identiteta nalazi se u arhivama elektronskih medija, koji su tokom svog dugogodišnjeg rada zabeležili važne pojave, događaje i trenutke koji su iza nas. Arhivska građa je kulturno dobro od opšteg interesa za Republiku Srbiju koje uživa posebnu zaštitu utvrđenu zakonom (Zakon o arhivskoj građi i arhivskoj delatnosti, „Službeni glasnik RS“, br. 6/2020 od 24. 1. 2020. godine).

Narodna Skupština Republike Srbije usvojila je 24. januara 2020. godine Zakon o arhivskoj građi i arhivskoj delatnosti kojim se uređuje sistem zaštite arhivske građe čime su stvoreni uslovi za utvrđivanje Arhivskog fonda Republike Srbije kao dela nacionalnog, ali i svetskog kulturnog nasleđa, uključujući i njegovu dopunu dokumentima koji predstavljaju deo kulturnog nasleđa naše zemlje, a nalaze se van njene teritorije. Arhiviranje i digitalizacija medijskih sadržaja definisana je i Medijskom strategijom koju je Vlada Republike Srbije usvojila 30. januara 2020. godine.

Arhive elektronskih medija u Republici Srbiji poseduju značajnu arhivsku građu koja sadrži njihov višedecenijski rad, predstavljaju dragocenu istorijsku građu i od neprocenjive su vrednosti kao značajan deo sveukupnog arhivskog fonda Republike Srbije. Reč je o audio-vizuelnim snimcima televizijske produkcije, govornim snimcima radijske produkcije, muzičkim snimcima radijske produkcije, primercima dnevnih ili periodičnih novina, arhivi fotografija. Tokom svog dugogodišnjeg postojanja upravo ova medijska preduzeća zabeležila su mnoge značajne trenutke u istoriji svojih gradova, manifestacije, događaje, razgovore sa znamenitim sugrađanima. S privatizacijom ovih medija veliki deo programskih arhiva i dokumentarnog materijala je uništen iz brojnih razloga: od fizičkog uticaja i propadanja tokom vremena,

neadekvatnog skladištenja do nebrige i nemara ili neprepoznavanja vrednosti ovih audio i video zapisa i štampanih primeraka kao blaga neprocenjive vrednosti.

Najbogatiji i najznačajniji arhiv elektronskih medija u Republici Srbiji jeste programski arhiv RTS-a. Bogata programska istorija arhivirana je u više stotina hiljada audio-vizuelnih filmskih i elektromagnetnih zapisa, fotografija i slajdova i četiri miliona stranica tekstualnih zapisa. (<https://www.rts.rs>). Sačuvani filmski i serijski formati imaju neprocenjivu vrednost u domenu očuvanja nasleđa bogate domaće kinematografije. Deo programskog arhiva dokumentarnih i drugih formata predstavlja svojevrсно svedočanstvo rada Televizije Beograd od njenih početaka pa sve do savremene produkcije RTS-a. U okviru programskog arhiva RTS-a nalazi se audio-vizuelni arhiv muzičkih formata koji predstavljaju svedočanstvo razvoja kulture jedne nacije kroz epohu zabeleženu u periodu od preko šezdeset godina. Ovaj rad se bavi delom audio-vizuelnog arhiva televizijskih emisija i programa u okviru koga je sačuvano nasleđe rokenrola kao muzičkog pravca koji je pored umetničkog muzičkog izraza kroz televiziju kao medij i uticaja koji je imao na razvoj kulture toga doba imao i značajnu društvenu ulogu kao antipod društvu ograničenih sloboda i koji je, uglavnom kroz supkulturne stilove,<sup>4</sup> imao uticaj i na društvene promene. (Božilović 2008).

Značaj rokenrola kod mladih danas je manji nego ikad. Moglo bi se reći da je to i logično posle šezdeset godina rokenrola. Rokenrol, a ni muzika kao umetnost nemaju danas ni približno takav uticaj na kulturu i tokove savremenog društva kakav je imao rokenrol tokom više od šest decenija. Tome je znatno pripomogla savremena muzička industrija, a u velikoj meri doprineli aktuelna društveno-politička situacija kao i sveprisutni trendovi opšte globalizacije.

Digitalizacija kao produkt savremenih tehničko-tehnoloških dostignuća odigrala je, i još uvek je ima, ključnu ulogu u očuvanju arhivske građe kao bogatog nasleđa budućim generacijama. Sačuvane televizijske emisije iz arhiva RTS-a su većim delom digitalizovane, čime je obezbeđeno njihovo trajno čuvanje s jedne strane, a sa druge strane omogućena je njihova dostupnost i uspostavljena veza sa savremenom publikom kroz specijalizovane muzičke

4 Supkulturni stilovi koji su bili potpuno različiti od modela koje je preferirala vladajuća klasa u doba nastanka i najvećeg uspona rokenrola tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka podrazumevala je dugu kosu kod mladića, mini suknju kod devojaka, ekscesno ponašanje, kao i sleng nerazumljiv starijim generacijama.

kanale i digitalne platforme kao nove načine distribucije programa, čime je arhivskoj građi data nova upotrebna vrednost u skladu s potrebama savremenog društva.

## 2. Uloga muzike u televizijskom programu

Odnos između televizije i muzike veoma je kompleksan i može se posmatrati na više načina. Suštinska karakteristika televizije jeste njena polisemija, odnosno višestrukost značenja koje proizvode njeni programi (Fiske 1989). Muzika je sveprisutna na televiziji, ali je za pobuđivanje interesovanja šire publike za muzičke televizijske programe neophodno ponuditi mnogo više od onoga što muzika sama po sebi može da pruži (Frith 2002).

Na nastajanje televizijskog programa u velikoj meri je uticalo prethodno tri-desetogodišnje radijsko iskustvo. Počeci televizije podrazumevali su preslikavanje radijskog modela, sa akcentom na informativnom, edukativnom i zabavnom programu. „U periodu od dvadesetih do pedesetih godina prošlog veka, radio i muzika stvorili su poseban simbiotski odnos, muzika s ploča postala je osnova radijskih programa, a emitovanje na radiju je bilo veoma važno za prodaju ploča. Radio je bio presudan za pojavu novih muzičkih žanrova, ali isto toliko važan i za promociju klasične muzike i podstakao je razvoj umetničke muzičke kulture. Ista stvar se ne može reći i za mlade televizijske dane, bez obzira na to što se ovaj program nadovezivao na radijsko iskustvo“ (Milićević 2016).<sup>5</sup>

- 5 Produkcija gramofonskih ploča Televizije Srbije (PGP RTS) najstarija je srpska diskografska kuća. Na zvaničnom sajtu RTS-a navodi se: „Godine 1951. Radio Beograd u garaži na Dorćolu smešta dve prese za izradu gramofonskih ploča. Prevashodna namena tih presa bila je da se prebaci i sačuva vredna tonska arhiva na vinilne ploče. Tako se Radio Beograd smatra ne samo osnivačem PGP-a već i začetnikom gramo-industrije u Srbiji. Godine 1952, za potrebe tržišta, izrađeno je 15-ak gramofonskih ploča sa 78 o/m i s trajanjem od 3 minuta po strani. Polovinom 50-ih, na svetskom tržištu ove ploče nestaju i zamenjuju ih ploče sa 33 i 45 o/m, s mikro-rezom, kvalitetnijim zvukom i daleko većom minutažom – tzv. LP ploče (dugosvirajuće).“ Godine 1959, paralelno s pojavom televizije, Radio Beograd pokreće i obimniju proizvodnju ploča namenjenih tržištu. Standard tih ploča bio je 25 cm sa po četiri numere na strani. Izdato je šest LP ploča sa ukupnim tiražem od 15.000 primeraka. Prva ploča (LP 501), pod nazivom „Muzika za igru“, predstavljala je kompilaciju raznih izvođača, dok je prvu samostalnu ploču zaslužio Đorđe Marjanović, tada najpopularniji pevač, s poznatim šlagerom *Zvižduk u 8*. To je ujedno i prva ploča s novim znakom PGP-RTB (oktobar 1959). Sledeće, 1960. godine, Produkcija gramofonskih ploča RTB nudi tržištu 21. izdanje i postiže tiraž od 86.000 primeraka, da bi već 1963. godine raspolagala s 13 presa, ostvarila 150 izdanja i postigla tiraž od 300.000 jedinica. Dakle, posle prvog LP-ja i prvog singla (*Kafu mi draga ispeci* – Cune Gojković, 1963), PGP-RTB postaje značajan činilac muzičkog života ne samo u Srbiji već i u Jugoslaviji. Izrasta u ekonomski jaku i moćnu fabriku ploča, usvaja nove svetske standarde, tehnologije i postiže ogromnu ekspanziju

Na samom početku razvoja Televizije Beograd prvi televizijski muzički urednici i saradnici imali su radijsko iskustvo. Stoga je logično da je dominantno muzički program radija prožimao i dramske i kontakt programe i da postaje temelj tvorbe globalnog muzičkog prostora, kako objašnjava Snežana Nikola-jević. Prva televizijska emisija emitovana je 26. novembra 1958. godine. Bio je to *Dnevnik* u kome je kao muzička podloga telopu s Pobjednikom<sup>6</sup> prethodila muzička numeracija *Himna Beogradu*, kompozitora Mihovila Logara (Milićević 2016).

*U periodu eksperimentalne faze Televizije Beograd, koja je trajala osam godina, stvoreni su prvi muzički šou-programi (Peva se u svetu), dokumentarne emisije i putopisi (Karavan), prve serije i dokumentarne emisije s prepoznatljivim špicama, songovima i temama (Servisna stanica), prenosili su se uživo sportski, muzički i drugi zahtevni medijski događaji (Prva međunarodna konferencija nesvrstanih 1961. godine bila je svojevrstan ispit za tada još uvek mladu Televiziju Beograd). Muzika, na sva tri načina svog televizijskog pojavljivanja (kao podloga ili prateći element u emisijama nemuzičkog sadržaja, kao poseban segment u mozaičkim emisijama i kao primarni ili jedini element u muzičkim emisijama), bila je značajan deo ovog programa, a publika je najčešće programe identifikovala s muzikom u njihovim najavnim i odjavnim špicama ili muzikom emitovanom u toku emisija, serija ili igranog programa.* (Milićević 2016).

Kako Milićević dalje navodi, Televizija Beograd je nastavila da neguje umetnički muzički diskurs i popularisala stvaralaštvo domaćih kompozitora. U nastajanju novog medija pokazaće se da je osim muzike veoma važno i sve ono što se dešava oko nje. U početku rada Televizije Beograd bilo je veoma omiljeno stilsko usaglašavanje između muzike i vizuelnog plana. Kompozicije Isidora Bajića i Josifa Marinkovića izvođene su u bidermajer enterijerima. Realizovala su se aktivna uključenja u evrovizijske prenose popularne i umetničke muzike, pratili su se strani i domaći festivali popularne muzike. U svom svedočenju o radu Muzičke redakcije u prvim godinama rada Televizije Beograd, muzički urednik Radoslav Graić, u emisiji *Osma vrata*, svedoči da su pesme s tada aktuelnog Festivala u San Remu prepevali na srpski jezik

na tržištu. Za 59 godina postojanja, PGP je stvorio fonoteku od preko 10.500 naslova (izdanja), preko 120.000 numera i oko 6.000 sati programa.“(<https://www.rts.rs>)

6 Telop predstavlja statičnu televizijsku sliku koja može biti uvod u program, veza između emisija ili njihovih segmenata. Telop je obično „ozvučen“ muzikom. Na prvom emitovanom telopu u programu Televizije Beograd pojavila se slika Pobjednika, skulpture Ivana Meštrovića, koja je simbol Beograda, a muzika kojom je ozvučen bila je *Himna Beogradu* Mihovila Logara.

u toku noći, snimali matrice u Radio Beogradu, a zatim već sledećeg dana realizovali emisije s njima.

Milićević u razgovoru dalje navodi da se prvi dani televizije poklapaju s pojavom novog muzičkog žanra, rokenrola, tako da su se mlada televizija i rok paralelno razvijali utičući jedno na drugo. Ovaj medij je vrlo brzo postao značajan za popularnu kulturu i artikulisao novi oblik muzičke kulture mladih. Programi kao što je šezdesetih godina prošlog veka na Televiziji Beograd bio *Koncert za ludi mladi svet* (emitovan od 1966–1968. godine, reditelj Jovan Ristić) oblikovali su prve vizuelne transpozicije novog muzičkog žanra i predstavili mlade, nove aktere buduće muzičke scene. Prema njenim rečima za prvu deceniju rada Televizije Beograd vezani su tada aktuelni kompozitori, od kojih su neki bili i urednici muzičkog programa (Srđan Barić, Slobodan Habić, Vartkes Baronijan, Radoslav Graić, Zoran Hristić). Neki, među kojima i Zoran Hristić, radili su istovremeno na televiziji i filmu i istraživali mogućnosti oba medija. Za Zorana Hristića vezuje se i početak televizijske priče tada mladog Zorana Simjanovića, a kako Milićević navodi, ova dva kompozitora povezao je novi muzički žanr – rokenrol.

### 3. Programski arhiv RTS-a

Programski arhiv RTS-a formiran je 1958. godine, istovremeno s početkom emitovanja TV programa u Srbiji. Kao javni medijski servis, Televizija Beograd nekada a RTS sada stvara i čuva različite vrste audio-vizuelnih materijala, istovremeno omogućavajući dostupnost ovih dokumenata stvaralocima programa, ali i novim generacijama nudi priliku da bolje sagledaju iskustva nekadašnjeg doba.

Zbirke u programskom arhivu RTS-a treba posmatrati kako iz perspektive očuvanja nacionalnog audio-vizuelnog nasleđa naše zemlje tako i iz perspektive obezbeđivanja izvora iz kojih nastaju i nastajace novi programi. Paralelno s digitalizacijom RTS je započeo i eksploataciju digitalizovane arhivske građe kroz nove tematske RTS kanale, sa znatnim delom upravo arhivskog programa. Digitalna platforma za distribuciju programa RTS-a, pod nazivom RTS Planeta, učinila je dostupnim celokupan digitalizovani program iz RTS arhive auditorijumu širom sveta. Programski audio-vizuelni arhiv RTS-a predstavlja, s jedne strane, dragoceno svedočenje o svim političkim i društvenim događanjima u periodu od 1958. godine do danas, a sa druge je živi dokaz nivoa i kvaliteta intelektualne produkcije kao i obli-

ka distribucije odnosno prikazivanja, te čuvanja ovih televizijskih sadržaja u drugoj polovini XX veka.

S razvojem televizijskih tehnologija menjao se način proizvodnje, pa su se, u zavisnosti od toga, i audio-vizuelni zapisi arhivirali na različitim formatima. U početku je preovlađujući način snimanja bio filmskom tehnikom, da bi danas video produkcija bila dominantna. U Programskom arhivu Televizije Beograd/RTS-a 400.000 naslova nalazi se na filmskim trakama 16,35 mm. Audio-vizuelni zapisi u Q-formatu čuvaju se na 4.000 traka, a na 15.000 traka čuvaju se audio-vizuelni zapisi u C-formatu. Na još 3.000 traka nalaze se audio-vizuelni u UMATIC-u, na 30.000 traka u BETA SP-u i na 35.000 traka u DVC PRO-u. Dodatno, digitalna arhiva Televizije Beograd/RTS-a broji 30.000 fajlova (<http://tvarhiv.rts.rs>).

Veliki deo ovog audio-vizuelnog materijala može se kreativno koristiti kao osnova za čitav niz novih TV programa, ili se može, kao što je već slučaj, emitovati u celini. Bez sumnje, audio-vizuelni arhiv RTS-a je dragoceni izvor programa, ali i potencijalni izvor prihoda. Uskladišteni materijali koriste se kao osnova za produkciju određenog broja video proizvoda sa značajnim potencijalom komercijalizacije, kako u sopstvene svrhe tako i u daljoj distribuciji.

#### 4. Arhiv muzičkih rokenrol formata RTS-a

Veza rokenrola i televizije je specifična jer i televizija i rok muzika žele publici da daju utisak nečega što se dešava sada i ovde (Milićević 2016). Upravo je vizuelizacija rokenrola doprinela popularizaciji novog muzičkog žanra. Do vizuelizacije rok muzike u programu Televizije Beograd dolazi šezdesetih godina prošlog veka u okviru serije emisija „Koncert za ludi mladi svet“, reditelja Jovana Ristića. Snežana Nikolajević vezuje vizuelizaciju umetničke muzike u okviru programa Televizije Beograd za sedamdesete godine, govoreći o različitim vizuelnim iskazima jednog muzičkog dela, konkretno pominjući njihovo prvo pojavljivanje u okviru vizuelnog prikaza Mokranjčevih *Rukoveti*, govoreći da je vizuelizacija (Milićević 2016) „uspostavljanje homolognih elemenata i metaforičkih skupova između muzičke i vanmuzičke sfere, na osnovu kojih će se muzička struktura preliti u vizuelnu“ (Nikolajević 2009: 49). Prva globalna zajednička pojavnost televizije i muzike vezana je za razvoj rokenrola. Televizija i rokenrol su se istovremeno paralelno razvijali, kao što je to ranije bio slučaj s razvojem džeza i radijskog programa (Milićević 2016). Sajmon Frit govori o značajnom uticaju koji televizija ima na razvoj



rok muzike i stvaranje moderne pop-rok estetike, pri čemu posebno ističe ulogu televizije u muzici, a ne muzike na televiziji (Frith 2002).

Rok muzika se masovnije pojavila na programima Radio Beograda, a zatim i Televizije Beograd sredinom šezdesetih godina 20. veka. Dokumentarni snimci s prvih Gitarijada na Sajmu (1966. godina) bili su deo informativnog programa Televizije Beograd, a među prvima je bio zabeležen i nastup grupe Elipse na dočeku Josipa Broza Tita u Domu omladine 1966. godine. Oba ova snimka bila su zabeležena filmskom tehnikom. I dok su na Radio Beogradu već bile prisutne kultne emisije „Sastanak u 9 i 5“ i „Veče uz radio Nikole Karaklajića“, u kojima su mladi rok bendovi mogli da predstave svoju muziku, na programu Televizije Beograd se prva takva emisija vezuje za 1967. godinu.

Krajem 1966. godine mladi reditelj Jovan Ristić počeo je da snima numere i najave za emisiju „Koncert za ljudi mladi svet“. To je bila prva specijalizovana emisija ovog tipa posvećena stvaralaštvu mladih ljudi, rok, pop, klasičnih muzičara, ali i slikara, vajara, glumaca, baletskih igrača. Bila je emitovana jednom mesečno, i to samo filmskom tehnikom. Pokazalo se i na ovom slučaju da je filmska tehnika najpouzdanija što se dugotrajnosti i kvaliteta snimka tiče, jer su sve sačuvane emisije veoma dobrog kvaliteta. Već krajem šezdesetih godina počinju da se snimaju studijski šou programi posvećeni novoj muzici, zabeleženi na takozvanim Q trakama (analogne magnetne trake). Prvi takav šou program, najstariji sačuvani u Televiziji Beograd, je „Peva se u svetu“, snimljen 1965. godine, s Đorđem Marjanovićem u ulozi voditelja. U ovom šou programu Đorđe je predstavio tada najaktuelnije evropske šlagere, pobednika Festivala u San Remu, najpopularniju pesmu u Finskoj, Francuskoj, ali i Rusiji, sve prepevane na srpski jezik.

Milićević u razgovoru navodi da tek krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka počinju da se snimaju studijske emisije posvećene novoj, rok muzici, a među prvima je bila emisija „Maksimetar“, snimana na magnetne Q trake. Voditelj su bili tada mladi Dragan Nikolić i Dragan Babić, a popularnost neke pesme merila se mašinom koju su zvali maksimetar, i koja je merila jačinu aplauza publike u studiju. Nekoliko sačuvanih emisija je digitalizovano i dostupno u Programskom arhivu RTS-a. Emisija je emitovana u periodu od 1970. do 1972. godine.

Tokom sedamdesetih godina prošlog veka snimljeno je nekoliko emisija posvećenih novom akustičnom popu („S vremena na vreme“ – specijalna novogodišnja emisija, „Čarobna frula“; obe snimljene filmskom tehnikom i di-



gitalizovane), ali i emisija posvećena tada popularnoj Kornji grupi, „Koncert za jednu devojčicu“, snimljen filmskom tehnikom, digitalizovan i sačuvan u Programskom arhivu RTS-a.

Krajem sedamdesetih godina prošlog veka počinju da se snimaju specijalizovane emisije posvećene rok i pop muzici pod nazivom „Pop ekspres“. Na početku su bile snimane u studiju, voditelj je bio Marko Janković. Ova emisija se emitovala i u prvoj polovini osamdesetih godina.

Osim „Pop ekspresa“, početak osamdesetih godina prošlog veka obeležile su dve kultne emisije: „Rokenroler“ (emitovan 1980. godine), u kojoj su se predstavili novi beogradski bendovi (Električni orgazam, VIS Idoli, Zana, Šarlo Akrobata, Frka) i „Beograd noću“, šou program Olivera Mandića, koji je režirao Stanko Crnobrnja, jedina emisija Televizije Beograd koja je dobila *Zlatnu ružu Montrea* (emitovana 1981. godine). Scenografiju i kostime za ovaj program radio je proslavljeni slikar Kosta Bunuševac. Emisija je snimana na magnetne Q trake.

Drugi deo osamdesetih godina prošlog veka obeležila je kulturna emisija „Hit meseca“ (emitovana od 1982. do 1985. godine), koja je predstavljala muzičku produkciju u celoj bivšoj Jugoslaviji, i to svih žanrova, od Bebi Dol, preko Bajage i instruktora, Bijelog dugmeta i Lakih pingvina do Discipline kičme i Električnog orgazma. Ove emisije su uglavnom sačuvane na Q trakama, ali i tada novim formatima magnetnih C traka.

Devedesete godine obeležile su emisije „Afirmator“ (emitovan od 1991. do 1992) i „Brzi bendovi Srbije“ (emitovana od 1992. do 1993), od kojih je nekoliko numera sačuvano izvorno na C trakama, kao i emisije Trećeg kanala – „Dodatno ubrzanje“ (emitovana od 1993. do 1995), od kojih nema sačuvanih emisija, „Muzički klub“ (emitovana od 1995. do 1998), od kojih je sačuvano nekoliko, „Trikadur“, za koji je sačuvano finale prvog ciklusa, „Oko moje glave“ (emitovana od 1996. do 1997) – na C trakama i beta trakama, za koje su sve emisije sačuvane i digitalizovane, „Garaža“ (emitovana od 1999. do 2003), na beta trakama od kojih je sačuvano nekoliko emisija, između ostalog i neke od najstarijih (1999), kao i „Crna mačka“ (emitovana 1998. godine).

Prvu deceniju dvehiljaditih obeležili su muzički formati „Garaža“ i „Bunt“ (emitovan od 2002. do 2022. godine), sačuvani na beta, analognim i DVC digitalnim trakama, dok je drugu deceniju dvehiljaditih obeležio nastavak

muzičkog formata „Bunt“, kao i „Tri boje zvuka“ (emitovan od 2014. do 2020. godine), zabeleženi na DVC i LTO trakama.

## 5. Digitalizacija arhiva RTS-a

Digitalizacija nas uvodi u svet novih mogućnosti u različitim medijskim oblastima, štampi, radiju, mobilnim servisima, televiziji, a posebno u radu Javnih servisa (Debrett 2010) kao što je i RTS. Osim programskog profilisanja, visokog kvaliteta slike i tona i mogućnosti videa na zahtev, digitalizacija javnih servisa istovremeno može značiti povećanje kvaliteta programa, jer se otvara mogućnost propagiranja kulture i umetnosti, žanrovske raznolikosti, profesionalizma, osluškivanja potreba malih grupa potrošača. Sve velike svetske medijske kuće koje imaju tonske i video zapise bave se aktivno digitalizacijom arhivskog materijala, shvatajući ga kao deo nacionalnog blaga i identiteta. S digitalizacijom i programskim profilisanjem, nacionalni servisi produžavaju svoj životni vek i opravdavaju svoje postojanje, posebno ako u svom sastavu imaju i muzičke ansamble i muzičku produkciju, kao što to jeste slučaj s RTS-om (Milićević 2016.).

Arhiv RTS-a – s preko 200.000 sati TV programa, preko 45.000.000 metara filmske trake i 65.000 audio zapisa – čini jedinstvenu bazu, koja bi morala da u kratkom roku bude digitalizovana. Jedino tako ovaj arhiv može biti funkcionalno dostupan građanima Srbije, TV gledaocima i različitim korisnicima (istoričarima, istoričarima umetnosti, TV autorima i dokumentaristima, filmskim i TV producentima i drugim subjektima u zemlji, ali i svetu).

Digitalizacija arhiva RTS-a je jedan od prioriternih procesa arhiviranja dokumentarno-istorijske i umetničke građe, filmskih, televizijskih i audio zapisa, jedinstvene slike života u zemlji i svetu. Pored istorijskog značaja Programskog arhiva RTS-a, iz koga se baštine dokumentarni materijali, koje su u poslednjih šezdeset godina svakodnevno beležile redakcije informativnog i drugih programa s dvadeset ekipa-kamera na terenu, neprocenjivu vrednost čini umetničko stvaralaštvo najznačajnijih, vrhunskih umetnika i stvaralaca u produkciji RTS-a. Digitalizacija u visokoj rezoluciji čini i arhivu dokumentarne filmske i TV građe atraktivnom kako za gledaoce tako za stvaraoc novih dokumentarnih, obrazovnih serijala i emisija.

RTS tokom poslednjih godina nije mogao da napravi značajnije korake u procesu digitalizacije arhiva zbog nedostatka namenskih sredstava. A upravo

su u proteklih nekoliko godina novi tehnološki procesi digitalizacije arhive postali dostupni u racionalnim finansijskim okvirima. S druge strane, razvijeni su i drugačiji distribicioni kanali za medijske sadržaje, koji su promenili navike i potrebe gledaoca-korisnika, inicirajući multipliciranje broja linearnih televizijskih kanala.

U ranijim planovima za digitalizaciju Programskog arhiva RTS-a operisalo se decenijama kao konačnim rokom za digitalizaciju arhiva. Međutim, 2017. godine stvari su sagledane na drugačiji način. Tada je predviđeno da rok za prvu fazu digitalizacije mora biti znatno skraćen, na period od četiri godine, a kao najvažniji razlozi za skraćenje ovog roka navode se kulturno-istorijski razlozi (sagledavanje društveno-istorijskog konteksta razvoja društva, stvaranja države, prepoznavanje, oblikovanje i promocija kulturnog identiteta), opšta medijska situacija u Republici Srbiji i programi koji nedostaju, operativna dostupnost arhive u stvaranju novog televizijskog programa, kao i tehnološki razlozi uslovljeni potrebom zaštite, konzerviranja, restauracije, ali i eksploatacije programa u novim sistemima distribucije u vrhunskoj rezoluciji.

Digitalizacija RTS arhive danas je u toku. Opremljen savremenom tehnikom za digitalizaciju u visokoj rezoluciji, kao i za restauraciju i kolor-korekciju, sa obučenim kadrom, RTS danas uspešno digitalizuje svoj programski arhiv. Jedan od najvećih, a istovremeno i najskupljih zadataka digitalizacije jeste prebacivanje arhiva iz analognog u digitalni oblik. Na ovaj način, ogromna audio-vizuelna arhiva postaje dostupna velikom broju korisnika u naučne, informativne, edukativne i zabavne svrhe, kao i za nastajanje novih programskih celina zasnovanih na arhivskim snimcima (Milićević 2016).

Pozitivne strane digitalizacije arhiva su mnogostruke. Pre svega, originali ostaju sačuvani i korisnici mogu za svoje potrebe uzimati digitalizovane tekstove, nosače zvuka, emisije, filmove. Različite institucije se povezuju u ovom procesu, a primer za to je povezivanje Muzikološkog instituta s Radio-Beogradom prilikom digitalizacije arhivskih audio zapisa. Česte su potrebe različitih institucija za digitalizovanim programima Televizije Beograd, za naučne radove ili kao deo nastave, kao što je to bio slučaj s ciklusom „Putem melografa“ ili Milojevićevom „Sobarevom metlom“, čije izvođenje postoji samo u arhivi Televizije Beograd, a kroz proces digitalizacije je postalo dostupno studentima Fakulteta muzičkih umetnosti.

Kapitalni produkti digitalizacije su novi specijalizovani tematski kanali i digitalne platforme za distribuciju sadržaja. Kao deo ovog projekta zaživeli su

novi specijalizovani muzički kanali kao što su: RTS Kolo – muzički kanal koji emituje koncerte, muzičke emisije, arhivske emisije narodnih orkestara, RTS Muzika – posvećen pop i rok muzici, ali i kvalitetnoj eksperimentalnoj, filmskoj i alternativnoj muzici, kao i džezu i *cross over* muzičkom pravcu, RTS Klasika – emituje strane i domaće koncerte najnovije produkcije, dokumentarne, obrazovne i druge emisije o muzičkoj umetnosti i autorima, solistima i orkestrima, hitove klasične i džez muzike.

Pored specijalizovanih muzičkih kanala, RTS je zahvaljujući digitalizaciji programskog sadržaja iz svoje bogate arhive iznedrio i tematske kanale poput filmsko-serijskog kanala RTS Drama, zatim RTS Život, kanal koncipiran kao izbor najboljih autorskih emisija iz RTS produkcije, RTS Trezor, kanal koji emituje najatraktivnije sadržaje iz bogate RTS arhive od 1958. do 1991. godine, RTS Poletarac, dečji kanal na kome se emituju obrazovni, školski i naučni programi iz arhive RTS-a kao i sadržaji novije produkcije i RTS Nauku, kanal koji se bavi najrazličitijim naučnim oblastima, od nanotehnologije do misterija kosmosa, od tajni neurona do dometa veštačke inteligencije, od arheologije do savremenih tehnologija gradnje, inovativnog stvaralaštva i futurologije.

Pored specijalizovanih tematskih TV kanala, najveći iskorak koji je RTS napravio upravo zahvaljujući digitalizaciji jeste digitalna *Over The Top* (OTT) platforma – RTS Planeta. To je nova multimedijalna internet platforma koja pruža novu mogućnost gledanja televizijskog programa i slušanja radijskih sadržaja Radio Televizije Srbije. Kroz ovaj projekat, koji je na internetu dostupan širom sveta, svim gledaocima i slušaocima otvorena su vrata programskog arhiva RTS-a i sa njima je napravljen direktan kontakt kao osnov za buduća uspešna zadovoljenja potreba i afiniteta širokog auditorijuma, čime se bogata arhivska građa, ali i savremena produkcija promoviše i komercijalno eksploatiše, a RTS kao medij na ovaj način dodatno osigurava svoj uspeh kako u sadašnjim tako i u budućim vremenima i izazovima.

## 6. Zaključak

Generalno gledano, očuvanje nacionalne arhivske građe predstavlja očuvanje kulturnog nasleđa jedne nacije. Očuvanje arhivske građe elektronskih medija je važan deo tog kulturnog nasleđa. Razvoj višeslojnih muzičkih pojava u domenu umetničke i popularne muzike i njihovog udruživanja u televizijskom programu RTS-a predstavlja svedočanstvo razvoja kulture jedne nacije kroz

epohu zabeleženu u periodu od preko šezdeset godina. Iz tog razloga očuvanje audio-vizuelnog arhiva muzičkih formata koji su obeležili višedecenijski rad RTS-a kao javnog medijskog servisa od neprocenjive je važnosti.

U sprezi univerzalne muzičke tematike i afirmacije nacionalnih muzičkih vrednosti stvara se globalni televizijski muzički prostor. U ovako definisanom prostoru srpska muzika se nalazi praktično od početka rada Televizije Beograd (Nikolajević 2003) do danas. Slika današnjeg televizijskog muzičkog prostora umnogome je izmenjena u odnosu na period koji je za nama, univerzalna muzička tematika je diversifikovana, a afirmacija nacionalnih muzičkih vrednosti upitna. Za razliku od perioda u proteklih šest decenija, kada je muzika pored umetničkog televizijskog izraza bila značajan faktor i imala snažan uticaj na razvoj šire kulturne scene i u određenoj meri doprinosila društvenim promenama, danas je muzička industrija potpuno komercijalizovana i adaptibilna, bez ambicija da ima uticaja na kulturna polja ili na polja društvenih promena. Ako pođemo od činjenice da promene jednog društva u pravcu njegovog razvoja i napretka ne mogu biti samo političke, već predstavljaju unutrašnju transformaciju osećanja koja se tiče revolucije u glavi čoveka (Nikolajević 2003), jedan od istorijskih primera načina na koji je muzika uticala na te promene jeste rokenrol. Posebno u periodu svog nastanka i najintenzivnijeg razvoja šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, rokenrol je bio društveno relevantan i utisnuo je snažan pečat društvenim promenama kako na Zapadu, gde je i nastao, tako i na ostalim prostorima, uključujući i naš. Višedecenijska refleksija rokenrola bila je značajna, a ispoljavana je i putem medija – radija, televizije i časopisa (Milićević 2016).

Razvoj televizije i rokenrola u našoj zemlji tekao je paralelno, pa su iz tog razloga brojni muzički formati iz kategorije rokenrola obeležili čitav period razvoja televizije od njenih početaka do danas. Sa druge strane, televizija je afirmisala rokenrol i imala značajnu ulogu u njegovoj popularizaciji kod publike tokom čitavog tog perioda dugog šest decenija. Muzički formati iz kategorije rokenrola nastali tokom tog perioda predstavljaju dragoceni deo nasleđa u arhivi RTS-a, a njihova digitalizacija u svrhu trajnog očuvanja od neprocenjive je važnosti. Digitalizacija je ovim formatima dala novu upotrebnu vrednost povezujući ih sa savremenom publikom putem specijalizovanih tematskih muzičkih TV kanala novonastalih upravo na sačuvanoj i digitalizovanoj arhivskoj građi na kojima ovi formati nastavljaju da žive. Na RTS digitalnoj platformi – RTS Planeta svi digitalizovani sadržaji iz bogate arhive RTS-a, pa i muzički formati iz kategorije rokenrola trajno su učinjeni dostupnim publici širom sveta.

## Literatura

- Božilović, N. (2008). *Sociologija jugoslovenskog rokenrola šezdesetih: subverzija, moralna panika, cenzura*. Niš: Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu.
- Debrett, M. (2010). *Reinventing Public Service Television for the Digital Future*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fiske, J. (2002). *Television Culture*. New York: Routledge..
- Frith, S. (2002). *Look! Hear! The uneasy relationship of music and television*. Cambridge University Press.
- Makdonald, I. (2012). *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio.
- Milićević, A. (2016). *Televizijski opus primenjene muzike Zorana Simjanovića – elementi stila (Digitalizacija arhiva u službi naučnog istraživanja)* – master rad. Beograd: FMU.
- Nikolajević, S. (2003). *Ekran srpske muzike*. Beograd: RTV teorija i praksa.
- Simjanović, Z. (1996). *Primenjena muzika*. Beograd: Bikić studio.
- Studija o arhivskoj građi u nekadašnjim Javnim medijskim preduzećima, Sindikat novinara Srbije (SINOS), 25. 12. 2020.
- Zakon o arhivskoj građi i arhivskoj delatnosti, „Službeni glasnik RS“, br. 6/2020 od 24. 1. 2020.

## Intervjui:

- Antović, Branislav, izvršni direktor Sektora za razvoj i nove poslove RTS-a, 14. 5. 2021.
- Milićević, Ana, urednica programa televizijskog kanala RTS Muzika, 25. 5. 2021.
- Tabaković, Zoran, rukovodilac Programskog arhiva RTS-a, 1. 6. 2021.

## Internet izvori:

- JMU RTS (2021), <http://tvarhiv.rts.rs>, pristupljeno 28. 6. 2021.
- RTS, <https://www.rts.rs>, pristupljeno 15. 8. 2022.

## ROCK AND ROLL LEGACY AND PUBLIC SERVICE MEDIA ARCHIVE

### ***Abstract***

*The overall archival material, and especially the archival material of the electronic media, is of particular importance as part of the national treasure and identity of each country. The archives of the public media broadcaster, "Radio-television of Serbia" (hereinafter RTS), as one of the richest archives of public media institutions in our country, are invaluable for the wider social community. The paper focuses on the development of music formats and their role in the television program of RTS, with special reference to part of the archive of music formats in the rock and roll category. The paper presents the most important music formats that marked an entire era of television in the music program, from the very beginning to the contemporary music production of RTS. In particular, the importance of digitization was pointed out not only in terms of preserving archival material, but also in creating its new use value for future times and future generations.*

### ***Keywords***

*archival material, RTS archive, music formats, rock and roll, digitization*

Primljeno: 22. 8. 2022.  
Prihvaćeno: 20. 9. 2022.





Наталија Гаковић<sup>1</sup>

Факултет примењених уметности у Београду

7.05.071.1 Рашид К.  
COBISS.SR-ID 171653897

## ДА ЛИ СЕ ДИЗАЈН КАРИМА РАШИДА МОЖЕ СМАТРАТИ КЕМПОМ?

### Апстракт

Предмет рада је анализа кемпа у контексту дизајна Карима Рашида. У истраживању су коришћене различите научне методе како би се утврдиле основне особитости и структуралне компоненте Рашидовог дизајна, али и како би се дубље анализирао сам кемп. Првенствено је примењена структурно-функционална анализа, која омогућава истраживање основних елемената и облика дизајна Карима Рашида. Такође, коришћена је дедукција, која нам је помогла да из извесних примера донесемо опште закључке о томе како Рашидов дизајн може бити повезан с кемпом. У овом раду је такође примењена и компаративна метода, која је омогућила поређење и упоредно истраживање особина кемпа као стила и карактеристика самог Рашидовог дизајна на примерима избора појединачних дела. Кратко се разматрају историјски контекст кемпа и различите теорије које су предложили теоретичари уметности који су проучавали овај феномен. Истражује се стил дизајна Карима Рашида, његове специфичности и препознатљивости, те се он пореди са основним елементима кемпа. Анализирају се, такође, три појединачна Рашидова дела и кемп одлике које се у њима могу уочити. Главни циљ рада је да разјасни да ли дизајн Карима Рашида може бити категорисан као пример кемпа, уз истраживање у којој мери његови радови одговарају карактеристикама овог јединственог културног феномена.

### Кључне речи

кемп, кич, дизајн производа, дизајн ентеријера, Карим Рашид

1 stud22d.natalija.gakovic@fpu.bg.ac.rs; ORCID 0009-0005-2883-3711

## 1. Увод

Кемп у уметности, као и у дизајну, „представља поклич против конформизма, крик против досаде, завет потенцијалне јединствености свакога од нас и наших права на ту јединственост“ (Mejli 2003: 7–8). Описано значење кемпа као уметничког израза и дизајнерског приступа јасно истиче његову дубоку антипатију према стандардизацији и обрасцима масовне културе, чија је сврха задовољавање глобалних трендова. Кемп не представља само стил већ и манифестује индивидуалност која се противи униформности и слеђењу строгих друштвених норми. У њему лежи потенцијал за ослобађање, могућност рушења стереотипа и налажу се нова, често контроверзна значења предмета у дизајну. Овакав приступ дизајну подразумева да се изведени објекти, предмети и идејна решења могу препознати као нешто више од функционалности и естетике, као симбол личности, контекста и вредности. Кемп се, дакле, не ограничава на објекте који су само визуелно шокантни и екстравагантни већ представља и дубоко лично и субјективно виђење света, које се не плаши да буде провокативно и, према потреби, неугодно.

170

Филип Кор (Philip Core) појашњава да „оно што неки предмет чини кемпом није, у ствари, ништа осим дивљења или привлачности које он изазива код такве личности“, али и да „чињеница да ово важи и за људе који сами по себи нису кемп представља очигледну екстраполацију“ (Кор 2003: 335–337). Оваква дефиниција открива кључну димензију кемпа – он није строго дефинисан одређеним особинама објекта, већ односом између објекта и посматрача. Кемп не представља увек објекат, већ и субјективно искуство које у великој мери зависи од угла посматрања и емоционалне реакције коју изазива. Предмети који се могу сматрати кемпом могу бити различити, али њихова вредност се дефинише у начину на који они изазивају осећања, било да представљају поигравање естетиком, иронијом или било каквом другом заменом значења. Кор, дакле, наглашава да је кемп појава која зависи од интерпретације, не од самог објекта који га представља. Ово својеврсно „ширење“ појма кемп предмета иде толико далеко да Кор међу савремени кемп умањене вредности за малограђане-обожаваоце убраја и вештачко цвеће, перје, неон, пластику, али и перике, шампањац и кокаин, као ствари које су postale кемп за дивљење или дискутовање (Кор 2003: 335–337). На тај начин се показује да кемп није само привлачност која проистиче из изузетне лепоте, већ се чешће везује за нестандартне и ексцентричне предмете привлачне посматрачу. На пример, неонски светлосни знак или веш-

тачко цвеће могу изазвати разна осећања, попут носталгије и хумора, али и апсурдности дубоко укорене у култури која нас окружује. Кемп предмети су, дакле, нестандартни, потенцијално шокантни и упадљиви. Осим набројаног, концепт кемпа укључује и трансформацију обичних или познатих предмета у објекат који постаје предмет обожавања на основу откривања његових нових вредности.

Социолог културе Никола Божиловић (Božilović 2023) сумира кемп као самосвесни кич који представља животну опредељење. Наводи, такође, како кемп не треба посматрати као естетску категорију, већ као опредељење које обликује лични и друштвени идентитет. На тај начин додаје дубину већ постојећој претпоставци да кемп није само визуелна игра, већ и начин на који особа или чак друштво перципира себе и своје вредности. Оно што се некада сматрало кичем или застарелим данас може бити преиспитано и поново се интерпретирати и трансформисати у нешто лично и емоционално значајно. На тај начин, кемп не представља само начин да се исказе индивидуалност већ је и израз личне слободе и тежње за њеном реализацијом, без обзира на социјалне или културне препреке.

Предмет рада је анализа карактеристика кемпа у дизајну Карима Рашида (Karim Rashid). При томе су употребљене основне методе структурално – функционална анализа и дедукција, као и компаративна метода при упоредном истраживању особина кемпа и Рашидовог дизајна. Рад представља теоријску анализу тога да ли се елементи кемпа манифестују у Рашидовом дизајну оптерећеном бојама, облицима и функционалним изазовима, као и у којој мери Рашид успева да прикаже врсту комбинованог визуелног израза који није само естетски привлачан и практичан, већ носи и дубљи значај, својствен кемпу. Циљ рада је да кроз анализу карактеристика кемпа и Рашидовог дизајна избором појединачних дела установимо да ли се он може сматрати кемпом или не.

## 2. Карактеристике кемпа

Кемп као стил живота јавио се током 19. века када се могао поредити с дендијевским индивидуализмом, који је изражавао отпор према друштвеним конвенцијама и тражио индивидуалну слободу у сваком аспекту живота, од понашања до изгледа (Božilović 2023). Тако је кемп постао начин изражавања личне аутентичности који се супротстављао

наметнутим идеалима лепоте и друштвеним стандардима. Период који је претходио ширењу кемпа у 20. веку обележиле су дубоке друштвене промене, укључујући индустријску револуцију, која је створила нове друштвене класе и захтевала нове облике изражавања. Тиме је кемп као стил живота израстао као одговор на растући културни притисак, али и као својеврстан протест против општеприхваћених вредности које су владале. Озваничио се шездесетих година 20. века као стил елеганције и снобизма у доба масовне културе (Božilović 2023). Тада је кемп постао део веће социјалне и политичке борбе, нарочито у контексту сексуалних права и права мањина, које су проналазиле своје изразе у овом стилу. Његово присуство у моди, дизајну, уметности и култури, као и у личним изборима појединаца, наглашавало је индивидуалност, а не конформизам, као и могућност да се свет посматра из различитих, не увек прихваћених перспектива.

Ипак, према Филипу Кору, у кемп протагонисте могу се сврстати и „старији“ уметници, попут Микеланђела, који је изазвао кемп идолатрију према Давиду код кемп поштовалаца-хомосексуалаца (Kor 2003: 200–201), и Каравађа, који је сликао еротичне дечаке-уличаре и проститутке као девице (Kor 2003: 335–337). Коров начин посматрања њихових дела отвара нове перспективе у разумевању кемпа као феномена који није ограничен само на савремену уметност. Микеланђело и Каравађо су, сваки на свој начин, представници уметничког израза који је кршио традиционалне и уобичајене стандарде лепоте. Скулптура попут Давида или Каравађови портрети уличних људи са еротичним подтекстом приказују дубоке контрадикције и комплексност људског искуства. Они су својим радовима, често кроз естетику која није била у складу с моралним или естетским вредностима њиховог времена, стварали нешто што би се данас могло сматрати кемпом. Кемп, као концепт, није представљао само новитет у уметности већ је имао и потенцијал да ревидира историју уметности, поново изграђујући концепте лепоте и уметничке вредности. Након свих покушаја дефинисања кемпа долазимо до закључка да је лакше дефинисати личности које се могу сврстати у кемп ствараоце, него одредити конкретну дефиницију самог кемпа (Božilović 2023). Овај закључак даје дубљу димензију разумевању кемпа, и чини се да је један од кључних аспеката овог стила његова непрецизност. Проблематично је прецизно дефинисати кемп, јер се он константно мења у зависности од контекста и историјских оквира, динамичан је, трансформише се и адаптира према новим друштвеним условима, одражавајући тако вишезначност и мултидимензионалност уметничког и

културног израза. Из тога произлази да је можда лакше разумети кемп кроз његове носиоце и изражене личности, као што су људи из света поп културе, филма и моде, који освајају друштво својом специфичном естетиком и приступом животу.

Због узалудности прецизног дефинисања, теоретичари кемпа су се усмерили на набрајање, поред личности које се могу дефинисати као кемп ствараоци, његових особина. Џорџ Мејли (George Melly), писац предговора за књигу Филипа Кора *Кемп – Лаж која говори истину*, описује кемп као злобан, лакомислен, снобовски, својеглав, помирљив и увек личан, никад универзалан (Mejli 2003: 7–8). Ова дефиниција је значајна јер показује да кемп није нешто што се може лако свести на један изричит систем вредности, већ је то феномен који кроз своје историјске и друштвене промене увек прелази у нове форме. У овом контексту, кемп је не само стил већ начин живота који у себи носи разноврсне, често контрадикторне карактеристике. То је, пре свега, осећај ослобођења од стандарда доброг укуса, али и дубоко личан одговор на друштвене и културне изазове. За разлику од других уметничких стилова који су ограничени друштвеним нормирањем, кемп се развија у правцу индивидуализације и ироничног преиспитивања уметности као такве.

Кор додаје да је кемп „аутобиографија написана на начин као да се ради о другој особи“, „уметност без уметника“, „слободна асоцијација, а слободно мишљење није кемп“ и „морална анархија која не може да направи место за себе а да не измени ставове друштва“. Такође га описује и као „род без гениталија“ и објашњава: „Кемп није нужно хомосексуалан. Било ко и било шта може да буде кемп. Али је потребно бити хомосексуалац да би се кемп препознао.“ Кор не поставља сексуалност као предуслов за кемп, сматра како је ту најочигледнији, али се јавља и код хетеросексуалаца, као и у професионализму лишеном сексуалних конотација. (Kor 2003: 9–16). Такав кемп можемо уочити у професионалном приступу дизајну многих дизајнера. Кемп је специфичан, не само као стил већ и као концепт који истражује границе између личног и друштвеног, уметничког и културног, па тако многи савремени дизајнери у свом раду експериментишу с кемп елементима, комбинујући екстраваганцију и иронију с практичним и функционалним аспектима дизајна.

Психоаналитичарка Елизабет Вилсон (Elizabeth Wilson) сматра кемп „нечувеним напуштањем свих обзира према добром укусу“ због форси-

рања свега вештачког и баналног (Božilović 2023). Вилсонова критикује кемп као израз који се креће у потпуно супротном правцу од традиционалних културних идеала заснованих на естетској равнотежи и хармонији. За разлику од ње, Сузан Зонтаг (Suzan Sontag) кемп не сматра искључиво лошом уметношћу, и приказује како многа дела овог стила изазивају дивљење. Сматра га победом стила над садржајем и естетике над моралношћу, али и ироније над трагедијом. Суштину кемпа чине езотерична осећања у супротности хармоничним и привлачним, као и љубав према неприродном и вештачком. Зонтаг говори како „природа не може бити *campy*, као што ни живот није *stylish*“ (Sontag 1964: 1–13). Кемп је побуна против конвенционалне доминантне културе што његове представнике чини поткултурном групом – арогантном, непомирљивом и духовитом. Они приказују друштвено неприхватљиве истине у форми бурлеске с глумом и прерушавањем, које такође представља битну карактеристику кемпа. Иако се манифестује у спољашњем изгледу, екстравагантном начину одевања и понашању појединаца, кемп се истински јавља ради духовне подлоге кемписта. Духовна подлога огледа се у њиховој снажној индивидуалности, несвакидашњем таленту и настраности укуса. Неопрезно поигравање „лажним“ у кемпу може га приближити кичу, јер је граница између њих веома танка. Кич представља неаутентичност, осредњост, претеривање, имитацију и допадљивост, и миљеник је режима и маса. За разлику од њега кемп је неразумљив и није допадљив за оне који нису кемп и чини га привилегијом мањине, али и зависним од публике (Božilović 2023).

### 3. Кемп карактеристике дизајна Карима Рашида

У савременом контексту, о многим дизајнерским предметима могло би се дискутовати зарад доношења пресуде да ли су кемп или ипак не. С развојем нових културних и социјалних токова, као и еволуцијом дизајнерских тенденција, јавља се питање које предмете и стилове можемо сматрати кемпом. У исто време, дизајнери су постали, не само стручњаци за стварање функционалних предмета, већ и носиоци нових културних израза. Различити дизајнери и њихова дела могу се видети као одраз ширих друштвених и естетских процеса, који укључују и појам кемпа, било да се ради о његовом директном усвајању или пак о његовој апстракцији кроз савремену дизајнерску праксу. У широкој сфери дизајна, посебно индустријског дизајна и дизајна ентеријера, као потенцијални представници кемп естетике посебно се истичу Карим Ра-

шид и његова провокативна дела. Иако би их Адорно (Theodor Adorno)<sup>2</sup> вероватно назвао кичем, за Рашидова дела, никако не важе принципи неадекватности, имитације и осредњости који се кичу приписују. У савременим уметничким и дизајнерским приступима границе између појмова кемп и кич се често замагљују и питање вредновања једног дизајнерског или уметничког дела далеко је сложеније од самих појмова.

Рашид је дизајнирао преко 4.000 производа који су изведени, освојио преко триста награда за дизајн и његови радови изводе се у преко четрдесет земаља („About“, *Karim Rashid*). Огромна продуктивност указује на његов велики утицај у области разних сфера дизајна попут индустријског, графичког, модног, и дизајна ентеријера и архитектуре, али и на то како је успео да утиче на различите сегменте потрошачке културе, чиме су његови производи и стил постали доступни широј јавности. Рашидова дизајнерска филозофија није се усредредила само на функцију, већ и на то да дизајн треба да буде инспиративан, емотиван и да има друштвену димензију која ће стимулисати људе на разматрање свог окружења и живота кроз нову, модерну и ослобођену призму. Написао је и свој манифест *Karimanifesto*, у коме објашњава како наше објекте, простор и саму визуелну културу обликују поетски дизајн и производња, а сваки посао треба у потпуности да се бави лепотом као основном људском потребом. Говори како су се у прошлости дизајнирали системи, градови и роба и како су се дизајнери већ бавили решавањем светских проблема, док сада не треба више да се баве њиховим решавањем, већ само улепшавањем нашег већ изграђеног окружења. Сматра да дизајн може да побољша живот људи уколико одлуче да учествују у савременом свету и ослободе се носталгије, кича, застарелих традиција и ритуала („*Karimanifesto*“, *Karim Rashid*).

Рашид представља дизајнера „у тренду“ и често ствара производе за једнократну употребу, по систему види–конзумирај–бацаи (Milosavljević i Milosavljević 2018: 152–153). Овакав приступ може се посматрати као аспект кемп естетике, јер у основи обухвата императив да предмети буду привлачни, привремени и снажно повезани с културом брзе потрошње. Такође, истовремено отвара могућности за нове, експерименталне облике који су визионарски у свом изразу. Рашид сматра како се производи морају носити с нашим емоцијама и увећавати нам искуство и машту (Rashid 2005: 240–247). Ова фраза сугерише да дизајн, за Раши-

2 Теодор Адорно (1903–1969), немачки филозоф, музиколог и социјални теоретичар.



да, није само остварење функционалног циља, већ дубоко лични и емоционални доживљај који се јавља кроз спољашњи изглед и осећај који производ изазива у кориснику, што је једна од основних особина кемп стила. Сам процес дизајна сматра креативним, политичким, физичким процесом који је, такође, социјално интерактиван (Rashid 2005: 240–247). У том смислу, дизајн представља нешто више од самог осмишљавања предмета – он је динамичан и захтева интеракцију с друштвеним и културним контекстима. Рашид верује да су нови објекти или производи који обликују људску будућност транс-концептуални, мулти-културални хибриди који могу постојати било где у различитом контексту. Инспирацију проналази у телекомуникацији, информацијама, забави и навикама. Свој дизајн дефинише као сензуални минимализам или „сензуализам“ (Rashid 2005: 240–247). Самим овим називом Рашид показује како за њега, као и сам кемп, спољни изглед има примат над функцијом. Функција ће увек бити испоштована, због чега се његов дизајн тешко може сматрати кичем, али увек у комбинацији са ексцентричним естетским изразима чиме се стварају комади који су, осим што су практични, обавезно у исто време и упадљиви.

У његове производе убрајају се тигањи са шареним дршкама, флаше за разне брендове пића, пуњачи за телефоне, столице, комодe, лавабои, батерије, кухиње, као и модни дизајн, дизајн ентеријера, архитектура и графички дизајн. Оно на шта се увек фокусира јесте „демократски дизајн“, односно дизајн доступан свима (Gibson, 2020). Сматра како је дизајн дуго постојао само за елиту и потрудио се да од њега направи јавну тему земаља („About“, *Karim Rashid*). Овим приступом Рашид се супротставља дизајнерским трендовима засниваним на елитизму и ограниченој доступности. Његов рад тежи да дизајн буде доступан свима, да буде део свакодневног живота, а не само предмет избора привилегованих. Рашид такође сматра како производи служе да умање стрес и унесу радост у живот корисника својом лепотом, комфором, луксузом и јединственошћу (Rashid 2005: 240–247). Његовим речима „дизајн је целокупно искуство живљења (Rashid 2005: 240–247), и овај принцип се одражава у његовом производном дизајну, који укључује светле и често јарке боје, глатке линије и неконвенционалне облике, као и у његовом специфичном стилу облачења, које често укључује бела или пинк одела, упадљиве наочаре и нокте лакиране у бело. Рашидова дела и сама његова појава теже да озбиљност свргну са трона, што представља главну сврху кемпа (Sontag 1964: 10).



Кемп ужива у производима масовне културе, као и поп арта, животног стила који је отворено признавао свој кемпизам (Kor 2003: 242–244), а на који се Рашид ослања у свом дизајну. Описују га као дизајнера који се поиграва поп-артом и прилагођава га дигиталним методама стварајући на тај начин динамичну визуелну конфузију (Milosavljević i Milosavljević 2018: 152–153). Када је освајао једну од многобројних награда – Америчку награду за дизајн (*American Prize for Design*) за 2020. годину описао је себе као „дизајнерског перверзњака, обликоваоца културе, песника пластике и дигипоп<sup>3</sup> рок звезду“ (Gibson, 2020). Ове речи показују његову склоност да уметност и дизајн не разматра као нешто озбиљно и формално, већ као игру која треба да буде забавна и изазовна, као и да пружа веома различите и необичне перспективе.

### 3.1. Карим Рашид, Хотел *Prizeotel*, дизајн ентеријера, Немачка, 2009–2022.

*Prizeotel* представља Рашидов пројекат који се базира на концепту „дизајнокрације“, односно „демократском дизајну“ доступном свима. Први хотел реализован је 2009. у Бремену, други 2014. у Хамбургу, а последњи 2022. године у Берлину, у Немачкој. Пројекти су реализовани у сарадњи с Камилом Тарики (Camila Tariki) и Чече Стељес (Cece Stelljes), запосленим у компанији *Karim Rashid Inc.* (Ana Cosma).

За изградњу комплетних хотела постојали су стриктно ограничени буџети, па је тако у првом од њих, у Бремену, био предвиђен буџет од 3.200 евра по соби за ентеријерске радове – завршну обраду, намештај и опрему. Рашид је употребио принципе попут рушења зидова и отварања простора, коришћење мање количине али квалитетнијег намештаја, као и употребу рециклираних материјала, и на тај начин створио иновативан дизајн ентеријера. Осим ентеријера, дизајнирао је и лого, веб сајт, униформе особља, као и паковања сапуна, шампона и средстава за чишћење (Ana Cosma).

Неке од особина кемпа које се могу уочити на примеру дизајна *Prizeotel* хотела су фокус на спољни изглед и естетику и њихово наглашавање у односу на функцију, као и поигравање поп културом и генерално, есте-

3 Дигипоп је израз који се односи на дигитално истраживање компјутерске графике и истоимену књигу *Digipop* Карима Рашида из 2005. године. У њој, између осталог, приказује своје шарене геометријске шаре у виду једноставног дизајна, али и примењене на тродимензионалне објекте – одећу и апстрактне фигуре.

тиком масовне културе. Рашид се у дизајну поиграва поп арт елементима, што је такође карактеристично за кемп, али укључује и аспекте масовне културе претварајући их у уметност која садржи дубљу иронију. Креативни и упадљиви дизајн Рашид приказује кроз јарке боје, нестандартне облике и материјале, што се може сматрати начином креирања дизајна који је атрактиван, али и „бурлескан“ и „шарен“, што је често знак кемпа. Иако је пројекат осмишљен у складу с буџетским ограничењима, сâм процес стварања визуелно упадљивог дизајна, као и акценат на „демократски дизајн“, могао би се тумачити као ироничан одговор на дизајнерску традицију. Употреба ироније и ослобађање од озбиљности чине пројекат сличним кемповском играма с друштвеним и културним стереотипима, уз употребу комичних или „претераних“ елемената.

### 3.2. Карим Рашид, *Kollage*, архитектура, САД, 2021.

Пројекат *Kollage* Карима Рашида представља вишенаменску зграду која обухвата канцеларије, трговински простор, стамбене јединице и хотел. Дизајниран је тако да сваки део зграде одражава своју функцију, с различитим бојама и облицима који истичу различите делове, па тако жути део представља хотел, плави станове, црни и доњи део трговинске просторе, а горњи амфитеатре и сале за састанке. („Kollage“). Пројекат је био финалиста за награду Archiproducs Design Awards 2021 („Awards“, *Karim Rashid*).

Описани пројекат има елементе који подсећају на кемп естетику попут контрастних и упадљивих боја, које истичу различите делове зграде, као и нестандартни и провокативни дизајн који се огледа у идеји да се фасада зграде претвори у тродимензионални облик. Концепт пројекције зграде у 360 степени („Kollage“) могао би се сматрати храбрим и ексцентричним. На овај начин, Рашид нарушава традиционалне границе архитектуре, али и поред „појачавања“ спољног изгледа ради стварања провокативног и ироничног утиска, који не мора нужно бити практичан, овај пројекат ипак има снажну практичну функцију која одудара од особина кемпа. Баланс између јасне и функционалне основе пројекта и визуелне привлачности и иновације чини и замућену границу припадања описаног пројекта кемп стилу.

### 3.3. Карим Рашид, Колекција *Ego*, столица, ормарић за пиће и преграда, дизајн намештаја, Индија 2022.

Рашид је у сарадњи са индијском компанијом *Scarlet Splendour* 2022. године дизајнирао *Ego* колекцију намештаја, која обухвата столицу, ормарић за пиће и преграду. Ова колекција инспирисана је његовим студентским радом из 1984. године када је под менторством Гаетана Песцеа (Gaetano Pesce) креирао чашу у облику профила људског лица („The Ego Collection“) Столица *Ego Chair* доступна је ружичастој, бисерно белој и црној боји, са дизајном који почива на заротираном профилу људског лица на наслону. Ормарић *Ego Cabinet* такође приказује профил људског лица и садржи златне детаље. Преграда *Ego Screen* је бисернобеле боје и може се користити као стандардна преграда или као конзола. („The Ego Collection“)

Ова колекција, као и већина Рашидових пројеката, креирана је од висококвалитетних материјала и финалне обраде, а осим тога је и функционална и практична и ради тих особина можемо закључити да сасвим сигурно не припада кич стилу. Елементи који се могу пак приписати кемп стилу јесу употреба изразитих и снажних боја, као и ексцентричног и препознатљивог облика људске главе на комадима намештаја. Овај неубичајени облик наглашава визуелни утисак комада колекције и може се окарактерисати као иронична игра с препознатљивим елементима, која је блиска кемпу. У одабраном облику откривају се и хиперболизација и преувеличавање, такође као особине кемп стила.

## 4. Закључак –

### Да ли се дизајн Карима Рашида може сматрати кемпом?

Председник чикашког музеја архитектуре и дизајна Атенеум (*The Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design*) Кристијан Наркијевич-Лајн (Christian Narkiewicz-Laine) изјавио је: „Улазак у Рашидов луди свет дизајна је као да сте заробљени у гигантском, ротирајућем калeidоскопу, где окретање и увртање делова обојеног материјала између две равне плоче наспрам два равна огледала ствара бескрајну разноликост сулудих шара и вртоглавих могућности“ (Gibson, 2020). Ова изјава одражава дубоку инспирацију и утицај који Рашидов рад има на посматраче. Његова способност да обликује свет помоћу обојених, често очекиваних и динамичних елемената чини га једним од најпознатијих и

најконтроверзнијих дизајнера данашњице. У његовом свету, дизајн није само сврха већ и доживљај – буран и испуњен визуелним чудима која изазивају и фасцинирају истовремено. Кроз његову примену боја и облика, који се увек изнова трансформишу и преплићу, ствара се, не само визуелно, већ и емоционално ураћање које гледаоца вуче у незаборавни вртлог који долази са сваком новом перспективом.

У претходном тексту описани стил дизајна Карима Рашида, као и сама појава овог дизајнера, може се сматрати нестандартним, али да ли је он кемп? На питање да ли је неки дизајн кемп није једноставно одговорити, јер сâм појам кемпа није статичан и често се помера граница између традиционалних категорија у уметности и дизајну. Дизајн који бежи од строгих правила игра се и уклапа различите контексте у један нов визуелни језик описује како кемп, тако и дизајн Карима Рашида. Кемп се не односи само на материјале и облике већ и на начин на који они комуницирају с публиком, на њихову самосвест и игру с културним и естетским праксама, па тако питање да ли је Рашидов рад кемп остаје питање које се може разматрати из више углова, али се свакако налази на граници између различитих естетских теорија. У оквиру савременог дизајна границе између различитих естетских праваца често се замућују, што омогућава различитим стиливима да се мешају и инспиришу једни друге. Савремени дизајн све више тежи да се ослободи строгих дефиниција и приступа који су у прошлости доминирали, те се ствара нова палета изражајних средстава која разматрају дизајн као специфичну врсту уметности која може слободно да се претвара и трансформише на различите начине. У том контексту, Рашидов рад се може сматрати спојем класичних и савремених елемената који функционишу заједно у новом контексту и померају границе онога што традиционално сматрамо кемпом.

Приказаном анализом је утврђено да се у Рашидовом дизајну може уочити приличан број кемп елемената попут примата спољног изгледа над функцијом, одабира вештачких материјала, поигравања поп артом и тежње да из дизајна уклони озбиљност. Ове карактеристике су кључне за појашњење кемпа као естетике која ужива у сензуалним и често опсежним изразима који могу да делују на граници апсурда или прекомерности. Рашид својим дизајном изазива посматрача да преиспита стандардне представе о лепоти и функцији, те да прихвати парадокс који долази с његовим радом – да у његовом „лудом свету дизајна“ и сама непријатност понекад постаје део уметничког искуства. У њему

се спољашњи изглед подиже на ниво апсолутне важности, пружајући дизајнерским предметима визуелни шок и живост која изазива као њихове најважније особине.

Ипак, питање да ли је његов дизајн кемп или кемпом инспирисан требало би поставити сваком појединачном посматрачу, јер према речима Филипа Кора, „кемп почива у оку посматрача, нарочито ако је посматрач кемп“ (Кор 2003: 9). Овај цитат отвара питање субјективности када је реч о естетским вредностима и како сваки појединац, зависно од свог личног схватања, може интерпретирати различите елементе дизајна. Рашидов рад, дакле, можда није неопходно кемп у свом традиционалном смислу, али може бити схваћен као такав у зависности од контекста у којем се анализира и самих оних који га посматрају.

### Литература

- Božilović, N. 5. 7. 2023, „Brate mili, i šta je na kraju kemp?“, *Velike priče*, доступно на: <https://velikeprice.com/kultura/brate-mili-i-sta-je-na-kraju-kemp> (последњи пут приступљено 2. 7. 2024. у 16.30).
- Gibson, E. 12. 5. 2020, „Design pervert“ Karim Rashid wins 2020 American Prize for Design, *Dezeen*, доступно на: <https://www.dezeen.com/2020/05/12/karim-rashid-2020-american-prize-for-design/> (последњи пут приступљено 3. 7. 2024. у 15.30).
- “The Ego Collection,” *Stir Pad*, доступно на: <https://www.stirpad.com/collection/the-ego-collection/?utm>, (последњи пут приступљено 5. 3. 2025. у 15.00).
- *Karim Rashid*, званични веб сајт, доступно на: <https://www.karimrashid.com/> (последњи пут приступљено 4. 3. 2025. у 19.00).
- “Kollage,” *One Rendering Challenge*, доступно на: <https://onerendering-challenge.secure-platform.com/a/gallery/rounds/45/details/20987?utm> (последњи пут приступљено 5. 3. 2025. у 15.00).
- Kor, F. (2023). *Kemp – Laž koja govori istinu*, prev. Siniša Mitrović. Beograd, Rende. (Core, Philip, 1984, *Camp: The Lie That Tells the Truth*, University of Michigan, Delilah Books)
- Cosma, A “Prizeotel | Karim Rashid Inc.,” *Arch20*, доступно на: <https://www.arch20.com/prizeotel-karim-rashid-inc/> (последњи пут приступљено 5. 3. 2025. у 14.30).
- Mejli, Dž. (predgovor) (2023)., *Kemp – Laž koja govori istinu*, prev. Siniša Mitrović. Beograd, Rende. (Melly, George (foreword), 1984, *Camp: The*

*Lie That Tells the Truth*, (book author: Philip Core) University of Michigan, Delilah Books)

- Milosavljević, R., Milosavljević, M. (2018). *Dizajn i dizajneri XX/XXI veka*. Beograd: Orion art, RTS.
- Rashid, K. (2005). Karim Rashid. In: Charlotte and Peter Fiell (Eds.) *Designing the 21st century*. Koln: Taschen.
- Sontag, S. (1964). Notes On Camp, *Partisan Review*.

## CAN KARIM RASHID'S DESIGN BE CONSIDERED CAMP?

### ***Abstract***

*The subject of the paper is the analysis of camp in the context of Karim Rashid's design. Various scientific methods were used to determine the key features and structural components of Rashid's design, as well as to conduct a deeper analysis of the camp itself. A structural-functional analysis was applied, which allows for the investigation of the fundamental elements and shapes of Karim Rashid's design. Additionally, deduction was used to help draw general conclusions from specific examples regarding how Rashid's design might be connected to camp. In this paper, a comparative method was also employed, enabling the comparison and cross-examination of the characteristics of camp as a style and the features of Rashid's design, based on selected works. The paper discusses the historical context of camp briefly, as well as various theories proposed by art theorists who studied this phenomenon. The style of Karim Rashid's design, its specificities, and recognizability are explored, and a comparison is made with the fundamental elements of camp. Three individual works by Rashid are analyzed, along with the camp characteristics that can be identified within them. The main goal of the paper is to clarify whether Karim Rashid's design can be categorized as an example of camp by exploring the extent to which his works align with the characteristics of this unique cultural phenomenon.*

### ***Keywords***

*camp, kitsch, product design, interior design, Karim Rashid*

Примљено: 28. 2. 2025.  
Прихваћено: 6. 5. 2025.





*IV*

*ПРИКАЗИ*

*REVIEWS*



## NOVE SLOBODE POKRETNIH SLIKA SEĆANJA

(Aleksandra Milovanović, *Nove arhive: mediji, žanrovi, formati*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2024)

930.253:004.9(049.32)  
026.6(049.32)  
COBISS.SR-ID 171663881

U monografiji *Nove arhive: mediji, žanrovi, formati*, prof. dr Aleksandra Milovanović kruniše višegodišnji istraživački rad i *angažman na terenu*. Naime, svoje neposredno iskustvo rada sa audio-vizuelnom građom i montiranja prestižnih dokumentarnih filmova i serijala autorka veoma vešto *prevodi* u transdisciplinarne teorijske okvire oslanjajući se na temelje medijske arheologije i teorije i istorije filma, televizije i medija, ali istovremeno praveći neophodan iskorak ka digitalnoj humanistici, s jedne, i kulturama sećanja sa druge strane. Nakon što nam je suvereno približila koncept transmedijalnosti u svojoj prethodnoj monografiji (*Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2019), u ovom delu ona uspeva da, iako zadovoljavajući sve kriterijume naučne monografije, metodologijom i stilom pisanja podstakne čitaoca na *umreženo, hipertekstualno* pristupanje narativu prevazilazeći linearnu strukturu svojstvenu štampanom mediju. Stoga dok uranjamo u sadržaj knjige, bogato opremljen referencijalni aparat nas podstiče da uporedo s primarnim tekstom detaljno savladavamo i fusnote i nadalje pretražujemo ponuđene informacije i baze podataka. Tako nam autorka otvara putanje ka različitim mogućnostima račvanja ove potentne teme koja je, kako i ona sama u uvodnoj reči napominje, poput arhive same, nikada kompletirana kolekcija znanja i sadržaja. Ipak, veoma jasno postavljen i teorijski potkovan pristup, Milovanovićeva obogaćuje relevantnim primerima: nesumnjivo slikama svojih sećanja na audio-vizuelno nasleđe s kojim je tokom rada u neposrednom kontaktu, a koje toliko vešto opisuje i analizira da tekst o ovoj građi gotovo oživljava pred čitaočevim očima.

<sup>1</sup> milena.jokanovic@f.bg.ac.rs; ORCID 0000-0002-6232-9632

Monografija je podeljena na dve veće tematske celine kojima prethode uvodne napomene, a slede spisak literature, indeks pojmova i biografija autorke. Prva celina sastavljena iz tri poglavlja posvećena je arhivama, odnosno arhivskom zaokretu u eri digitalne humanistike, zatim metodama, modelima i medijima audio-vizuelnih arhiva, kao i arhivama iz prizme savremenih „tehnologija sećanja“. U ovom delu monografije autorka ostvaruje suveren doprinos teoriji kultura sećanja predstavljajući genezu odnosa prema čuvanju sećanja i načinima konstruisanja individualnog i kolektivnog identiteta posredstvom audio-vizuelnih nosilaca pamćenja, da bi nas zatim uvela u aktuelnu eru digitalne transformacije i svojevrsnog oživljavanja metoda, modela i medija sećanja koji potpuno menjaju odnos zajednica prema ovoj baštini. Stoga autorka sagledava arhive kao žive i interaktivne baze koje predstavljaju prostore ne više samo čuvanja već i upotrebe, direktne participacije, pa i kreiranja baštine. Novomedijske arhive, kako ona ističe, više ne skladište sećanja već nude mogućnost njegovog stvaranja, a arhivska praksa sastavni je deo savremenih navika pomoću kojih ljudi pamte. Uvodeći u raspravu pojam *umreženog* i osvrćući se na pojam *konektivnog sećanja*, autorka vešto opisuje savremeni trenutak u kojem je „sećanje konstantno dostupno i funkcioniše u neprekidnoj sadašnjosti“, te ukazuje na digitalnu transformaciju u kojoj je tehnološki razvoj i gotovo svuda dostupan internet preoblikovao uslove pamćenja toliko da sâm trenutak povezivanja postaje istovremeno i trenutak (pri)sećanja.

Milovanovićeve nadalje detaljno analizira period arhivskog zaokreta u digitalnoj humanistici i kulturi sećanja u kojem je percepcija baštinjenih sadržaja promenjena usled mogućnosti preuzimanja zapisa, odabira, premotavanja i manipulisanja njima. Metodološki usklađeni primeri koje navodi odgovaraju principima formiranja digitalnih audio-vizuelnih arhiva, već utemeljenih u svetskim okvirima, a u lokalnoj sredini tek odnedavno sagledanih. Korišćena interdisciplinarna i multiperspektivna metodološka matrica arhivskog zaokreta otvara put ka višedimenzionalnom sagledavanju digitalnih audio-vizuelnih arhiva, u odnosu na transdisciplinarni pristup kulturnom nasleđu, kulturi i umetnosti i njihov razvoj spram praksi novih tehnologija, formata i arhiva.

Drugi deo, sa svoja četiri poglavlja, odnosi se na medije (arhiviranja audio-vizuelne građe), i to: odnose između filma i arhiva u periodu digitalne transformacije, (ne)oficijelne filmske arhive, nacionalno televizijsko nasleđe u (otvorenom) evropskom pristupu, kao i na ekran (arhiva) kao diskurzivni prostor istorije. U ovom segmentu knjige, prethodno temeljno objašnjen pojam arhiva autorka sada tumači u okvirima samog medija televizije i filma,

kao i njihove digitalne tranzicije tokom koje ove audio-vizuelne zbirke postaju metafore individualnog i kolektivnog, posredovanog i medijizovanog sećanja. Čineći iskorak u samoj suštini razumevanja baštinenja audio-vizuelne građe, autorka nam ukazuje na dve ključne promene. S jedne strane, pojam filmske publike, kako nas uverava, usled razvoja medija i načina njihove upotrebe više ne sme biti sagledan kao jednina, već danas govorimo o publikama kao zbiru komentatora i koučesnika koji daleko prevazilaze pasivne gledaoce. S druge strane, prevaziđen je i koncept isključivo fizičke zaštite analogne audio-vizuelne građe prilikom digitalizacije, pa je danas neophodno i unapređenje mogućnosti za njenu dalju upotrebu, interpretaciju i kontekstualizaciju. Bivajući u potpunom skladu sa savremenim teorijama baštinenja, u kojima koncept nematerijalnog nasleđa odnosno značaj procesa, rituala i aktivnosti manjih zajednica prevladava, autorka dakle naglašava tranziciju od isključive brige i interesovanja za materijalnost filmske trake do kulturnog značaja filmskih arhiva u oblikovanju (nove) istorije filma. Ona napominje stoga da, iako digitalizovano, nasleđe neretko ostaje nevidljivo ukoliko je nemapirano, neumreženo i nedostupno. Remedijalizovani život u digitalnom prostoru, s druge strane, treba da čuva „patinu filmskog zrna“ odnosno da i vizuelno poziva na promišljanje svih procesa koji su usloveli život audio-vizuelne građe. Ovako prihvaćen metod čuvanja, kroz pristup baštini koji autorka predstavlja koristeći relevantne primere, vodi čitaoca ka zaključcima o transformaciji samih sećanja iz nacionalnih u transnacionalne, a posredstvom medija i audio-vizuelnih arhiva.

Iako pristupajući temi iz već navedenog teorijsko-metodološkog okvira, Milovanovićeva ovu analizu čini sveobuhvatnom ukazujući i na zakonske regulative kada je reč o autorskim pravima, uredbama o dostupnosti i upotrebi arhiva u savremenom digitalnom okruženju, ali i dajući uvid u rad institucija filmskih arhiva, što svakako jesu nezaobilazne teme kada je reč o procesima baštinenja audio-vizuelne građe.

Najzad kako smo i na početku napomenuli, temeljeći svoje istraživanje u lokalnoj sredini, odnosno na prostoru bivše Jugoslavije, autorka opravdano postavlja pitanje: „Kakva je budućnost jugoslovenske televizijske prošlosti?“, dajući kritički osvrt na proces digitalizacije i redistribucije audio-vizuelnog nasleđa Jugoslavije putem novih medijskih platformi. U ovom segmentu monografije ona otvara izuzetno značajno pitanje građenja kolektivnog pamćenja i identiteta kroz platforme RTS Planeta i HRT i rasvetljavajući nam važnost pitanja: šta se digitalizuje, zašto i kako se to zatim prezentuje, u kom trenutku, gde i koliko. Secirajući odabrane primere, ona nam vešto predstav-

lja modele manipulacije građom, njene aproprijacije i rekontekstualizacije, te tendenciozne alteracije između prošlosti i sadašnjosti koja ciljano zavodi publiku i postaje opasan alat.

Ova veoma značajna monografija relevantna je, dakle, za savremeni trenutak na više nivoa. S jedne strane, ukazuje se na digitalnu transformaciju i arhivski zaokret koji predstavljaju novo razdoblje u kulturi sećanja i načinima konstruisanja identiteta posredstvom (pokretnih) slika kojima smo preplavljeni. Takođe dat je uvid u promenu percepcije prošlosti i participaciju sa živim ili pak oživljenim arhivama, odnosno učešće u njihovoj kreaciji. Posebno ipak treba izdvojiti da za aktuelni trenutak izuzetno značajan doprinos monografije jeste naučno utemeljeno i primerima jasno predstavljeno pitanje odgovornosti baštinjenja, dostupnosti, interpretacije, pa najzad i manipulacije danas veoma dostupnom audio-vizuelnom arhivskom građom. Monografijom *Nove arhive: mediji, žanrovi, formati* autorka je, dakle, postavila čvrste temelje, istovremeno nudeći inspirativno i promišljeno štivo koje podstiče na dalja razmišljanja i transdisciplinarna istraživanja koja će nastaviti da popunjavaju nikada nekompletirane arhive znanja.

## U IME PUBLIKE: O POJMU KOJI SE IZNOVA REDEFINIŠE I GRADI

(Danka Ninković Slavnić, *Medijska publika – koncept i pregled teorijskih pristupa*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Fakultet političkih nauka, 2024)

316.77(497.11)(049.32)  
32.019.5(049.32)  
32.019.5:659.3(049.32)  
COBISS.SR-ID 171666441

Knjiga *Medijska publika – koncept i pregled teorijskih pristupa* pisana je s namjerom da doprinese razumijevanju kompleksne dinamike savremenih medijskih procesa zbog čega, već na početku, jasno možemo da identifikujemo dva ključna cilja ove ozbiljne studije. Uopšteno uzev, medijska literatura kao da se (samo)iscrpljuje u opisu teorija, koncepata i autora koji su promišljali polje medija, a taj se opis najčešće svodi na dimenziju koja uključuje isključivo tzv. pošiljaoca poruka, odnosno kreatora medijskog sadržaja (a tu najčešće nekritički govorimo o novinarima i novinarkama). Takođe, gro savremene literature djelimično se dotiče društvenog konteksta medija, ali iz perspektive medijskog vlasništva i/ili političkih procesa koji regulišu polje medija (od medijskih politika kao javnih politika do pitanja političke – i svake druge – manipulacije, reprezentacije ili kontekstualizacije medijskog teksta). Sporadično se, u naučnim tekstovima o medijima, govori i o medijskom menadžmentu, ekonomici medija ili pravnim dilemama koje nameće viševjekovna tema slobode govora. Posljednjih godina se gotovo podjednako autoreferentno u promišljanjima o medijima inkorporira pojam digitalizacije, bez nužne refleksivnosti, koja je, po našem mišljenju, temelj saznanja. Sve ove pojmove, bez izuzetka, sadrži i knjiga Danke Ninković Slavnić, ali s napomenom da bazična pitanja ove studije, teorijski pristupi i debate, prethodna istraživanja i pomenuti autori/autorke počivaju na sistematično građenoj platformi koja fokus stavlja na medijsku publiku, odnosno na one koji su najčešće zanemareni u prikazu uvida, otkrića i nalaza unutar polja komunikologije. Stoga, u kontekstu pomenutih ciljeva, ova knjiga daje čitak prikaz znanja o publici

1 vuk.vukovic@ucg.ac.me; ORCID 0000-0002-0766-1077

(istorijski relevantan i promišljen), kao i adekvatnu teorijsku aparaturu za razumijevanje dinamičnog savremenog trenutka, iz perspektive te iste publike.

U formalnom smislu sagledana, knjiga *Medijska publika – koncept i pregled teorijskih pristupa* polazi od doktorskog istraživanja autorke koja je tezu *Publika digitalnih medija – informisanje na internetu* odbranila na beogradskom Fakultetu političkih nauka 2016. godine. S obzirom na datum objavljivanja ove monografije, ali i njen sadržaj, evidentno je da je studija pretrpjela znatne promjene, što je vidljivo iz terminologije koju autorka koristi, ali i kroz najnovija istraživanja koja su našla svoje mjesto u ovoj knjizi (npr. Bruns, Marr, Petrović, Sullivan, Zuboff...). Knjiga je strukturisana u osam poglavlja, a svako poglavlje, nadalje, kroz slične elemente: cilj i fokus, kontekst, jasan pregled teorija, koncepata i autora, sumiranje najvažnijih uvida i debata, preporučena literatura za dalje istraživanje. Iako, kako autorka tvrdi, nije pisana sa ambicijom da bude sveobuhvatna, knjiga *Medijska publika* daje dosta dobar pregled najznačajnijih pristupa komunikologiji, po širini i dubini, zbog čega predstavlja odličan univerzitetski udžbenik za oblast medijskih studija.

Međutim, uslov za razmišljanje o (savremenoj) publici jeste jasna terminološka razlika između pojmova koji se često, a pogrešno, smatraju sinonimnim, poput „korisnik“, „javnost“, „masa“, a autorka ih tumači kao koncepte koje je neophodno razgraničiti. Osim terminološkog razgraničenja, Danka Ninković Slavnić se u prvom poglavlju bavi i praksama odnosno promjenama koje su uzdrmale koncept publike (poput disperzije publike ili aktivnosti publike), ali i pojmovni okvir medijskih studija. Od teza koje su svojevremeno opisivale tzv. masovnu publiku, do (nanovo oživljenog) koncepta aktivne publike i njenog kreativnog potencijala, afirmisane su i (relativno) nove prakse karakteristične kako za medijsku produkciju tako i za medijski sistem u cjelini: prozumerizam, sadržaj koji generišu korisnici (UGC), građansko novinarstvo, i t. sl. Autorka mapira niz razloga za preispitivanje koncepta publike, ali ipak zaključuje da je postojeći koncept živ, odnosno da je preživio medijsko-tehnološke transformacije XXI vijeka.

Jedno od opravdanih pitanja koje proizlazi iz i dalje živog koncepta publika jeste kako su prefiksi (npr. digitalna publika, onlajn publika) kvalitativno uticali na komunikacijske procese i sama iskustva publike, te da li je došlo do, unaprijed očekivane, demokratizacije javne riječi i unapređenja korisničkog iskustva. Na ova pitanja Danka Ninković Slavnić odgovara kroz interpretativni okvir dvije paralelne promjene. Prva se tiče algoritamske personalizacije kao dijela digitalnog iskustva, gotovo sveprisutnog procesa našeg



svakodnevnog digitalnog iskustva. Algoritamska personalizacija ili personalizovana algoritamska selekcija integriše niz pojmova i praksi koje je neophodno sagledati interdisciplinarno, kako bi se mogla objasniti kompleksna uzajamna dinamika podataka o ponašanju korisnika i sistema zasnovanog na algoritmima. Ukratko, riječ je o procesu koji nezamislivu količinu medijskog materijala i sadržaja svodi na podskup koji se, prema algoritamskim proračunima i prioritizaciji, prikazuje korisnicima. Ipak, ovaj proces otvara i niz etičkih pitanja, i to ne samo zbog toga što je baziran na prediktivnoj analitici, a u funkciji lukrativne eksploatacije korisnika, već i zbog toga što algoritamska obrada podataka nije transparentna, te favorizuje one pokazatelje koji su za biznis model određene platforme najvažniji. Druga promjena koja se tiče navodne demokratizacije javne riječi i unapređenja korisničkog iskustva jeste participacija koja bi potencijalno mogla da obezbijedi snažniju javnu sferu, podložnu adekvatnoj kritici horizontalno povezanih građana. U praksi, moć (digitalnog) horizontalnog organizovanja i djelovanja zamijenjena je niskim nivoom participacije, trivijalizacijom, odsustvom promišljanja o javnim temama, vulgarnošću, govorom mržnje, a često i sinhronizovanom masovnom onlajn propagandom. Pomenute promjene i dalje su žive i unutar njih se dešava čitav niz manjih promjena koje, hipotetički gledano, mogu uticati na digitalnu ili onlajn publiku u cjelini, zbog čega je razumljivo što niz aktera (npr. organizacije civilnog društva ili političari) i dalje ne odustaje od ideje da putem društvenih medija promoviše svoje ideje i akcije, bilo da je riječ o propagandi ili pravednijem, savjesnijem i boljem društvu.

Iako je naziva grubom i nepotpunom (ali korisnom) mapom komunikacijskog polja u cjelini, Danka Ninković Slavnić daje važan, čitak i temeljno objašnjen pregled ključnih teorija komunikacije, s posebnim akcentom na različite komunikološke škole (Kolumbijska škola; Frankfurtska škola; Torontska škola; Čikaška škola; Britanska studije kulture) ili različite sistematizacije znanja o publici (strukturalistički pristup; bihejvioristički pristup; kulturološki pristup). Ipak, na pitanje „kako od svega što postoji, što se objavljuje na internetu, pojavljuje kao aplikacija ili društvena mreža ljudi biraju nešto da čitaju, gledaju ili instaliraju i koriste?“ (Ninković, Slavnić 2024, 81), autorka odgovor daje kroz teoriju upotrebe i zadovoljenja potreba, analizirajući njen nastanak i razvoj, glavne karakteristike, motive, datosti i ishode, te domete i ograničenja. Ipak, pregled ove teorije nije dat isključivo u istorijskom kontekstu, već obuhvata i njen značaj u novom medijskom okruženju, odnosno različite aspekte koji oblikuju proces selekcije. Na istom fonu – mapiranja ključnih teorija – jeste i poglavlje o istraživanju efekata medija na publiku. Od paradigme tzv. svemoćnih medija i hipodermijske igle, preko faze ogra-

ničenih, do dugoročnih i latentnih efekata, te modela individualnih strategija interpretacije, istraživanje medijskih efekata predstavlja jedno od najvećih empirijskih polja komunikologije. Autorka, takođe, značajan dio studije posvećuje i epistemološkom zaokretu ka aktivnoj publici, osvrćući se (ne samo) na model kodiranja/dekodiranja koji teorijski legitimizuje činjenicu da publika može prihvatiti, pregovarati ili odbaciti dominantna značenja određenog teksta. Pored teorijskih utemeljenja, akcenat je i na metodološkim promjenama koje su proistekle iz ovih koncepcija, prije svega uvođenjem etnografskog istraživanja publike: studije svakodnevnog života, praksa gledanja televizije i lokalni kulturni konteksti dolaze u fokus analize, a publika se ne posmatra kao homogena, već kao raznolika – klasno, polno/rodno i kulturalno definisana populacija sa sopstvenim interpretativnim zajednicama.

Teorija i praksa (digitalnih) medija osvojila je sve sfere savremenog života i savremenog čovjeka, a čini se da je tehnologija prisutna u scenariju svake slike tog života i tog čovjeka. Ne samo iz tog razloga, ali posebno je važno što je Danka Ninković Slavnić u studiju *Medijska publika* uvrstila i teoriju odomaćivanja medija i tehnologije (*domestication theory*), iako joj je to, po sopstvenom priznanju, bila velika dilema. Koncept odomaćivanja ili pripitomljavanja medija predstavlja inovativan pravac u razumijevanju medijske publike jer opisuje kako se (medijske) tehnologije integrišu u svakodnevni život, uzimajući u obzir kontekst doma, porodičnih odnosa, rodni uloga i kulturnih navika. Ovaj pristup otvara važna pitanja: kako tehnologija mijenja dinamiku privatnog prostora? Kako mediji postaju simboli statusa, identiteta i pripadnosti? Autorka ukazuje da publika aktivno oblikuje medijske tehnologije kroz procese apropijacije, reinterpretacije i rutinizacije: tehnologija nije neutralna, već je društveno konstituisana, i kao takva postaje integralni dio svakodnevice, a ne izolovani artefakt.

Posljednje poglavlje knjige nudi kritičku analizu pozicije publike u kontekstu pojmova kao što su roba, proizvod, rad, cijena, eksploatacija, industrija, korporacija ... U okviru političke ekonomije komunikacija, publika se posmatra kao radna snaga čiji se proizvod (pažnja) prodaje oglašivačima. Ovaj pristup dovodi u pitanje naizgled neutralne prakse istraživanja gledanosti i rejtinga. Kritički se zahvata proces industrije mjerenja publike, odnosno homogenizacije publike u funkciji migracije ka kvantifikovanoj ekonomskoj kategoriji.

Knjiga *Medijska publika – koncept i pregled teorijskih pristupa* Danke Ninković Slavnić ima višestruk teorijski i praktični doprinos polju komunikologije i medijskih studija. Posebna vrijednost knjige je i u tome što povezuje različite

teorijske pristupe, ukazujući na njihove srodnosti, razlike i međusobne uticaje. Takva sinteza doprinosi razvoju integrativnog pristupa komunikacionim i medijskim studijama, koji je danas neophodan u suočavanju s fenomenima kao što su lažne vesti, dezinformacije, algoritamsko filtriranje i promjena javne sfere. Ona omogućava studentima, istraživačima i profesionalcima da steknu strukturisana znanja o evoluciji shvatanja publike, ali i – što nam je danas posebno važno – poziva na refleksivno preispitivanje tradicionalnih predstava o publici kao konceptu koji se iznova gradi, preispituje i redefiniše. Autorka uspješno pokazuje da publika nije statična kategorija, već dinamičan, istorijski i društveno oblikovan fenomen, čije razumijevanje zahtjeva interdisciplinarni pristup. U vremenu brzih medijskih transformacija, ova- kva djela podsećaju na važnost teorijske refleksije i kritičkog promišljanja o ulozi medija u oblikovanju savremenog društva. Insistirajući da se publika posmatra u njenoj punoj kompleksnosti i kontekstualnosti, autorka pomenu- tu evoluciju čitaocima ne isporučuje taksativno, bezizrazno i suvoparno, već uz niz primjera i studija slučaja koji nas se tiču: od izbora Donalda Trampa za predsjednika SAD i Bregzita, preko Netflix-a kao „odomaćenog“ algoritma, do projekcija važnosti velikih jezičkih modela kakav je ChatGPT. Iako se ova studija odlikuje visokim nivoom akademske rigoroznosti i jasnoće izlaganja, ona ima sve elemente neophodne da postane dio propedeutike nužnog me- dijskog opismenjavanja novih generacija komunikologa i usavršavanja istra- živača i praktičara, kao i svih onih koji žele da dobiju odgovor na pitanje da li su publika i/ili korisnici, masa ili javnost. I ne samo to ...



Aleksandar Filipović<sup>1</sup>

Pravni fakultet za privredu i pravosuđe, Univerzitet Privredna  
akademija, Novi Sad  
Univerzitet umetnosti, Beograd

791.633-051 Петровић М. (049.32)  
791.633(497.11)<sup>19</sup>/20<sup>19</sup>(049.32)  
COBISS.SR-ID 171671049

## FRAGMENTI STVARNOSTI I METAŽANR OTPORA: MILUTIN PETROVIĆ U KULTUROLOŠKOM OGLEDALU

(Aleksandar S. Janković, *Milutin u knjizi: Milutin Petrović –  
od metažanra do tradicije i još dalje*, Beograd:  
Filmski centar Srbije, 2024)

U savremenoj domaćoj filmološkoj i kulturološkoj produkciji, monografije posvećene pojedinačnim autorima retko se pojavljuju, a još ređe uspevaju da izađu iz okvira puke dokumentacije karijere. Monografija *Milutin u knjizi: Milutin Petrović – od metažanra do tradicije i još dalje*, autora Aleksandra S. Jankovića, predstavlja stoga dragoceni izuzetak: u pitanju je delo koje ne samo da sistematizuje razučeni i višemedijski opus jednog od najoriginalnijih srpskih reditelja već ga i analizira kroz teorijski, kulturološki i ideološki okvir koji prevazilazi granice filmske analize u užem smislu.

Pozicionirana na raskršću između akademskog štiva, autorskog eseja i generacijske ispovesti, ova monografija funkcioniše i kao pokušaj da se uspostavi dijalog s jednim zaboravljenim segmentom savremene srpske umetnosti. Milutin Petrović, čiji se rad proteže od igranog i dokumentarnog filma, preko televizije i muzike do pozorišta, dugo je ostajao po strani dominantnih diskurzivnih tokova — kako u institucionalnoj kritici, tako i u javnim kulturnim narativima. Jankovićeva knjiga pokušava da ispravi tu nepravdu, ali ne iz pozicije apologete, već iz pozicije savesnog svedoka epohe.

U tom smislu je ova knjiga značajna ne samo zbog svog predmeta već i zbog momenta u kojem nastaje: u društvu koje sve češće briše tragove kulturnih devijacija, umetničkih eksperimenata i političkih nesaglasnosti, Jankovićev

1 sasha.filipovic@gmail.com; ORCID 0000-0002-1097-2079

tekst vraća u fokus umetnika koji je svoju neuklopljenost pretvorio u poetiku. Time ova monografija postaje ne samo analiza jedne karijere već i implicitna kritika kulturne politike, institucionalne selekcije i zaborava kao mehanizma stabilnosti.

Jedna od najistaknutijih odlika Jankovićeve monografije jeste upotreba teorijskog aparata koji prevazilazi klasične kategorije filmske analize i zadire u šire kulturne, ideološke i simboličke registre. U središtu tog aparata nalazi se koncept *metažanra* — pojava koji autor koristi ne samo da bi označio Petrovićevu hibridnu žanrovsku poetiku već i da bi ukazao na sistematski otklon od narativne i estetske predvidivosti. U Jankovićevoj interpretaciji, Petrović koristi žanr kao provizorni kostur — ne da bi ga ispunio već da bi ga razgradio. Metažanr je u ovom kontekstu simptom otpora: umetnički gest odbijanja pripadnosti, kako u tematskom tako i u formalnom smislu.

Ovakav pristup zahteva i odgovarajuću metodologiju. Svesno odustajući od strogo sistematizovanih analitičkih modela, Janković pristupa Petrovićevom radu kao fluidnom korpusu koji mora da se tumači asocijativno, intertekstualno i kontekstualno. U njegovim analizama se pojavljuju reference na Bertolda Brehta, čiji se efekt otuđenja tumači kao ključna strategija Petrovićevog postupka, posebno u radu s naturščicima i destabilizaciji identiteta likova. Psihoanalitičke dimenzije Petrovićevih filmova dodatno se objašnjavaju Jungovim konceptom aktivne imaginacije, dok se uticaj Andreja Tarkovskog ispoljava u višeslojnosti narativa i upotrebi prostora kao metafizičkog polja (posebno kroz paralelu sa *Stalkerom*). Tu je i prisustvo bodrijarovske optike — Petrovićev *Jug – jugoistok* Janković interpretira kao film u kojem se stvarnost prelama kroz slojeve simulakruma, u skladu s postmodernim tumačenjima fikcionalizovane realnosti.

Paralelno s tim referencama, autor koristi i istorijske figure poput Ždanova, ne kao teorijsku inspiraciju već kao simbol kulturne represije i ideološke kontrole umetnosti. Pominjanje ždanovizma ima funkciju negativnog kontrapunkta: Petrovićev opus Janković vidi upravo kao antitezu umetnosti određene ideološkim direktivama. Iako imena poput Fukoa nisu eksplicitno zastupljena, Jankovićevo čitanja struktura moći, diskursa i paranoidnog subjektiviteta nose snažan implicitni trag njegove misli.

Takav eklektični pristup nosi rizik teorijske fragmentarnosti: pojedine reference ostaju na nivou aluzije, a ne sistematske primene. Ipak, upravo ta otvorenost omogućava autoru da Petrovićev opus tumači i kao zbir umetničkih

radova i kao dugotrajnu koherentnu strategiju odbijanja da se umetnost sve-  
de na funkciju — estetsku, tržišnu ili ideološku.

Petrović se u Jankovićevoj analizi pojavljuje kao autor čiji se rad ne može raz-  
dvojiti od političkih i kulturoloških matrica vremena u kojem nastaje. Film je  
kod njega ne samo estetika već i akt mišljenja, simptom kolektivne patologije  
i oblik umetničkog preživljavanja. U tom ključu, Janković ne pozicionira Pe-  
trovića među pripadnike etabliranih struja, već među one liminalno pozicio-  
nirane, umetnike koji ne pripadaju ni centru ni margini, ali koji upravo zbog  
toga otvaraju nove prostore izraza i tumačenja.

Središnji deo Jankovićeve monografije čini analitička obrada Petrovićevih  
igranih filmova, a naročito tzv. političke trilogije: *Zemlja istine, ljubavi i slo-  
bode* (2000), *Jug – jugoistok* (2005) i *Petlja* (2014). Ovi filmovi, iako formalno  
različiti, funkcionišu kao povezane varijacije na temu političke i ideološke  
traume i nemogućnosti da se umetnost oslobodi društvenog i kulturnog kon-  
teksta u kojem nastaje.

*Zemlja istine, ljubavi i slobode*, prvi Petrovićev dugometražni igrani film,  
prema Jankoviću predstavlja radikalni pomak u srpskoj kinematografiji po-  
sle 1999. godine. Film je strukturiran kao višeslojni narativ — kombinacija  
igrane fikcije, filma u filmu, montažnih sekvenci i dokumentarnih snimaka  
iz NATO bombardovanja. Centralni lik, Boris, montažer opsednut formom  
i fragmentima, postaje metafora za kolektivni pokušaj rekonstrukcije stvar-  
nosti nakon razaranja. Janković ističe da Petrović pokušava ne da pripoveda  
o ratu već da proizvede njegovu strukturalnu mapu: paranoičnu, haotičnu i  
emocionalno rastrzanu. U tom smislu je film istovremeno i politička alegorija  
i studija subjektivne dezorijentacije. Janković tumači ovu strukturu kao vid  
estetičkog otpora — umetnost koja odbija da se podredi velikim narativima,  
ali ih i ne ignoriše.

*Jug – jugoistok* je, prema Jankoviću, drugi korak u Petrovićevom pokušaju  
da estetiku paranoje pretvori u političku poetiku. Film uvodi stvarne autore  
(režisere, kritičare, glumce) kao fiktivne likove, zadržavajući njihova prava  
imena, a izokrećući njihova prava zanimanja i životne situacije, čime se bri-  
šu granice između umetnosti, dokumenta i simulakruma. Janković ovu stra-  
tegiju čita kao direktan brehtovski postupak, kao otuđenje kroz stvarnost,  
a ne distancu. Narativ se gradi kroz lanac sumnji, dvosmislenih dijaloga  
i kadrova koji nikada ne nude stabilnu tačku gledišta. U tumačenju autora  
monografije, *Jug – jugoistok* je metafilm o kulturnoj proizvodnji paranoje,

ali i komentar na tranzicionu dezorijentaciju društva u kojem više ne postoji razlika između umetničke fikcije i političke propagande.

*Petlja* predstavlja, po Jankoviću, kulminaciju Petrovićeve autorsko-estetske strategije. Film je snimljen digitalno, u gotovo dokumentarnom stilu, i oslanja se na narativnu petlju bez jasnog početka i kraja. Glavni likovi postaju deo performativne igre u kojoj se fikcija i stvarnost neprestano razmenjuju. Uvođenjem Ljubomira Šimunića, reditelja i umetnika, kao „voajera“ i komentatora narativa Petrović proizvodi ono što Janković naziva „pornografijom istine“, stilom koji eksplicitno pokazuje i samu konstrukciju istine. Autor knjige tumači ovaj film kao pokušaj da se razotkrije sama logika gledanja u vremenu hiperprodukcije slika. *Petlja* se, dakle, ne obraća gledaočevom uverenju, već njegovoj odgovornosti.

Pored trilogije, Janković pažljivo razmatra i druge značajne filmove. *Agi i Ema* (2007), snimljen po književnom predlošku Igora Kolarova, izdvojen je kao primer Petrovićeve sposobnosti da, ne po cenu ličnog izraza, oblikuje žanrovski čist, emotivno kompleksan i vizuelno promišljen dečki film. Janković ukazuje na posebnu vrednost ovog filma u njegovom insistiranju na komunikaciji između svetova koji se obično razdvajaju — dece i odraslih, stvarnog i fantastičnog, marginalizovanih i „normalnih“.

Konačno, *Nečista krv – greh predaka* (2021), monumentalna adaptacija dela Bore Stankovića, prikazana kao mini-serija i filmska celina, Jankoviću služi kao primer Petrovićevog spoja žanrovske discipline i formalne slobode. Autor analizira Petrovićevu rekonstrukciju vizuelnog jezika epohe, pažljivu upotrebu kostima, svetla i mizanscena, ali i ideološku interpretaciju — film ne prenosi Stankovićeve „tragediju zgaženog individualizma“, već postavlja pitanje: *može li se tradicija prevazići bez samouništenja?*

Zajedničko svim Petrovićevim ostvarenjima — koja uključuju i televizijska, ali i muzička ostvarenja, koja zbog ograničenja ovog prikaza ovde nisu detaljno obuhvaćena — jeste ono što Janković vidi kao „konzistentnu nekonzistentnost“, odbijanje da se stvori prepoznatljivi autorski brend, i stalno redefinisiranje pozicije autora u odnosu na publiku, žanr, ideologiju i tržište.

Stil pisanja Aleksandra S. Jankovića jedan je od najupečatljivijih aspekata ove monografije. Autor dosledno izbegava ton akademske neutralnosti i autoritarnosti, a umesto toga kombinuje teorijske refleksije s ličnim sećanjima, kulturnim aluzijama i jasno profilisanim stavovima. Rezultat je tekst koji osciluje



između naučne studije, kritičkog eseja i generacijskog manifesta. U Jankovićevom izrazu koegzistiraju Bodrijar i kafanska ironija, Jung i rokenrol, čergarska estetika i snobovski serklovi, i Janković vešto čini da svi oni zajedno konvergiraju u jednu jedinstvenu holističku celinu koja je svojevrsan *sui generis* u naučnoj literaturi o umetnosti i umetnicima.

Ovakav pristup svakako nosi određene rizike. Najpre, povremeno se gubi teorijska preciznost u korist retoričke efektnosti; zatim, može delovati kao da lični ton narušava kritičku distancu; konačno, žanrovska hibridnost knjige — između analize, leksikona, intervjua i eseja, može delovati razućeno čitaocu koji očekuje čvrstu strukturu. Ipak, upravo je ta formalna i stilaska nesvodivost u skladu s predmetom analize: Petrovićev opus zahteva knjigu koja neće nalikovati ni „pravoj“ monografiji, ni čistoj analitičkoj studiji. U tom smislu Jankovićeve knjige funkcioniše i kao refleksija o samoj mogućnosti pisanja o umetnosti: kako pisati o autoru koji je stalno menjao medij, ton, publiku i političku poziciju? Kako interpretirati opus koji se opire sistematizaciji? Odgovor koji autor daje nije u stabilnosti teorijskog okvira već u otvorenosti jezika, heterogenosti izvora i iskrenosti stava. Kao celina, *Milutin u knjizi: Milutin Petrović – od metažanra do tradicije i još dalje* predstavlja dragocen doprinos savremenoj domaćoj filmološkoj i kulturološkoj literaturi. Njena vrednost počiva u sistematizaciji opusa jednog izuzetnog a zapostavljenog umetnika, ali i u tome što otvara prostor za promišljanje odnosa umetnosti i kulture, umetnika i institucije, pamćenja i zaborava.

Jankovićeve monografije nije samo studija o Milutinu Petroviću — to je i studija o vremenu koje je njega oblikovalo ali ga nije prepoznalo, o kulturi koja ga je koristila ali ne i usvojila i o umetnosti koja postoji ne uprkos neuspehu već njemu zahvaljujući.



# **Зборник радова Факултета драмских уметности**

## **Упутства ауторима**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



# **Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts**

## **Instructions for Authors**

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

aligned, and bolded. Second-order subtitles are left aligned and underlined. Footnotes are listed at the bottom of the page on which the reference is made.

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

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

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

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

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

The reference list includes the following information: author's surname, author's first name, year of publication, title of the work, place of publication and publisher. Book title is italicized. For translations and/or reprints, it is



preferable to give information on the original publication in brackets, in the above mentioned manner.

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

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

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

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

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



### *Рецензенти*

др Ирена Ристић, редовни професор  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Александра Узелац, научни саветник  
Институт за развој и међународне односе у Загребу

др Никола Шуица, редовни професор  
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

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

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

др Милица Кочовић Де Санто, виши научни сарадник  
Институт економских наука у Београду

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

др Христина Микић, ванредни професор  
Факултет за менаџмент, Универзитет Метрополитен у Београду

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

др Јелена Вељковић Мекић, професор струковних студија  
Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Академија  
техничко васпитачких струковних студија Ниш – одсек Пирот

др Нина Михаљинац, ванредни професор  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Милена Стефановић, доцент  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Ксенија Марковић Божовић, научни сарадник  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду



*Издавач*

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

*За издавача*

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

*Лектура*

Сташа Мијић

*Лектура текстова на енглеском језику*

Маја Марсенић

*Коректура*

мр Александра Протулипац

*Ликовно решење корица*

Урош Ранковић

*Припрема и штампа*

*Џигоја*  
Ш Т А М П А

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

*Тираж*

300 примерака



Радови подлежу лиценци Creative Commons 4.0.

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792

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

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