

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

24
2013





УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

24

Београд
2013.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

24

Belgrade
2013.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: др Мирјана Николић, ред. проф. (главни уредник), Светозар Рапајић, професор емеритус (одговорни уредник); др Невена Даковић, ред. проф, др Дивна Вуксановић, ред. проф; др Иван Меденица, ванр. проф; др Александар Јанковић, ванр. проф; мр Бошко Милин, ванр. проф; др Ениса Успенски, ванр. проф; *Спољни чланови*: др Дубравка Валић Недељковић, ред. професор, Филозофски факултет у Новом Саду; мр Весна Перић, уредник Драмског програма Радио Београда

УРЕДНИШТВО ИЗ ИНОСТРАНСТВА / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD: проф. др Жојица Авбељ (Jožica Avbelj), Академија за позориште, радио, филм и телевизију Универзитета у Љубљани, Словенија; проф. др Беатрис Кобоу (Beatrice Kobow), Универзитет у Лајпцигу, Немачка; мр Јанко Љумовић, Факултет драмских уметности Цетиње, Црна Гора; проф. др Зоран Милутиновић, Универзитетски колеџ Лондон, Велика Британија; Масимо Навоне (Massimo Navone), директор позоришне академије „Паоло Граси“ Милано, Италија; др Бетина Тури Остхајм (Bettina Turi Ostheim), Конзерваторијум Универзитет у Бечу, Аустрија; Мартин Панчевски (Мартин Панчевски), Факултет драмских уметности, Скопље, Македонија; проф. др Снежина Танковска (Snejina Tankovska) Национална академија позоришне и филмске уметности, Софија, Бугарска; проф. др Маргарет Таси (Margaret Tasi) Западни универзитет Темишвар, Румунија

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

У циљу стимулisaња научног и уметничког подмлатка, Зборник радова ФДУ 24 је посвећен радовима студената последипломских (магистарски и докторских) студија Факултета драмских уметности у Београду.

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА THEATRE STUDIES

<i>Ksenija Marković</i> ISTORIJA I KULTURA SEĆANJA – PAMĆENJE MUZEJA POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE	11
<i>Ksenija Marković</i> HISTORY AND CULTURE OF REMEMBRANCE – MEMORY OF THE TEATRE MUSEUM OF SERBIA.....	29
<i>Немања Савковић</i> СТАНИСЛАВСКИ И ГЛУМА У ОПЕРИ	31
<i>Nemanja Savković</i> STANISLAVSKI AND ACTING FOR OPERA.....	57

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА FILM STUDIES

<i>Vesna Dinić</i> EVROPA KAO SAN GLEDAOCA: HIPNOTIČKA REŽIJA LARSA FON TRIRA	61
<i>Vesna Dinić</i> EUROPE AS A DREAM EXPERIENCE: LARS VON TRIER'S HYPNOTIC DIRECTING	73
<i>Jovana Nikolić</i> STRATEGIJE PRODAJE DOKUMENTARNIH FILMOVA	75
<i>Jovana Nikolić</i> SALES STRETEGIES OF DOCUMENTARY FILMS.....	84
<i>Jagoda Stamenković</i> EVROPSKI FILMSKI FOND „EURIMAGES“: SRBIJA U OČIMA EVROPE (2004–2012).....	85

<i>Jagoda Stamenković</i>	
EUROPEAN FILM FUND “EURIMAGES”: SERBIA IN THE EYES OF EUROPE (2004–2012).....	99
<i>Vladimir Cerić</i>	
IGRA NARATIVA: <i>IGRA PRESTOLA</i>	101
<i>Vladimir Cerić</i>	
GAME OF NARRATIVE: <i>GAME OF THRONES</i>	114
<i>Zorana Vraneš</i>	
ZA ILI PROTIV VIŠESTRUKIH CILJEVA FESTIVALA: UPOREDNA ANALIZA FESTIVALA EVROPSKOG FILMA „PALIĆ“ I MOTOVUN FILM FESTIVALA.....	115
<i>Zorana Vraneš</i>	
FOR OR AGAINST FESTIVALS’ MULTIPLE OBJECTIVES: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE EUROPEAN FILM FESTIVAL “PALIC” AND MOTOVUN FILM FESTIVAL.....	126

III

СТУДИЈЕ МЕДИЈА MEDIA STUDIES

<i>Milica Gacin</i>	
MOGUĆNOST PRIMENE TEORIJE FREDERIKA HERCBERGA NA RAD ZAPOSLENIH U JAVNOM RADIODIFUZNOM SERVISU SRBIJE – STUDIJA SLUČAJA: ZABAVNI PROGRAM RTS-a	129
<i>Milica Gacin</i>	
THE POSSIBILITY FOR APPLICATION OF FREDERICK HERZBERG’S THEORY ON WORK OF THE EMPLOYEES IN SERBIAN BROADCASTING CORPORATION: CASE STUDY – ENTERTAINMENT PROGRAM	143
<i>Aleksandar Filipović</i>	
ETIČKI IZAZOVI VIDEO IGRE.....	145
<i>Aleksandar Filipović</i>	
ETHICAL CHALLENGES OF VIDEO GAME	163

IV

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ CULTURAL STUDIES

<i>Darja Bajić</i>	
CILJEVI I EFEKTI MEĐUNARODNIH FILMSKIH FESTIVALA: MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL <i>FEST</i>	167

<i>Darja Bajić</i>	
GOALS AND RESULTS OF INTERNATIONAL FILM FESTIVALS: INTERNATIONAL FILM FESTIVAL – <i>FEST</i>	182
<i>Milena Stefanović</i>	
NOVI JAVNI MENADŽMENT I POZORIŠTE	183
<i>Milena Stefanović</i>	
NEW PUBLIC MANAGEMENT AND THEATRE.....	197
<i>Goran Tomka</i>	
KULTURNA PARTICIPACIJA U EVROPI: SAVREMENI KONCEPTI, DILEME I PREPORUČENE PRAKSE.....	199
<i>Goran Tomka</i>	
CULTURAL PARTICIPATION IN EUROPE: CONTEMPORARY CONCEPTS, DILEMMAS AND RECOMMENDED PRACTICES.....	214

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА

THEATRE STUDIES

Ksenija Marković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

316.72:[069.51:792(497.11)]
"1949/2012"
ID BROJ: 206969868

ISTORIJA I KULTURA SEĆANJA – PAMĆENJE MUZEJA POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Apstrakt

S obzirom na svoju konstitutivnu ulogu u eksplikativnoj istoriji, muzeji su važan deo epistemološkog koda kulture sećanja, učesnici oblikovanja matrice kolektivnog pamćenja koje se odnosi na predmet muzejskog delovanja. Priča o životu Muzeja pozorišne umetnosti Srbije odraz je evolucije promišljanja ovdašnjeg društva o ovoj umetnosti, ali i odraz, u Muzeju aktuelnih, procesa upotrebe i shvatanja (sopstvene) prošlosti. Rasvetljavanjem odnosa zvaničnih i narativa zaposlenih, tj. ovde prisutnih kolektivnih i ličnih sećanja, rad teži utvrđivanju aktuelnog odnosa kolektiva Muzeja prema sopstvenoj istoriji, učešću iste u konstituisanju grupe i njenom pozicioniranju u širim društvenim okvirima.

Ključne reči

kultura sećanja, kolektivno sećanje, pamćenje, narativ, Muzej pozorišne umetnosti Srbije

Kolektivno pamćenje, kao niz praktičnih obrazaca i kulturnih sadržaja koje ljudi uče da bi ih dekodirali i konvertovali u vlastiti identitet (Kuljić, 2006: 9) predstavlja opšte prihvaćenu interpretaciju istorijskih činjenica, a u odnosu na društvene, socio-političke interese. Ono je odrednica društva u celini – nadindividualni, krucijalni aspekt zajedništva i dokaz našeg postojanja kao dela javnosti. (Phillips, 2002: 4) U kontekstu manjih društvenih grupa objedinjenih zajedničkom prošlošću i sadašnjim delovanjem, shvatanje događaja prošlosti određeno je kolektivnim pamćenjem dvostrukog ključa: (1) kolektivnim pamćenjem društva kome grupa pripada i (2) onim koje se tiče

1 ksenijamarkovicart@yahoo.com

same grupe, a koje predstavlja, prvim uslovljenu, odredbenu osu evociranja sećanja „o i unutar“ grupe.

Promišljanje o društvenom zaboravu i istorijskom revizionizmu, kao mehanizmima izgradnje „službenog poretka sećanja“ (Simović, 2011), inicira kritičku kulturu sećanja, koja ne postavlja pitanje „šta govore ostaci prošlosti?“, već „kako se ti ostaci tumače?“ (Radenović, 2006: 233) Imajući u vidu činjenicu da je svaki događaj po svojoj prirodi sintetičan, te da je tek u naraciji koja interpretira smisao istog moguće analitički razdvojiti njegove posebne aspekte (Savić, 2001: 14), možemo primetiti da istraživanje koje teži utvrđivanju (aktuelnog) pamćenja Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, odnosno odgovoru na pitanje: kako ova ustanova tumači sopstvenu istoriju i šta njen kolektiv pamti, a šta zaboravlja(?) zahteva analizu ovde prisutnih narativa sećanja, tj. razmatranje odnosa zvanične istorije i *priča* na kojima je zasnovano sećanje zaposlenih.

Kako su zaposleni i menadžment Muzeja „glavni i odgovorni“ za oblikovanje javne percepcije prošlosti i sadašnjosti o važnom delu kulturne produkcije na ovim podnebljima, značaj analize njihovih interpretacija istorije ustanove počiva na činjenici da su iste i u vezi sa realnim kapacitetima za objektivno, ličnim i društvenim interesima neuslovljeno beleženje prošlosti. Zato, imajući u vidu ulogu muzeja kao „mesta sećanja“ (Nora), a polazeći od hipoteze da je sećanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije zasnovano na kolektivnom pamćenju manifestovanom kroz narrative Muzeja kao sprege ličnih, emotivno-kognitivnih interpretacija prošlih zbivanja i zvanične verzije istih, istraživanje otvara i posebna pitanja o realnim sposobnostima ove i sličnih ustanova u izgradnji kritičke istorije.

Teorijski okvir

Istraživanje fenomena sećanja i pamćenja, kao konstrukta individualnog i kolektivnog, podrazumeva sagledavanje složenog odnosa iskustva pojedinca i zajednice, odnosno njihovog međudejstva u oblikovanju prošlosti. Lično, *autobiografsko pamćenje*² (svesno i nesvesno) saobražava memorisane sadržaje vlastitog pamćenja sa društvenim datostima, konvertirajući tako ličnu istoriju u društveno-kontekstualizovanu i prihvatljivu priču. Pravac rekonstrukcije subjektivne prošlosti određuje matrica sećanja nastala pod uticaji-

2 Pojedine teorije struktuiraju lično pamćenje na *autobiografsko* i *istorijsko*, ali ista se toliko prepliću da deluje ispravnije posmatrati ih kao celinu – sinetezu lično doživljenog i kolektivno nasleđenog.

ma društveno-integrativne prirode, a imenovana pojmom *kolektivno pamćenje* koji uvodi Moris Albvaš (Maurice Halbwach). Njegova konstruktivistička teorija zasniva se na tome da je pamćenje ne samo sadržaj, nego i delatnost reprodukovanja ranije doživljenog; da je ono rezultat međuljudskog opštenja, ne nesvesnog; i da se prošlost, kao sadržaj pamćenja, istim ne zadržava, već rekonstruiše u odnosu na perspektivu konkretnog grupnog okvira.

„Fundamentalni zakon sećanja pokazuje da rekonstrukcija prošlosti direktno zavisi od interesa i interpretativnog okvira sadašnjosti.“ (Martinoli, 2012: 418) Slično, a u kontekstu održivosti kolektivnog pamćenja, Vivijan Bradford (Vivian Bradford) primećuje da je ona (održivost) zavisna od *repeticije*, kao socijalno predefinisano instrumenta očuvanja sećanja, pri čemu ista nema za svrhu očuvanje istinitosti, niti stvarnog značenja sadržaja prošlosti, već različite društvene interese koji vode mutaciji tih sadržaja (Bradford, 2004: 190). Mehanizmu repeticije mogli bi dodati i *paralelizam*, kao onaj (mehanizam) kojim se osigurava određeno prihvatanje interpretacije događaja prošlosti, kroz njeno saglasje sa interpretacijama drugih prošlih i sadašnjih zbivanja, te primetiti da promenljivost pomenutih interesa na kojima su ovi mehanizmi zasnovani, vodi tome da se utisak stabilnosti (koji isti ostvaruju) odnosi samo na dati trenutak, tj. interesima adekvatan kontekst. Drugim rečima, kako je Albvašova „perspektiva konkretnog grupnog okvira“ očigledno usmerena promenama koje grupa doživljava, značajno je demarkirati s jedne strane rekonstruktivnost kolektivnog pamćenja, a s druge, njegovu (kvazi)stabilnost zasnovanu na ideji o nasleđenim vrednostima sećanja.

Prihvatanje „društvenog okvira sećanja“ može se objasniti dominacijom osećanja društvene pripadnosti kod pojedinca (Albvaš), ali isto je u velikoj vezi i sa pojavom institucionalizacije, tj. normativizmom kolektivnog pamćenja. Tako, Pjer Nora (Pierre Nora) smatra da pamćenje grupe uređuje društvo sa medijima, ustanovama, znacima i simbolima – sistem, koji gradi *mesta sećanja* (muzeji, arhivi, praznici, spomenici) na kojima se stalno i iznova kombinuju materijalni, funkcionalni i simbolički aspekti prošlosti, a time reguliše prisustvo prošlosti u sadašnjosti³ (Kuljić, prema Nora P., 2006: 107). Značaj fiksiranja sećanja obezbeđivanjem stabilnog okvira, posebno se uočava u teorijama Jana i Alaide Asman (Jan i Aleida Assmann), koji afirmišu podelu kolektivnog pamćenja na komunikativno i kulturno; prvo, koje se prenosi

3 Razmatrajući aspekte „javnog pamćenja“, kao sprege prošlosti i sadašnjeg delovanja kojom se obezbeđuje budućnost sećanja na tu prošlost, i Edvard Kejsi (Edward Casey) navodi spomenike, muzejske zbirke, zapise i sl. kao načine održanja funkcije ovog pamćenja, odnosno načine prevazilaženja njegove temporalne ambivalentnosti. (vid. Casey, 2002: 24-32)

usmeno i obuhvata najviše tri generacije i drugo kojim su sadržaji prošlosti ugrađeni u kulturu, pa kao takvi opstaju znatno duže u vremenu. (Kuljić, prema Asman J., 2006: 110) Jedna od značajnijih funkcija drugog jeste i institucionalizovanje izbora i tumačenje očuvanog materijala, a u vezi s ovim J. Asman uvodi pojam *kulture sećanja*.

U širem značenju pojma, kao „javna upotreba prošlosti“, kultura sećanja predstavlja skup zajedničkih mitova i istorijskog sećanja – zajedničku orijentaciju kolektivne svesti koja nameće hegemonu sliku prošlosti. Nju čini skup obrazaca nasleđivanja, prenošenja, planskog i spontanog zaboravljanja ili potiskivanja, u skladu sa interesima različitih društvenih grupa. U užem značenju pojma, kao međugranska naučna disciplina, (kritička) kultura sećanja proučava konstruisanje smisla prošlosti – prati dinamiku promena izbora sadržaja iz prošlosti i naracija o njima. „U epicentru ovih interdisciplinarnih istraživanja, sećanje se vidi kao individualni fenomen (Frojd i Bergon), ali i kao poligon uspostavljanja mehanizama moći, izgradnje i afirmacije nacionalnog identiteta.“ (Nikolić, 2012: 402)

Narativni čin je bitan deo kulture sećanja – modus kojim se ljudima nalaže da se poistovete sa idejama i prilagode protokolima (Salmon, 2010: 19). Značaj veze sećanja i naracije, kao sprege kojom se ostvaruje pamćenje, demarkira i činjenica da je, klasično definisano, umeće pamćenja smatrano primarno retoričkim umećem (upor. Yates A., *Umeće pamćenja* u *Historijski zbornik*, 2010: 277). Narativom se delovi pamćenja oblikuju u funkcionalne simbole koji omogućavaju prenošenje sećanja i komunikaciju istim, te relevantne teorijske promisli često ishode zaključkom da je postojanje naracije dokaz (društvenog) postojanja njenog objekta.⁴

Bez obzira na *istinitost* prošlog zbivanja, oblikovane u priču, pričom izmenjene, istorijske činjenice neretko se koriste u diskursima kroz koje se legitimišu društvene prakse i društveni poredak, nudi opravdanje, angažuje masa, sinhronizuju i pokreću pojedinci i izazivaju emocije (Salmon, 2011: 11). Tako možemo zaključiti da ono što je pisac u pripovedačkoj prozi, u formiranju narativa kolektivnog pamćenja je društveni sistem čije „namere“ određuju pripovedačku perspektivu, tj. „fokalizaciju pripovedanja“.⁵

4 Ipak, ovo ne znači da van eksplicacije prošlost ne postoji, jer iako evociranje nekog sećanja može izostati „ovde i sada“, to ne znači *a priori* njegov izostanak na drugom mestu, u drugo vreme. „Priča može izbrisati događaj, ali poništavanje u jednoj naraciji ne isključuje njegovo osmišljavanje u drugoj.“ (Savić, 2001: 15)

5 Pod pojmom „fokalizacija“, Balova (Mike Bal) podrazumeva odnos između prezentovanih elemenata i vizije (perspektive) kroz koju su oni prezentovani (upor. Bal, 1999: 143).

Zvanična istorija Muzeja pozorišne umetnosti Srbije

Izložba, upriličena 1949. godine, povodom osamdeset godina od otvaranja zgrade Narodnog pozorišta u Beogradu, smatra se formalnim povodom za osnivanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije. S ovim namerama u vezi, treba imati u vidu posleratnu težnju za sistemskim i programskim radom na očuvanju baštine i kulturnog blaga, čije je izlaganje smatrano značajnim za redefinisavanje nacionalnog identiteta socijalističkog čoveka i stvaranje društvenointegrativne kolektivne istorije.⁶ Ipak, ideja o osnivanju ovakve ustanove datirana je mnogo ranije – 1901. kada Branislav Nušić (u to vreme vršilac dužnosti Upravnika Narodnog pozorišta i urednik *Pozorišnog lista*) inicira početak rada na osnivanju prvog muzeja ovog tipa. Posle još nekoliko neuspelih pokušaja, namera je realizovana tek pola veka kasnije⁷, čemu je pored pomenutih socio-političkih težnji, značajno doprinela i ekspanzija specijalizovanih muzeja širom Evrope.

Kako iste, specijalizovane, ustanove kulture nisu postojale, primarno određene koncepcije stručnog rada Muzeja oslanjalo se na model uređenja postojećih dokumentacionih centara, ali ubrzo koncept se redefiniše u skladu sa radom muzejskog tipa, prihvatajući međunarodni sistem koji je proklamovao SIBMAS⁸. Statutom iz 1956, Muzej je definisan kao centralni muzej⁹ te vrste u Srbiji, čiji je zadatak da prikuplja, čuva i proučava dokumente vezane za razvoj pozorišne umetnosti Narodne republike Srbije, od njenih početaka do danas.¹⁰

Posle nekoliko privremenih rešenja, Muzeju je 1952. dodeljena spomen kuća kuća trgovca Miloja Božića, u ulici Gospodar Jevremovoj 19. Nakon rekonstrukcije zdanja, započinje pripremanje prve Stalne postavke, svečano otvore-

6 U odnosu na faze kroz koje je logika muzejskih ustanova prošla tokom svog razvitka, ova bi se mogla smatrati fazom „muzej izlog“ kada je funkcija ovakvih ustanova bila reprezentacija moći i identiteta sredine. (videti: Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 141)

7 Muzej pozorišne umetnosti Narodne Republike Srbije, osnovan je uredbom Ministra za nauku i kulturu NR Srbije, 28. novembra 1950, a dve godine kasnije, prelazi u nadležnost Narodnog odbora grada Beograda. Od 1993. (do danas) Muzej je pod jurisdikcijom republičkog Ministarstva za kulturu

8 Societe International des Biblioteques – Musee des Arts du Spectacle – Međunarodno udruženje pozorišnih biblioteka i muzeja. Ovakvom definicijom ustanove predviđeno je da se u njoj sakuplja sav materijal u vezi sa pozorišnom umetnošću na teritoriji Srbije.

9 *Centralni muzej* u ovom kontekstu znači da je pomenuta ustanova ona u kojoj se sakuplja i čuva sav (iz različitih institucija i sa različitih mesta) prikupljen materijal u vezi sa pozorišnom umetnošću Srbije.

10 Ovim aktom predviđen je način pripremanja izložbi i pratećih publikacija, određen princip kolekcioniranja i organizaciona struktura, koja ostaje gotovo neizmenjena do danas.

ne 19. septembra 1953. Vrlo limitiran prostor od svega 210 kvadratnih metara podeljenih u pet manjih prostorija, uslovio je prikazivanje tek fragmenata istorijskog razvoja pozorišne umetnosti, tj. izlaganje samo dela materijala kojim je Muzej raspolagao. Prva Stalna izložba trajala je skoro punu deceniju, do 1962. godine, kada je zamenila druga i poslednja zatvorena 1966. godine.

Uvećavanje muzejske zbirke, novi materijali do kojih je Muzej dolazio i potrebe njegovog deponovanja u neadekvatnim uslovima, implicirali su, početkom sedamdesetih godina, prelazak na potpuno drugačiji koncept izlaganja: sistem učestalih izložbi koje prikazuju različite manje tematske celine.¹¹

Najvažnija ličnost prvih dvadeset godina Muzeja bio je njegov osnivač, prvi direktor i kustos, Milena Nikolić-Jovanović, sestra narodnog heroja i prvaka Narodnog pozorišta Ljubiše Jovanovića. Njenom zaslugom, oblikovan je koncept muzeja, obogaćen muzejski fond i proširena delatnost ustanove. U toku prve dve decenije rada, Muzej je uspostavio saradnju sa srodnim ustanovama u Jugoslaviji, postao član SIBMAS-a (1959.) i priredio preko 40 tematskih izložbi. Katalogom za prvu Stalnu izložbu započela je izdavačka delatnost, a u vreme uprave M. Nikolić, objavljen je i *Repertoar Narodnog pozorišta 1868-1965*, kao i pojedini neobjavljeni dramski tekstovi srpskih dramatičara što će biti začetak nove edicije *Dramska baština* koja počinje da izlazi u izdanju Muzeja.

Od 1970. godine, Muzej zapada u ozbiljnu krizu prouzrokovanu pokušajima nadležnih vlasti da Muzej integrišu u neku drugu instituciju, muzejskog ili nemuzejskog tipa. Zahvaljujući istrajnosti tadašnjih kustosa, a posebno vršioca dužnosti direktora, dr Olge Milanović, Muzej uspeva da zadrži svoju autonomnost, zbirke se konačno uobličavaju, a počinje i objavljivanje stručnih publikacija, proisteklih iz istraživačkog rada uz primenu naučno-istraživačkih metoda.

Naredne četiri godine, 1973-1977, na mestu direktora nalazi se filmski i pozorišni kritičar Petar Volk, pod čijom upravom se intenzivnije razvija izdavačka delatnost – pokreće muzejski časopis *Teatron*, godišnjak i edicija *Teatron, Pozorište* – godišnjak pozorišta SR Srbije i Projekat istorije srpskog pozorišta. U Muzeju se 1975. formira i Matična služba koja je za cilj imala da unapredi rad svih arhiva pozorišta u Srbiji, a kroz zajedničko delovanje i organizaciju stručnih savetovanja. Do kraja sedamdesetih, na mestu vršioca dužnosti di-

11 Od 1957, Muzej je otvorio i Spomen-sobu Dobrice Milutinovića u Dušanovoj ulici broj 14, koja posle smrti njegove udovice biva zatvorena, a zaostavština prelazi u fond Muzeja.

rektora, nalazi se muzejski stručnjak Siniša Janić, koji je organizovao rad na sistemskom popunjavanju zbirke Hemeroteke¹² i rad na pripremi *Enciklopedije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Naredni direktor, dramaturg Dragovan Jovanović, zaslužan je za generalno renoviranje Muzeja, kao i pokretanje jedne od najvažnijih glumačkih nagrada u Srbiji *Dobričin prsten*.

Od 1984. do svoje prerane smrti 1989. godine, na čelu Muzeja bio je kustos Zoran Filipović koji je sa velikom podrškom kolega započeo rad na sređivanju zbirki i formiranju novog Odseka video zapisa u četvrtom Odeljenju zvučnog i filmskog arhiva. U dva maha, 1989-1990 i 1992-1993, vršilac dužnosti direktora Muzeja bio je dr Zoran T. Jovanović, a od 1993. direktor ustanove postaje dramaturg i dramski pisac Miodrag Đukić. U vreme njegove sedmogodišnje uprave, Muzej priprema oko 70 izložbi od kojih svaku prati katalog, objavljuje 113 izdanja, 44 brojeva *Teatrona* (do 1990 objavljeno je 69 brojeva) i zapošljava nove kadrove (između ostalih 4 nova kustosa). Kao upravnik, Miodrag Đukić je težio otvaranju Muzeja prema javnosti, pa se, s tim u vezi, a suprotno opšte-društvenoj regresiji, intenziviraju propagandno-pedagoške aktivnosti i povećava frekventnost i broj manifestacija organizovanih u Muzeju.

Od 2001. godine, na mesto direktora muzeja dolazi dramaturg i magistar teatrologije Ksenija Radulović, koja je i dalje na ovoj poziciji. Usmerenje novog direktora bilo je negovanje koncepta autentične elitne umetnosti, okupljanjem relevantnih teatrologa svih generacija i istaknutih pozorišnih stvaralaca. U kontekstu tehničko-tehnoloških promena na polju komunikacije sa publikom, Muzej radi na formiranju elektronske baze podataka pozorišta u Srbiji¹³, a prezentacijom rezultata ovog projekta obeležava se šezdesetogodišnjica institucije.

Narativi Muzeja pozorišne umetnosti Srbije

Govoreći o memorijalizaciji događaja, govorimo o njegovom (društvenim kontekstom uslovljenom) tumačenju, jezički posredovanom kroz narativ, kao „jednu od najvažnijih kategorija saznanja koju koristimo za razumevanje i uređenje sveta“ (Salmon, prema Barthes. R., 2010: 18). Hermeneutičko sagledavanje prošlosti, podrazumeva razumevanje toka realnih zbivanja, ali i kognitivno-emosivnog doživljaja istih, onoga ko o njima pripoveda. Zato

12 Hemeroteka je jedna od zbirki Muzeja koju čine iseći iz štampe.

13 Baza obuhvata sve segmente teatarske umetnosti (ličnosti, repertoare, festivale) i muzejsku građu.

je, radi utvrđivanja (aktuelnog) narativa Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, pored analize istorijskih događaja, sproveden intervju sa zaposlenima u ovoj ustanovi, zasnovan na biografskoj i *storytelling* metodi – „razgovoru o ličnim pričama“, interstimulacijom i podsticanjem na razmišljanje o ključnim momentima razvoja i života ustanove, određenim zajedničkim i ličnim sećanjima (upor. Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 334).

Intervjui, sprovedeni u toku septembra 2012. godine, vršeni su pojedinačno sa svakim zaposlenim¹⁴ u obliku razgovora slobodne forme, koji je potpitanjima ispitivača usmeravan tako da prati hronološki razvoj i inicira promišljanje o određenim temama izvedenim iz analize zvanične istorije ustanove.¹⁵ Tako je omogućeno zaključivanje o stavovima, očekivanjima i vrednosnom sistemu ispitanika; prikupljeni su podaci o njihovim iskustvima, kao i ličnom doživljaju i shvatanjima o sebi i drugima (Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 329)

Muzej pozorišne umetnosti Srbije u sećanju zaposlenih

Odgovor na pitanje o osnivanju Muzeja, većine zaposlenih bio je sličan. Važan deo ovog kazivanja jeste podatak da su prethodnih pedeset godina činjeni pokušaji osnivanja ovakve ustanove uz navođenje Nušića kao začetnika ove ideje. Veliki broj ispitanika, kao bitan deo svojih priča o osnivanju Muzeja, navodi istoriju spomen kuće u koju je Muzej smešten, njenog prvog vlasnika Miloja Božića i kasnije useljenje umetnika, po čemu je objekat bio poznat i kao „Slikarska kuća“. S druge strane, niko od ispitanika nije se setio izložbe 1949. povodom jubileja Narodnog pozorišta, niti naveo materijal koji je tom

14 Kadar muzeja čini dvanaestoro stalno zaposlenih: šestoro sa visokom stručnom spremom (direktor Muzeja, dva savetnika, viši kustos, kustos i urednik) i šestoro sa srednjom stručnom spremom (dva arhivara, dva tehnička saradnika, blagajnik/računovođa, kurir/spremačica). Dvoje zaposlenih u Muzeju rade 33 godine, dvoje 22 godine, četvoro oko 15 godina, a od 2000. do danas u radni odnos primljeno je četvoro. U intervjuu su učestvovali svi zaposleni osim jednog (13 godina u Muzeju, visoka stručna sprema). On je, kao razlog za odbijanje razgovora na navedene teme, naveo da je radio na pripremi Monografije povodom pedeset godina Muzeja, takođe na pripremi neobjavljene Monografije povodom šezdesetogodišnjice, te da, shodno tome, zna sve istorijske činjenice, dok ličnu interpretaciju istih, kao i lična sećanja smatra irelevantnim.

15 Postavljena pitanja bila su: kako je Muzej nastao; koji su to važni događaji u određenim fazama razvoja; ko su ljudi sa posebnim značajem u toku tih faza i uopšte; kako se, i da li se, tokom vremena, a u odnosu na društvene promene, menjao koncept rada; koji je, po njihovom mišljenju, najproduktivniji i najznačajniji period u razvoju Muzeja; i kako doživljavaju Muzej i svoj posao u njemu danas.

prilikom prikupljen, kao inicijalni razlog za postupak pokretanja osnivanja Muzeja.

Samo četiri ispitanika eksplicitno su istakli značaj Milene Jovanović Nikolić u postavljanju organizacionih temelja ustanove, prikupljanju muzejskog materijala i dolaska u posed važnih zaostavština, dok se u kazivanju ostalih pomen prvog upravnika Muzeja najčešće javlja u vidu konotacije o njenim „političkim vezama“ značajnim u periodu osnivanja. Iako je bivša upravnica Nikolić i posle penzionisanja često dolazila u Muzej, te su i ispitanici koji nisu direktno radili sa njom imali prilike da je upoznaju, priče o istoj u najvećem broju slučajeva nisu ishodište ličnih sećanja, već saznanja zasnovanih na pripovedanjima starijih kolega.

U razgovoru o formiranju institucije, četiri ispitanika (kustosi i direktor) izneli su mišljenje da su posleratni entuzijazam i tome paralelni razvoj specijalizovanih muzeja u Evropi bili splet povoljnih okolnosti za osnivanje Muzeja, dodajući uz to da tada i tako isti nije osnovan, vrlo verovatno ne bi postojao ni danas. Često mesto kazivanja je i isticanje Muzeja kao prve institucije ovog tipa u Jugoslaviji, a sa ovim u vezi i naglašavanje presudnog značaja prve generacije kustosa koji su „zdravim razumom i logikom“ postavili temelje muzeološke delatnosti.¹⁶ Evociranje sećanja nijednog zaposlenog nije uključilo pominjanje prve i druge Stalne izložbe, dok je konkretno pitanje ispitivača o istim ishodilo generičnim odgovorom da je Muzej, zahvaljujući neadekvatnom prostoru, davno morao da se „odrekne“ ovakvog tipa izlaganja.

Četvoro ispitanika (dvoje zaposlenih preko 30 i dvoje oko 20 godina) smatra godine od sedamdesetih do devedesetih najznačajnijim u istoriji muzeja, ali i oni koji im ne dodeljuju eksplicitno titulu „zlatnih“, o istima govore sa velikom nostalgijom opisujući Muzej tog vremena kao posećen i značajan centar kulturnog života grada. Lična ili nasleđena sećanja na u Muzeju organizovane dodele nagrada *Dobričin prsten* prisutna su kod većine zaposlenih. Ipak, niko od njih, u oživljavanju ovog sećanja, nije pomenuo Dragovana Jovanovića, za čije vreme upravljanja je *Dobričin prsten* uveden, a slično su ispitanici govorili i o časopisu *Teatron*, ne dovodeći isti u vezu sa Petrom Volkom.¹⁷ Na pitanje ko je, po njima, obeležio ovaj period, najveći broj ispitanika navodi muzej-

16 Ipak, samo jedan od ispitanika (kustos, preko 30 godina zaposlen u Muzeju) setio se imena nekih od kustosa pomenute „prve generacije“.

17 Zaposleni su odgovorili da početak izdavanja *Teatrona* (samo) vremenski pripada periodu uprave Volka, ali o Volkovoj vezi sa *Teatronom*, njemu ili njegovom radu niko nije želeo da govori.

skog stručnjaka Sinišu Janića, koga evociranjem živih sećanja¹⁸ opisuju kao: u kulturnim krugovima uticajnog čoveka; poliglota i izuzetnog stručnjaka koji je naslednicima kustosima ostavio retko sistematizovane i organizovane zbirke. Takođe, značajno je naglasiti da i u drugim kontekstima zaposleni govore o Janiću kao posebno važnom za razvoj ustanove, te gotovo jednoglasno definišu ovog pojedinca kao najznačajnijeg na istorijskoj slici Muzeja.¹⁹ Pored njega nekolicina ispitanika, kao osobu sa posebnim doprinosom navodi bivšeg upravnika Zorana Filipovića, pri čemu su priče o njemu najvećim delom zasnovane na emotivnim konotacijama o Filipoviću kao „Muzeju predanom“, „prerano stradalom“ i „dobrom čoveku“.

Perioda 1990-2000. najveći broj ispitanika (njih osmoro) se seća kao najintenzivnijeg i u kvantitativnom smislu programski najbogatijeg. Centralna ličnost kazivanja o najproduktivnijoj dekadi je tadašnji upravnik Miodrag Đukić, o kome su ispitanici rekli da je bio čovek sa vizijom, vrlo zahtevan, ali pravedan, orijentisan uspostavljanju bliskijih odnosa unutar kolektiva i otvaranju Muzeja prema široj javnosti. Kako je većina već započela radni odnos u ovom periodu, njihova eksplikacija istog je mahom zasnovana na kazivanjima o različitim tematskim okupljanjima u Muzeju, putovanjima po Srbiji i druženju, najčešće praćenih konotacijom da je bez obzira na teške opšte-društvene okolnosti, Muzej bio „oaza gde kao da nije postojala kriza“. Govoreći o ovom periodu, troje ispitanika se prisećalo i problema koje je Muzej imao u vezi sa neadekvatnim (pa i nepostojećim) prostorom depoa²⁰, ali i u drugim narativnim kontekstima, velika većina zaposlenih iznela je mišljenje, da su nedovoljna funkcionalnost zdanja – infrastrukturni nedostaci i prostorna limitiranost, u mnogome odredili način na koji se muzejska delatnost, pa i istorijska slika Muzeja, formirala.

18 Jedan deo zaposlenih je radio s njim, a drugi su imali prilike da ga upoznaju, naslede njegovu zbirku, koriste građu koju je sakupio i proučavaju njegove radove

19 O Janićevom savremeniku, dr Olgi Milanović, izdvojenoj kao posebno značajnoj u Monografiji objavljenoj povodom 50 godina Muzeja, ispitanici nisu posebno govorili. Takođe, krizu Muzeja početkom sedamdesetih i njenu ulogu u istoj niko od ispitanika nije naveo kao za istoriju Muzeja značajan događaj, a na pitanje o ovome, većina je odgovorila neodređeno (pa i nezainteresovano).

20 Prilikom NATO bombardovanja, 1999, stanari zgrade u čijem atomskom skloništu je bio smešten depo Muzeja, počeli su da izbacuju muzejski materijal, pa je depo prinudno smešten u prostorije gimnazije čiji je direktor bila žena tadašnjeg upravnika Đukića. Petog oktobra 2000, kada je došlo do smene direktora većine institucija, pa i pomenute gimnazije, đaci su, poneseni „revolucijom“, izbacili sadržaj depoa na ulicu, pri čemu je veliki deo građe oštećen po već drugi put u samo dve godine. Posle ovoga, depo ponovo biva prinudno smešten, sada u prostorije Muzeja za nauku i tehniku, da bi u oktobru 2012. godine dobio svoj prostor i bio definitivno preseljen.

Dolaskom novog i aktuelnog direktora, 2001, načinjen je prekid sa tadašnjom praksom „privlačenja publike“, a mišljenja o ovakvoj odluci su podeljena. Tako, troje ispitanika period od 1993-2000. navodi kao onaj bolje programske politike, organizacije i pre svega propagandnog delovanja; dok ostali, nasuprot prethodno evociranim „lepim“ uspomena, ističu da su ova dva perioda jednostavno različiti što je verovatno posledica tehnoloških promena i procene uprave da su aktivnosti opisanog tipa „prevaziđene u današnje vreme“. Kao najvažniji događaj u ovoj poslednjoj dekadi, svi ispitanici su naveli proces digitalizacije i pravljenja elektronske baze podataka, ali lični stav, sećanje ili iskustvo u vezi sa ovim niko nije posebno izneo. Uopšteno, većina ispitanika je o ovom periodu govorila poredeći ga s prethodnim, ne evocirajući sećanja na score događaje, već iste pominjući u kontekstu onih vremenski starijih.²¹ Kao osobu koja je obeležila poslednju deceniju, ispitanici ne izdavaju nikoga, a o trenutnom upravniku imaju (načelno) pozitivno mišljenje. Ipak, dobar deo zaposlenih (što eksplicitno, što implicitno) napominje da se ne slaže u potpunosti sa njenim načinom rada, mada svi smatraju da je preseljenje u novi depo, kao rezultat sadašnje uprave, važna stvar koje se desila Muzeju. Takođe, zaposleni primećuju da je najveći uspeh da je Muzej uopšte „preživeo“, te da, u vremenima u kojima se finansira samo ono što donosi marketinšku dobit, nekako opstaje i nastavlja sa svojim aktivnostima.

U vezi sa izložbenom delatnošću ispitanici su rekli da ista nije doživela nikakvu (društvenim promenama produkovanu) transformaciju. Tokom svih godina postojanja Muzeja, teme izložbi određivane su po istom principu: u odnosu na jubileje, važne datume, aktuelna dešavanja u pozorišnoj umetnosti i građu koju Muzej poseduje.²² Ipak, gotovo niko od ispitanika nije izdvojio neku određenu izložbu kao onu, po njegovom mišljenju, značajniju²³, a isto važi i za izdavačku delatnost, o kojoj je govorilo samo troje, mahom tek pominjući značaj i formu časopisa *Teatron* i edicije *Dramska baština*.

-
- 21 Tako su tri ispitanika rekli da prethodni period smatraju produktivnijim i da je šteta što Muzej nije nastavio u tom pravcu, a četvoro njih (isti oni koji period do devedesetih smatraju najlepšim) da danas, a u odnosu na period do devedesetih i devedesete, Muzej posećuje sve manje ljudi, pa da čak ni veliki deo profesionalne publike ne dolazi, niti zna šta se u Muzeju dešava. Suprotno tome, jedan ispitanik (direktor) navodi veliki broj eminentnih imena koja danas, za razliku od prethodnih godina, rado dolaze u ovu ustanovu.
- 22 S tim u vezi, ispitanici približno isto definišu izložbenu delatnost Muzeja kao: „balans između istorijskih i savremenih tema“.
- 23 Samo jedan ispitanik (direktor) se u intervjuu osvrnuo na neke od izložbi. Isti je evocirao uspomene na izložbe poslednje dekade.

Komparativna analiza zvaničnih²⁴ i narativa zaposlenih Muzeja pozorišne umetnosti

Kvalitativnom analizom „ličnih priča“ jedanaest zaposlenih Muzeja pozorišne umetnosti Srbije dolazi se do zaključka da je njihovo shvatanje događaja i ljudi, koji su obeležili istoriju ove ustanove, manje zasnovano na ličnim, a više, kolektivnim sećanjima. Njihova kazivanja o razvoju Muzeja dominantno su hronološka i faktografska – značajno predodređena historiografskim podacima, tek ponegde nadograđenim ličnim iskustvima. Uopšteno, narativi zaposlenih dominantno odgovaraju zvaničnim, uz povremena odstupanja u unutrašnjoj strukturi priče, što se u manjem broju slučajeva odnosi na različito interpretiranje istorijskih činjenica, a u većem, na njihovo pozicioniranje u različite kontekste.

period:	zvanični narativi:	narativi zaposlenih:
1950-1970	<ul style="list-style-type: none"> • narativ osnivanja • narativ istorije zdanja • narativ Stalne izložbe 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ osnivanja • narativ istorije zdanja
1970-1993	<ul style="list-style-type: none"> • narativ krize • narativ edukacije 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ najznačajnije ličnosti • narativ zlatnog doba
1993-2001	<ul style="list-style-type: none"> • narativ hiperprodukcije 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ hiperprodukcije
2001-2012	<ul style="list-style-type: none"> • narativ elitizacije • narativ digitalizacije • narativ nepodobnog prostora 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ elitizacije • narativ digitalizacije • narativ nepodobnog prostora²⁵

Narativ osnivanja u interpretaciji zaposlenih odgovara onom koji je zabeležen u zvaničnoj istoriji ustanove. U oba slučaja on je „mozaičan“²⁶, struktuiran iz više priča koje bi se mogle organizovati u dve osnovne: (1.) priču o pedesetogodišnjim pokušajima osnivanja Muzeja sa Nušićem kao centralnom ličnošću; i (2.) priču o povoljnim okolnostima pedesetih godina prošlog veka, u kojoj važno mesto zauzima prvi upravnik, Milena J. Nikolić. Takođe, i zvanična, i individualne eksplikacije najranijeg perioda, podcrtavaju činjenicu da je Muzej bio prva ustanova ovog tipa u Jugoslaviji, te da je njegovo formiranje pionirski podvig prve generacije kustosa. Refleksije na temu porekla spomen kuće u koju je Muzej smešten, poznavanje činjenica u vezi sa ovim i

24 Pojam *zvanični narativ* u ovom kontekstu označava određenu priču koja se tiče razvoja Muzeja, a koja je deo njegove zvanične istorije.

25 Ovaj narativ, u zavisnosti od konteksta naracija, pripada i drugim periodima.

26 Citirani termin Ivanović R. koristi u analizi narativnog pripovedanja (vid. *O odnosu istorije i naracije*)

iznad svega, asocijativna veza između istorije ustanove i objekta u naracijama zaposlenih, ukazuju da je u njihovom tumačenju (kao i u zvaničnoj istoriji) *narativ istorije zdanja* bitan i reprezentativan deo narativa Muzeja.

S druge strane, *narativ Stalne izložbe*, njene pripreme i formiranja fonda Muzeja, u zvaničnoj istoriji je značajan deo priče o prvih dvadeset godina ustanove, dok zaposleni pokazuju slabo ili nikakvo poznavanje istog.²⁷ Praktično, na ovom mestu, u kazivanju ispitanika, dolazi do prekida ulančavanja priča povezanih hronološkim sledom događaja – narativnog skoka evociranjem sećanja na kasnija dešavanja iz osamdesetih, ili pak sažimanje priče na uopštene konotacije.²⁸ Zvanična istorija beleži i *narativ krize sedamdesetih*, dok u sećanjima zaposlenih to nije slučaj. Tako i poseban doprinos dr Olge Milanović, koja je u ovoj istorijskoj epizodi zvaničnim predanjem označena kao osoba zaslužna za očuvanje samostalnosti Muzeja, nema bitno mesto u pamćenju zaposlenih, a njen rad retko se pominje, najčešće kao pobočna priča narativa zlatnog doba. Kao osobu od najvećeg značaja za sedamdesete, osamdesete ali i sveukupno, zaposleni navode muzejskog stručnjaka Sinišu Janića. Priča o njemu može se smatrati, ne samo sastavnim delom sećanja na godine kada je Janić radio, već i autonomnim *narativom najznačajnije ličnosti*.²⁹

U razgovoru o različitim fazama istorijskog razvoja Muzeja, zaposleni mahom izdvajaju sedamdesete i osamdesete godine kao najreprezentativniji period, a priča o istom formirana je kroz *narativ zlatnog doba*, hronološki (i tematski) adekvatan *narativu edukacije* zvanične istorije. Prvi se tiče nostalgичnih sećanja zaposlenih, ali ne kroz zbrajanje uspešnih izložbenih i izdavačkih delovanja Muzeja već setno retoričko oživljavanje „lepih vremena“ kroz priče poput onih o dodelama nagrade *Dobričin prsten* i *Teatroteci*. S druge strane, kompozicioni okvir, zvaničnog, *narativa edukacije*, omeđuje iste godine, ovde opisane kao produktivne, aktivne i uspešne kako u muzeološkoj, tako i u institutskoj delatnosti. Analogne priče ovog narativa odnose se na sećanja na izložbe i izdanja, direktore koji su Muzejem upravljali i unapređenja koja su oni sprovodili, pri čemu je poslednji sloj narativne strukture stav da je Muzej, kao prva ustanova te vrste, imao izrazit uticaj na formiranje nauke

27 Tako i priča o smanjivanju prostora i transformaciji koncepta izlaganja u frekventnije izložbe užeg tematskog fokusa, u razgovoru sa zaposlenima nije ishodište narativa sudbine Stalne muzejske postavke, već predstavlja kompozitni deo narativa o prostornoj nefunktionalnosti zdanja.

28 „Sedamdesete su bile vrlo produktivne“, „...uspešne“, „...najbolje godine“...

29 Na sličan način pominje se i Zoran Filipović, čiji lik i delo kanonizuje zvanični, ali i individualni narativi. Ipak evociranje sećanja na njega pre je sastavni deo pripovedanja o kraju osamdesetih nego samostalni narativ.

o pozorišnoj umetnosti, te da je intenzivno radio kako na sopstvenoj, tako i edukaciji srodnih institucija i kulturne javnosti.

Narativ hiperprodukcije odnosi se na devedesete godine, a njegova struktura je ista u ličnim i zvaničnim interpretacijama. Centralna ličnost narativa je tadašnji direktor Miodrag Đukić, čije je upravljanje predstavljeno kroz priče o brojnim putovanjima, izložbama i manifestacijama. Površinsku strukturu kazivanja o ovom periodu čine sećanja na prošle događaje, a unutrašnju aktualizovano opažanje istih u kontekstu trenutnih okolnosti. Tako zaposleni opisuju ovaj period kao produktivan, dobro organizovan i uzbudljiv, idealizujući ga u odnosu na „neorganizovanu“ današnjicu, ili pak dovodeći u pitanje istinski kvalitet tadašnjih sadržaja. Aktivnosti usmerene privlačenju javnosti fokus su narativa hiperprodukcije, a plediranje istih je i mesto suprotnosti ovog i *narativa elitizacije* oblikovanog kroz eksplikaciju savremenog muzejskog rada kao onog koje teži održanju autentičnog elitizma pozorišne umetnosti. Ovaj narativ je u zvaničnom predanju i manjem broju individualnih percepcija, deo priča interpretacija sadašnjih napora i planova za budućnost, a u većem, „reverzibilna priča“³⁰ narativa produkcije u kontekstu komparacije produktivne prošlosti i manje produktivne sadašnjosti. Govoreći o sadašnjosti, možemo primetiti da su sećanja na poslednjih trinaest godina vrlo uopštena – ličnih sećanja je malo, a najzastupljeniji je *narativ digitalizacije*, prisutan i u zvaničnoj eksplikaciji. Ovo je „otvorena priča“³¹, strukturisana od zvaničnih činjenica u vezi sa: namerama tehničko-tehnološkog unapređivanja procesa rada, realizacijom tih namera, i nastavku rada na istim.

Kako je intervju sa zaposlenima vršen u periodu organizacije preseljenja depoa Muzeja u novi prostor, na koji se čekalo više od šezdeset godina, bitan deo kazivanja je i *narativ nepodobnog prostora* koji, u zavisnosti od interpretacija pripada različitim kontekstima. Ovaj narativ odnosi se na pripovedanje o gubicima dragocenih materijala nastalim zbog (doskorašnjeg) nepostojanja zvaničnog depoa, na sećanja u vezi sa infrastrukturnim nedostacima same zgrade Muzeja – malim i skućenim prostorom koji je, kao takav, limitirao mogućnosti u načinu i obimu izlaganja, ali i doprineo stvaranju „tople atmosfere“ Muzeja. Refleksije zaposlenih na temu nepodobnosti prostora, toliko su česte da se ovaj narativ ujedno može smatrati i „narativnom alkom“³² koja spaja različite priče, dopunjuje ih i objašnjava; pobočnom temom drugih se-

30 Citirani termin Ivanović R. koristi u analizi narativnog pripovedanja (videti: *O odnosu istorije i naracije*)

31 Isto.

32 Isto.

ćanja ili zamenskom pričom provociranom pitanjima čiji konkretni odgovori ostaju u domenu neispričanih, prećutanih priča.

Zaključak

Pojavljajući se u izdanjima kroz koje Muzej prezentuje svoj razvoj, na oficijalnom sajtu ustanove i u pričama kustosa namenjenim posetiocima, zvanični narativi Muzeja pozorišne umetnosti Srbije „žive“ kao delove zvanične istorije, te se u samom radu pojam zvaničnog narativa često zamenjuje pojmom zvanične istorije Muzeja. Ovo terminološko izjednačenje demarkira teorijsko stanovište da društveno-formirana istorijska slika prošlih zbivanja (ili historiografija) i nije drugo do zvanična interpretacija tih zbivanja, kojoj je kako Riker kaže „narrativnost jedna od konstanti i njena distinktivna odlika“ (prema Ivanović, 2002: 159).

Komparacijom obrazaca izvedenih analizom intervjua sa zvaničnom istorijom Muzeja, dolazi se do zaključka da su lična sećanja zaposlenih daleko više određena kolektivnim nego autobiografskim pamćenjem. Očekivano, sećanja na razvoj ustanove predstavljaju preuzete zvanične narative, interpretirane u odnosu na poznavanje činjenica, kapacitete pamćenja i, manje, personalnu refleksiju, kao proizvod ličnih stavova, trenutne situacije i sl. Interpretativne razlike koje se javljaju odnose se na nepoznavanje određenih delova istorije, ili pak mišljenje da su pojedini događaji irelevantni za spominjanje. Takođe, subjektivizacija faktografskih podataka manifestuje se i kroz izdvajanje određenih ličnosti ili nespominjanje onih koje zvanična istorija tretira kao važne, čemu je ređe razlog neznanje, a češće očigledno (ne)favorizovanje određenih pojedinaca.

Analiza narativa perioda devedesetih pokazuje, prirodno, veću prisutnost sećanja na lična iskustva. Ipak, i njihovo evociranje uspešno je asimilovano u poznate kolektivne stavove, te neretko nadograđeno izjavama koje odgovaraju „politički korektnim“ narativnim shemama. Najčešći način upodobljavanja mišljenja jeste svojevrsno „ograđivanje“ od izjava koje bi mogle delovati konfrontirajuće u odnosu na aktuelnu upravljačku politiku, što doprinosi utisku da, iako različite teorije pamćenja ukazuju da novi događaji potiskuju stare, zaposleni Muzeja se slabo sećaju bliske prošlosti. Tako prećutanim, preskočenim i kataloškim pričama, percepcije prošlosti se oblikuju u prihvatljive, te možemo zaključiti da su ovde prisutna lična sećanja, ako ne „politička“, onda (bar) „politički“ posredovana.

Narativ Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, kao zbir svih u radu definisanih narativa, organizovan je kroz dva osnovna diskursa: (1) nostalgiju za prošlim vremenima i (2) percepciju tehničko-tehnološki unapređene budućnosti. U nostalgичnim sećanjima aktuelni su kult prošlih vremena i ličnosti, a u ovim drugim kult digitalizacije i novih (ne)mogućnosti. Ipak, važno je imati u vidu da ovi diskursi nisu međusobno neuslovljeni, naprotiv – savremene tendencije značajno menjaju interpretacije prošlosti, uvodeći emotivni odnos prema ranijim vremenima kao sigurnijim, bolje organizovanim, humanijim. S ovim u vezi, primećena je i pojava da o bliskoj prošlosti zaposleni govore kao o budućnosti, te se u, sklopu narativa istorije ustanove, poslednja dekada ne može poimati kao istorijska faza već pre, kao odrednica suprotnosti vrednostima prošlosti.

Priče zaposlenih o prošlosti demarkiraju i percepciju istih u vezi sa sadašnjom društvenom funkcijom ustanove. S tim u vezi, Muzej je definisan u dvostrukom ključu: *elitistički*, kao institucija kulture okrenuta profesionalnoj javnosti, i *masovno* kao mesto na koje je potrebno privući širu publiku. Ipak, pored ovih podeljenih stavova, prisutan je i jedinstveni o univerzalnom značaju Muzeja, čija je apologizacija u narativima zaposlenih, zanimljivo, najčešće data kroz priču o neadekvatnim uslovima rada. Ista predstavlja svojevrsni narativ viktimizacije koji se odnosi na višedecenijsko stradanje fonda muzeja, direktno ili indirektno objašnjeno kao nerazumevanje potreba i važnosti ove ustanove od strane nadležnih vlasti.

Svako vreme i mesto, formira sopstvenu verziju istorije, koja kao jedna od „dominantnih priča“ teži da se održi kao jedini obrazac interpretacije prošlosti. Tako se, kao zamena za postmoderni nedostatak univerzalne meta-naracije javlja tendencija da se neka posebna priča nametne kao jedinstveno objašnjenje, pri čemu se „suparničke priče“ transformišu u skladu sa potrebama dominantne naracije. (Savić, 2001: 15-16) I individualna sećanja zaposlenih Muzeja pozorišne umetnosti Srbije mimetički se prilagođavaju trenutno posredovanoj verziji istorije, te se i malobrojna odstupanja, najčešće proizvod nostalgije ili trenutnog nezadovoljstva, mehanizmom neprecizne interpretacije redefinišu u prihvatljiv šablon. Utisak autora, važan za naglasiti, jeste da ovo upodobljavanje „dominantnoj priči“ nije proizvod nasilnog nametanja određenih tokova mišljenja, a od strane uprave, već nagonске adaptacije svesti neformalnim, ipak očekivanim, standardima. Tako je ovde primećeno „političko posredovanje sećanja“ zasnovano na mimikriji ličnog pamćenja u odnosu na realne i pretpostavljene vrednosti sistema, a s obzirom na dominaciju ovih drugih proces možemo nazvati i „autocenzurom sećanja“.

Na kraju, s obzirom na subjekt i objekt priče, deluje nesuvislo zaključivati o istinitosti predočenih interpretacija prošlosti, ali suvislo je zaključiti o svim navedenim faktorima interpretiranja iste. Drugim rečima, kadar koji većinom čine muzejski stručnjaci, logično, tek zanemarljivo greši u tačnosti podataka, ali nezanemarljivi su uticaji u njihovoj selekciji i prezentaciji koji upućuju na svojevrsnu neautonomnost, pa i neobjektivnost ispitanika u ovom kontekstu. Isto navodi na zaključak o (socio-političkim i ličnim faktorima produkovanim) limitiranostima ustanove u kritičkom sagledavanju prošlosti, te i vršenju funkcije „medijatora“³³ društva kome je danas potrebno (istinsko) prevođenje na realnu percepciju istorije, pluralizam ideja i mišljenja.

Literatura

- Bal, Mieke. 1999. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (Second Edition)*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Bradford, Vivian. 2004. ““A Timeless Now”: Memory and Repetition”. *Framing public memory* prir. Phillips, R. Kendall. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. pp. 187-211.
- Casey, S. Edward. 2004. “Public Memory in Place and Time”. *Framing public memory* (prir. Phillips, R. Kendall). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. pp. 187-211.
- Dragičević Šešić, Milena, Stojković, Branimir. 2011. *Kultura: menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
- Yates, Frances Amelia. 2010. „Umeće pamćenja“. (prir. Janković Branimir). *Historijski zbornik* (1). str. 276-311.
- Ivanović, Akademik V. Radomir. 2002. „O odnosu istorije i naracije“. *Pedagoška stvarnost* (3-4). Novi Sad: Pedagoško društvo Vojvodine. str. 157-172.
- Krivošejev, Vladimir. 2011. „Muzejska politika u Srbiji: nastajanje“, kriza i novi početak. *Kultura* (130). Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. str. 291-317.
- Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja štampa.
- Kuljić Todor, 2007. „Samorefleksija kulture sećanja“. *Helsinkiška povelja*, br. 103-104. str. 48-49.
- Manojlović Pintar, dr Olga. 2009. „O revizijama, dijalozima i kulturi sećanja“ *Tokovi istorije* (1-2). Beograd: Institut za noviju istoriju. str. 207-213.

33 Završna faza logike muzejskih ustanova je tip „muzej medijator“ – muzej koji učestvuje u procesima „prevođenja“, razmene i transmisije vrednosti (Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 141)

- Martinoli, Ana. 2012. „Staro Sajmište – Istorijско сећање i virtuelno promišljanje budućnosti“. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti* (21). Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 417-437.
- Nikolić, Mirjana. 2012. „Pamćenje javnih medija: od istraživanja prošlosti do oblikovanja identiteta“. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti* (21). Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju. str. 401-416.
- Phillips, R. Kendall. 2004. “Framing public memory – Introduction”. *Framing public memory* (prir. Phillips, R. Kendall). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. pp. 1-14.
- Radenović, Sandra. 2006. „Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja“. *Filozofija i društvo* (3), Beograd: Univerzitet u Beogradu – Institut za filozofiju i društvenu teoriju. str. 221-237.
- Radenović, Sandra. 2010. „Nacionalitit(i) i (kritička) kultura sećanja – bioetički aspekti“. *Sociološka luča* (IV/2). Nikšić: Filozofski fakultet Nikšić, Studijski program za sociologiju i Društvo sociologa Crne Gore. str. 133-143.
- Salmon, Kristijan. 2011. *Strategija Šeherezade*. Beograd: Clio.
- Salmon, Kristijan. 2010. *Storytelling*. Beograd: Clio.
- Simović, Vladimir. 2011. „Ideologija i ideologizacija sećanja: od socijalizma do kapitalizma i nazad“. *Izgubljeno u tranziciji: Kritička analiza procesa društvene transformacije* (prir. Ana Veselinović, Petar Atanacković, Željko Klarić). Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung. str. 227-237.
- Savić, Mile. 2001. „Događaj i naracija (O procenjivanju karaktera savremenih događaja)“. *Revolucija i poredak: o dinamici promena u Srbiji – zbornik radova* (prir. Ivana Spasić i Milan Subotić). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Biblioteka Disput. str. 11-20.
- Šukuljević Marković, Ksenija. 2000. *50 Godina Muzeja pozorišne umetnosti Srbije*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Žilber, Klod. 2005. *Muzej i publika*. Beograd: Clio.

HISTORY AND CULTURE OF REMEMBRANCE – MEMORY OF THE THEATRE MUSEUM OF SERBIA

Summary

The study of collective memory phenomenon actualizes reflections on relations between history and narration, i.e., on differences between history and historiography – the former being the registrar of realistic facts and the latter, the interpreter thereof. Each and every form of observation, whether of the past or present, is linguistically conditioned at list in the domain relating to the socialization of observation, i.e, sharing observations with others and placing them in a certain social context. The culture of remembrance (understood in a broader sense) shapes the narratives of the past and, inversely, such narratives pose the verbalized, recounted manifestation of the past. Taking into account their constitutive role in explicative history, museums are an important part of the epistemological “code” of culture of remembrance, participants in shaping the matrix of collective memory pertaining to the subject-matter of museums’ particular activities. The life story of The Theatre Museum of Serbia is a reflection of the evolution in our society’s perception of this type of art, but also the reflection of the processes, so actual in the Museum, of utilizing and understanding (own) past. By casting light upon the relations between official and employees’ narratives, i.e, here present collective and personal memories, the activity is oriented towards establishing the actual Museum staff’s attitude towards own history, participation thereof in the constitution of the group and its positioning within the broader social framework.

Key words

culture of remembrance, collective memory, narrative, The Theatre Museum of Serbia

Немања Савковић¹
Факултет драмских уметности, Београд

СТАНИСЛАВСКИ И ГЛУМА У ОПЕРИ

792.027.4:792.028.7;
792.071.2:929
Станиславски К. С.
ID BROJ: 206970380

Апстракт

Досад најтемељнију реформу оперске уметности извео је Станиславски, у годинама након Октобарске револуције. За разлику од претходника и последника са сличним амбицијама, он је пошао од најзапостављенијег оперског структурног елемента: од глуме. Сматрао је да се уметнички дигнитет опере достиже њеним преобраћањем из форме „костимираног концерта“ у форму драмске представе, што превасходно значи трансформацијом певача у глумца. Певач углавном брине о техничком аспекту извођења, нарочито о постизању доброг тона, услед чега не успева да доживи органска осећања нити да оствари „мисао-реч-тон“. Он не размишља о суштини речи, као што то чини глумац, не трага за подтекстом, за правилним „хтењима“ лика, а тек ова хтења, односно њима провоциране „радње“ изазивају преображај тона у активну мисао и певању доносе ону „унутрашњу интонацију“ која надилази техничку коректност тонова као тонова. Да би помогао оперским певачима у савладавању оваквих задатака, Станиславски је конципирао програм глумачке обуке у седам ступњева. Његова реформа подразумевала је такође и модификацију радних задатака осталих оперских стваралаца, нарочито редитеља и диригента, са циљем да њихове активности постану уметнички захтевније и прилагоде се потребама певача-глумца.

Кључне речи

Станиславски, опера, глума, реформа, педагогија, режија

1 nemanjasavkovic@yahoo.com

Важно је да редитељ напомиње младом глумцу да не сме брбљати празне речи, да уме увек да нађе онај подтекст, оно „хтење“ без кога се не постиже мисао-речтон, него се добија само тон, правилно или неправилно технички постигнут и празан, бесмислен по свом садржају. Активна мисао мора стварати подтекст; само тада се и постиже унутрашња интонација, то јест синтеза осећања и мисли, топлина интерпретације, а не ноте као ноте вокалног мајсторства и бравурозности.

Станиславски

Оперске активности Станиславског

Константин Сергејевич Алексејев – Станиславски (1863–1938) имао је поред глуме још једну велику уметничку љубав: оперу. Био јој је привржен током читавог живота, што као гледалац, што као стваралац (редитељ и педагог). Његов последњи редитељски подухват у каријери била је поставка једне опере – *Риголета* Ђузепеа Вердија (Giuseppe Verdi), коју услед смрти није стигао да доврши.

У својој аутобиографској књизи *Мој живот у уметности* Станиславски с особитом наклоношћу и нежношћу евоцира успомене на оперу. Признаје да је у раном детињству више волео одласке у циркус, али да су у зрелом добу те успомене ишчилеле и уступиле место онима с оперских представа.

Dojmovi s predstava talijanske opere žive u meni i sada s izvanrednom oštrinom, kudikamo jači nego oni iz cirkusa. Mislim da to dolazi odatle što je snaga uticaja bila ogromna, tada nespoznata, a primljena organski i nesvjesno, ne samo duhovno, nego i fizički. Shvatio sam i ocijenio te dojmove tek kasnije, po sjećanjima. Cirkus me je zabavljao i veselio u djetinjstvu, ali sjećanja na nj nisu me zanimala u zreloj dobi, i ja sam ih zaboravio.²

С обзиром на то да је потицао из имућне и угледне породице, Станиславски је био васпитаван у најбољој руској аристократској традицији.

2 Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Moj život u umjetnosti*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1988, s. 30-31. (prevod: Ognjenka Miličević)

То је, између осталог, подразумевало и “abonnement” за целу сезону у опери (четрдесет до педесет представа), у ложи близу саме сцене. У то време трошио се у Москви знатан новац на италијанску оперу, као и на француска и немачка позоришта у Санкт-Петербургу. Довођени су најбољи оперски певачи из целог света. Станиславски је сачувао живо сећање на Аделину Пати (Adelina Patti), Антонија Котођија (Antonio Cotogni), Франческа Тамања (Francesco Tamagno) и друге знамените извођаче, и то не само као чулно него и као „органиско, физичко осећање“. Нарочито су дирљиве његове успомене на Патијеву, која је освајала публику „натприродно високим тоном најчистијег сребра“. Од њене колоратуре и технике и сам је „физички грцао“, од њених „грудних тонова“ је „замирао дах и није било могуће уздржати осмех задовољства“.³

Након Октобарске револуције управа над државним академским позориштима била је поверена агилној Јелени Малиновској. Она је осмислила програм обухватних реформи, а једна од њих тицала се и опере – желела је да постави „на потребну висину“ драмску страну у оперским представама московског Бољшег театра. Стога се обратила Московском художественном театру за помоћ. Владимир Немирович-Данченко и Василиј Лушки прихватили су да режирају по једну оперу предвиђену репертоаром, а Станиславски је предложио да се оснује Оперски студио при Бољшом театру.⁴ Сматрао је да будући певачи морају проћи систематску глумачку обуку према одговарајућем наставном плану, који је поводом тога и сачинио.⁵ Оперски студио Бољшег театра деловао је у периоду 1918–1922. године и приказао је следеће представе: „**Вече посвећено стваралаштву Николаја Римског-Корсакова**“ [*Ноћ пред Божић* (2. чин, 2 слика) – *Вера Шелога* – Романсе Римског-Корсакова – Кантата (музика М.Н. Жукова на текст В.С. Алексејева)], „**Вече посвећено стваралаштву Александра Пушкина**“ [*Евгеније Оњегин*, опера Петра Чајковског (1. чин) – *Бајка о цару Салтану*, опера Николаја Римског-Корсакова (пролог) – Романсе на песме Пушкина – Кантата (музика В.И.

3 Isto, str. 31.

4 Пре тога, Станиславски је режирао две представе оперских класа М.Н. Климентове-Муромцеве; оба пута дириговао је А. А. Литвинов. На сцени „Малог театра“ 1897. приказан је следећи програм: *Пикова дама* Петра Чајковског (сцена из 3. чина), *Руслан и Лјудмила* Михаила Глинке (сцена из 2. чина), *Черевички* Петра Чајковског (сцена из 3. чина), *Млади Хајдн* (музичка комедија у једном чину, музика Гаэтана Чиполинија, текст Антонија Чиполинија) и *Макабејац* Антона Рубинштејна (сцена из 3. чина). На сцени Бољшег театра 1898. приказан је следећи програм: *Иван Сусањин* Михаила Глинке (4. чин), *Ратклиф* Цезара Кјуија (3. чин) и *Губернатор из Тура* Карла Рејнекеа (2. чин).

5 Isto (*Мoj život u umjetnosti*), str. 349-350.

Садовникова на Пушкинову песму *Споменик*)], *Вертер*, опера Жила Маснеа (Jules Massenet) и *Евгеније Оњегин*, опера Петра Чајковског.⁶

Полазници Студија и њихов педагог поднели су у почетку рада велике жртве. Сурово наслеђе Првог светског рата – глад и недостатак зимске одеће и обуће – није их спречило да с много љубави и полета приону на посао за који нису били плаћени. Вођени искусном и стрпљивом руком, певачи су постепено у глуми налазили подстицај за проширивање оперских изражајних средстава, откривали су неслућене могућности за нове уметничке синтезе. Но, с обзиром на њихове професионалне обавезе, у раду Студија било је и доста организационих проблема. Дуго нису могли да припреме први јавни наступ јер је неко увек имао пробу, представу или концерт, а није могао изостати пошто се од тог посла издржавао. Из тог разлога Станиславски је инсистирао да од сезоне 1919/1920. започне рад с групом младих полазника који би прошли цео курс по његовом програму пре него што наступе у професионалној представи. Саставио је детаљан програм за предавања по Систему, „за рад на унутарњој и спољној техници проживљавања, за дикцију, пластику, ритам и остало“. Такође, организовао је наставу из одговарајућих стручних предмета, за које је ангажовао најбоље тадашње педагоге. У Студију су предавали: М.Г. Гукова, А.В. Богданович, Е.И. Збрујева, В.Р. Петров (вокални руководиоци), Н.С. Голованов, В.И. Сук, И.Н. Соколов, Л.Н. Миронов (музички руководиоци), С.М. Волконски (закони говора), Н.М. Сафонов (говор примењен на вокалну уметност), А.А. Поспјехин (плес и пластика), З.С. Соколова и В.С. Алексејев (помоћници за предавања по Систему и за ритам).⁷ Станиславски је овом раду приступио с огромним жаром из још једног разлога: осетио је да му то може донети и личну професионалну корист, да путем музике и певања може наћи излаз из „слепе улице“ у коју су га сатерала властита глумачка истраживања.

*Ja nisam samo predavao u Operskom studiju nego sam i učio slušajući satove M.G. Gukove i A.V. Bogdanoviča, muzičke probe N.S. Golovanova, satove na klasi A.A. Pospjehina, N.M. Safonova, a naročito S.M. Volkonskog. Sa zanimanjem sam slušao s omladinom pun tečaj Volkonskog i gajim u odnosu na njega, kao i na sve ostale predavače, iskrenu zahvalnost za mnoga znanja koja su mi bila tako neophodna u tom trenutku mojih traganja u oblasti riječi, govora i zvuka.*⁸

6 Прве три представе изведене су 1921. године, а четврта 1922. године.

7 Рођени сестра и брат Станиславског.

8 Исто (*Мож живот у уметности*), стр. 354.

Од 1925. до 1938. године Станиславски се оперском режијом и педагогијом бавио најпре у оквиру Оперског студија „К. С. Станиславски“, где је 1925. године поставио *Тајни брак* Доменика Чимарозе (Domenico Cimarosa), а потом у Оперском позоришту „К. С. Станиславски“, у којем је режирао (уз асистенцију више сарадника) следеће опере: *Царска невеста* Николаја Римског-Корсакова 1926. године, *Боеми* Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini) 1927, *Мајска ноћ* Николаја Римског-Корсакова 1928, *Борис Годунов* Модеста Мусоргског 1929, *Пикова дама* Петра Чајковског 1930, *Златни петак* Николаја Римског-Корсакова 1932, *Севиљски берберин* Ђоакина Росинија (Gioacchino Rossini) 1933, *Кармен* Жоржа Бизеа (Georges Bizet) 1935. и *Дон Пасквале* Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti) 1936. године.

У последњој години свог живота Станиславски је започео режију још двају опера: *Дарвашког кланца* Л.Б. Стјепанова и *Риголета* Ђ. Вердија. Смрт га је спречила да их доврши, али су то учинили његови сарадници према плану инсценације који је он направио (обе су изведене наредне 1939. године).

Беседе

Главни извор за проучавање оперског стваралаштва Станиславског, како у педагошком тако и у редитељском домену, представљају његове *Беседе* објављене 1939. године у издању Сверуског позоришног удружења (друго, допуњено и проширено издање објављено је 1947. године). Ову драгоцену књигу приредила је и беседе забележила оперска уметница Бољшег театра Конкордија (Кора) Антарова, која је у периоду 1918–1922. године похађала Оперски студио. Она је водила полустенографске белешке у току самих „беседа“, тј. часова у Оперском студију, а дешифровала их је још исте вечери. Најбољу потврду о веродостојности њених бележака дала је Зинаида Соколова, сестра Станиславског, која је и сама присуствовала већини часова.⁹

Како нас Антарова извештава, Станиславски се на часовима Оперског студија није придржавао „предавачког метода“, јер је све о чему је го-

⁹ „Дивим Вам се, како сте дословно забележили беседе мог брата. (...) Када сам их читала, па и после тога, ја сам била у таквом стању, као да заиста, још и данас, слушам његов глас и присуствујем његовим часовима. Ја сам се чак и присетила, где, када и после које пробе је нешто говорио што сте Ви забележили.“ (Константин Сергејевич Станиславски, *Беседе, Утопија*, Београд, 2002, с. 16, превод: Зоран Радовановић)

ворио одмах потврђивао практичним примерима. То књизи даје шарм спонтаности и непосредности. Он се за беседе није акрибично припремао, у смислу научне педантерије, али обриси плана у позадини јасно се назиреу.

То не значи да Константин Сергејевич уопште није имао план; то је само био доказ колико је танано и префињено умео сам да се оријентише и како је он усмеравао, према тренутним околностима, органске квалитете тог непроменљивог плана у који је уложио сва своја знања да би их пренео нама.¹⁰

Честа понављања на која се наилази у *Беседама* Антарова намерно није изоставила.¹¹ С обзиром на то да су ученици повремено наилазили на тешкоће у разумевању градива, Станиславски се враћао на неке теме и изнова их обрађивао. Понављања сведоче о тешкоћама овог пионирског подухвата и сиромаштву ондашње сценске културе. Ипак, учитељ се „никада није повлачио пред тешкоћама“, трудио се да ученици доиста схвате о чему им говори, пријатељски их је у томе „храбрио и подстицао“.

Књига Павела Румјанцева *Рад Станиславског на опери „Риголето“: последња оперска режија Станиславског*, издата у Москви 1955. године, такође је важно сведочанство о његовом плодотворном оперском деловању. Румјанцев је био асистент Станиславског и учествовао је у радном процесу од самог почетка. Он није попут Антарове водио белешке, али је скрупулозно и упечатљиво приказао његов редитељски рад од првих анализа до завршних проба (Станиславски је умро док је израда представе била у последњој фази, а сâм Румјанцев ју је потом довршио). Осим тога, изнео је и коректно теоријско тумачење описаног редитељског метода.

Основни проблеми оперског стваралаштва

Помно пратећи оперску продукцију (руску и инострану) у дужем временском периоду и промишљајући ову уметничку форму у целокуп-

¹⁰ Исто, стр. 8.

¹¹ Осим што је желела да сачува аутентичну атмосферу из учионице, Антарова је на овај начин изразила и пијетет према уваженом учитељу, пошто је понављање метод којег се и сâм Станиславски придржавао у својим педагошким списима.

ности и међузависности њених структурних елемената, Станиславски је дошао до извесних закључака који су постали полазна основа за једну продубљену критику тадашње оперске праксе. Што се тиче певача, уочио је неколико проблемских равни. Најпре, њихово основно настојање погрешно је усмерено ка постизању „звуча“, тј. доброг тона који је сâм себи сврха. Уместо да се посвети *психофизичкој радњи*, певач мисли о диригенту и о томе како да не оде у раскорак с њим, како да ухвати највиши тон и заслужи аплауз публике. Станиславски примећује да ово ларпурлартистичко застрањење у правцу вокалне бравурозности онемогућава рађање истинског осећања, па је певач неминовно упућен на *опонашање* осећања путем стереотипне гестикулације и мимике. Ово је, уједно, и естетички *turning point* Станиславског: певач мора да постане *глумац!*

Код масе певача све се заснива на непродубљено отпеваном вокалу, коме они овако или онако, како им је zgodније, додају речи, мењајући их често зато што на том и том слогу не умеју да постигну добар тон, да га отпевају.

Редитељ који полази од унутрашњег лика труди се да глумац обрати пажњу на суштину речи. И кад је једном пажња пошла по тој линији, глумац не мисли о себи као о певачу; од његовог правилног осећања рађа се и правилан тон и он открива својој пажњи пут ка датим околностима улоге.¹²

Рђавој навици певања ради певања излази у сусрет и инертност публике, која из конформизма пристаје на пуку демонстрацију вокалног мајсторства. Сумирајући руска искуства, Румјанцев извештава да се певачи претежно задовољавају самим чином певања који „изазива упечатљив дојам“, не марећи одвише око разумљивости садржаја. Идући линијом мањег отпора, гледалац се „навикава да буде снисходљив према томе, не тражећи од оперске представе оно што је навикао да тражи од драмске“.¹³

Управо због тенденције ка олаком попуштању сујети певача, због ове гледалачке индугентности која је временом попримила ропске размере, заборавило се на првобитну сврху настанка опере – на онај позно-

12 Исто (*Беседе*), стр. 104.

13 П. И. Румянцев. *Работа Станиславского над оперой „Риголетто* (последняя оперная постановка Станиславского). Искусство, Москва, 1955, стр. 26.

ренесансни покушај рекреирања античке *трагедије* новим средствима у новом епохалном контексту. Дакле, изгубио се преваходно *драмски* смисао опере. Временом је она постала забава за више класе, део конвенције друштвеног живота са доминантном дистрактивном функцијом. Реформа Станиславског смерала је ка поновном успостављању њеног *уметничког* дигнитета.

Расејаност пажње певача и немогућност генерисања органског осећања логично води у даља извитоперавања његовог укупног сценског ангажмана:

Ваша мисао и ваш поглед лутају по управничковој ложи – да ли су тамо они од којих зависи ваша судбина, слушају ли вас они који су за вас интересантни итд. Ево духовног ћорсокака сазданог од сићушности вашег нижег „ја“, које вам онемогућава да дођете до оне концентрације када може да вам одговори ваше више „ја“ – ваша стваралачка интуиција.¹⁴

За време туђе арије (или за време увертире) певачи најчешће испадају из улоге „играјући“ паузу. Многи то чине отворено и без стида, не трудећи се да макар лажирају присутност. То се дешава стога што они не схватају да се овде ради о присутности сасвим особене врсте – присутности у *драмској ситуацији*. Када би певач разумео смисао и значај драмске уметности и када би је волео свим својим бићем, у њему би се природно родио осећај одговорности за стварање и одржавање „живота људског духа улоге“. Он би чинио управо супротно ономе што уобичајено чини, подредио би све спољне (реметилачке) активности унутарњој делатној сврси: *задатку улоге*. Ниједан моменат ћутања није празно место у коме *хтење* лика не живи, у коме се радња одмара. Мртва пауза не постоји јер *музика* не престаје, њој су увек потчињени сви актери. Глумцу у опери чак је лакше него глумцу у драми: он има музику чији ритам унапред одређује дате околности. Његов задатак је да у пластичној форми изрази оно што доноси музика, тј. да другим средствима спроведе *радњу* лика којег тумачи.

Ако за време туђе арије ви на позорници мислите како бисте што боље показали публици свој профил, или намерно истичете ногу зато што знате да је она ваш заводнички адут, или једноставно разгледате публику и расејано мислите како данас рђаво пева ваш партнер – ми, публи-

14 *Беседе*, стр. 120.

ка, оног часа осећамо да сте ви испали из улоге, што је за глумца равно смрти на позорници.¹⁵

Станиславски је с правом говорио да се уз такво схватање опере код већине певача музичка и драмска култура налазе на дилетантском нивоу. Отуд је логично што су и њихове амбиције истоврсне, што им је учење потребно „само зато да би мало научили да ходају по сцени, да дознају – како се игра та и та улога – и да пређу репертоар, тј. да помоћу корепетитора по слуху науче неколико партија и мизансцена за своје тезге, или пак да кроз Студио дођу до Бољшег театра“.¹⁶ Не постоји шаблон по којем се игра извесна улога, свако опонашање преноси пажњу на спољну форму и тиме затире унутарњи импулс. Тако се рађа „глумачко самоосећање“ услед којег глумац споља показује оно што у себи не осећа. Код оперског певача то се рефлектује и на глас: интонација гласа не може да се обогати „бојама неког новог проживљавања“, већ се певање своди „на форте и пијано, на давање тона, на саму певачку технику“, а ту лежи и почетак форсираног певања. Станиславски је указивао на то да је глас „нешто најпрефињеније“, да не трпи напрезање; велика је разлика између певања „луним тоном“ и форсираног певања.

У предавањима полазницима Оперског студија он је инсистирао на значају *круга пажње* – првог припремног ступња без којег стваралаштво глумца не може да почне. Кад би лакоумни певач искусио тешкоћу прављења и одржавања круга пажње, никад се не би тако фривољно односио према сопственој улози, партнеру, представи. Чак и одговорни певач-глумац, који се потрудио да на сцени створи органско осећање, лако изгуби „слике унутрашњег живота“ ако се у паузама иза сцене врати у свакодневицу.

Оперски певач који у паузама, кад оде иза кулиса, поправља косу пред огледалом, ставља пудер, пије чај, сипа капљице у нос, ако то по улози не сачињава задатке његовог стваралачког круга, већ је разбио не само свој круг, своју улогу, своју пажњу, него је ушао у свој свакодневни живот и он неће моћи поново да уђе у живот свог јунака; он је разбио сав ланац унутрашњих снага, које је с великом муком и марљивошћу скупљао. Ако му се чак учини да је поново ушао у живот сцене, да га је поново обузело надахнуће, он се вара: замениће

¹⁵ Исто, стр. 215.

¹⁶ *Moj život u umjetnosti*, str. 352.

*рад подсвести, то јест интуиције, радом инстинката – више или мање хармоничним.*¹⁷

Неусклађеност темпо-ритма покрета и музике редовна је појава у оперским представама, што долази од ниподаштавања покрета као стваралачког задатка у овој уметности. И покрет треба да буде музикалан, сматра Станиславски, да се протеже као тон на инструменту. Покрет такође има своје нијансе, свој легато, стакато, фермато, анданте, алерго, пијано, форте... Већина певача „пева у једном темпу и ритму, хода у другом, маше рукама у трећем, осећа у четвртом“.¹⁸

Такође, лепоту самог певања често квари „вулгарност дикције и изговора“. Произвољни однос према сценском говору доноси проблеме и на елементарном нивоу разумевања фабуле – неретко гледаоци који већ нису добро упознати са темом уопште не успеју да схвате причу (чак и кад слушају извођење на матерњем језику)! Тиме им се истовремено ускраћује и елемент напетости, без којег читав догађај губи своје драмско оправдање. Проблем се усложњава при вишегласном певању (трио, секстет, хор), јер интензитет додатно гуши разговетност. Доста тешкоћа представља и звучност оркестарске масе која гута речи текста, тако да певач мора додатно да се потруди не би ли „пребацио преко оркестра“.

Станиславски је скрупулозно третирао и проблем *либрета*. Фаусто Малковати (Fausto Malcovati) наводи сведочанства певача који су радили с њим: у либрету и партитури тражио је „дубоке намере композитора и захтевао од извођача да их продубљују“. На пример, у опери *Кармен* није видео само драму љубоморе, већ такође и „сукоб различитих култура и друштвених положаја, периферије града, света кријумчара и једноставног сеоског света (Микаела – Дон Хозе)“.¹⁹ Отворено је говорио како о манама самих оперских текстуалних предлогака, тако и о занемаривању њиховог књижевног и драматуршког значаја од стране инсценатора.

По мишљењу Станиславског, једно од слабих места сваког оперског дела јесте либрето, који ретко представља ваљано сачињено књижевно дело. За Станиславског је сваки либрето био пре свега

17 *Беседе*, стр. 108-109.

18 *Мој живот и уметности*, стр. 353.

19 Fausto Malcovati. *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 1988, pp. 107-108.

комад, чији је унутарњи развитак требало чути и испитати у музици. Зато реч „либрето“ скоро да није постојала у његовом речнику. Увек је говорио: „Погледајмо како се развија комад, у чему је суштина комада који ћемо играти“.²⁰

На све ове „ужестручне“ мане треба додати општу стваралачку аномалију (која се хиперболира код колективних уметности) – сујету и похлепу. Да би се унапредила сценска страна оперских представа неопходно је помирити диригента, редитеља и певаче „који одавно ратују, пошто свако хоће да буде на првом месту“. Станиславски је трошио доста времена у педагошком процесу на поучавање исправном приступу стваралаштву, настојао је да ученицима укаже на суштински значај ослобађања стваралачког „ја“ од егоистичног „ја“.

*Psihologija pjevača kome je priroda dala kapital u grlu sasvim je izuzetna. On se osjeća kao izabrani, jedini, neophodan, i to izaziva u njemu preuveličanu predodžbu o njegovoj umjetničkoj vrijednosti. On hoće od umjetnosti uzimati, a ne davati joj. Eto zašto pri prvom uspjehu pripremljenom upornim radom redatelja i predavača, svaki producent može odmamiti pjevača s dobrim glasom. Producenti, ti najžešći neprijatelji naše umjetnosti, njezini eksploatatori, ajkule svoje vrste koje žderu zelene artistske mladice, što se još nisu stigle razgranati i dati ploda, budno vrebaju pjevača. A kroz nekoliko godina, kad iscijede iz njega sve što se može, oni ga odbace kao iznošenu stvar.*²¹

Реформа опере

Реформски пројекат Станиславског у домену оперске уметности широко је заснован и захвата све аспекте стваралаштва. Ипак, за успех читавог пројекта од пресудне важности је редефинисање уметничког задатка оперског певача, тј. његова еволуција у глумца. Само глумац у певачу може оперску представу претворити у драмски чин, а гледаоца у истинског уметничког реципијента. Станиславски је сматрао да гледалац не треба да буде пасивни учесник сценског догађаја, што је најчешће случај у опери. Аутентични позоришни чин је активни процес размене психичких и чулних импулса између глумца и гледаоца. Глумачко проживљавање изазива тренутну реакцију читавог менталног и осетилног

20 *Работа Станиславског над оперой „Риголетто“*, стр. 26.

21 *Мoj život u umjetnosti*, стр. 356.

склопа гледаоца, нагони га да се определи, да се укључи у догађај пред собом, да *са-учествује*. С друге стране, глумац прима ту реакцију, он чује „одговор“ и када гледалиштем влада потпуна тишина. Лажност „глумачке емоције“ главни је узрок деградацији опере у домен забаве. Гледалац овај недостатак премошћује идући линијом мањег отпора, тј. задовољавајући се певачком или свирачком виртуозношћу и сценским визуелним сензацијама. Стога једино трансформација певача у глумца нуди могућност избављења опере из окоштале форме „костимираног концерта“.

Да би опера постала драмска представа неопходна је и помоћ редитеља, чији је задатак, по Станиславском, „да осети у звучној слици радњу садржану у музици, да би претворио ту звучну слику у драмску, тј. визуелну“.²² Он не мора обавезно да буде музички школован, али мора да влада таквом унутарњом музикалношћу да може мислити и осећати кроз музику. Редитељ (уз помоћ диригента) мора да протумачи шта је композитор хтео да каже сваком музичком фигуром своје партитуре, какву је *драмску радњу* имао у виду. Спровodeћи ту радњу глумац ствара услове за постизање „органичне природе људских страсти“ у датим околностима, а тек на тај начин опера постаје истинска драмска уметност.

У глумачкој обуци оперских певача Станиславски је разликовао три етапе, које би се условно могле одредити на следећи начин: (1) *Продеутика*: смисао и циљеви позоришне уметности, „школа надахнућа“ и Систем, етички аспекти глуме; (2) *Техника глуме*: седам припремних ступњева, метод анализе лика, проживљавање и оваплоћење, синтеза певања и глуме, проблем паузе; (3) *Тренинг*: глас, говор, покрет, музика.

Задатак озбиљног позоришта Станиславски види не само у огољеном приказивању живота, „већ да све што у њему [животу] постоји, одражава са унутрашњим херојским напором“. На тај начин уметност постаје и пут ка васпитавању, зближавању људи. Глумац ће на сцени најбоље одразити живот ако оствари целовитост свог лика. Не треба се задржавати на „ефектима или тенденцији комада“, јер се тако најдаље може стићи само до „успешног агитационог комада“ употребљивог у одређеном тренутку и у одређене сврхе.

22 *Естетика оперске режије*. 1. Madlenianum, Београд, 2000, стр. 259. (приредио: Радослав Лазић).

*Само оно што може да остане у комаду, као језгро вечно чистих, истинских и правих људских осећања и мисли, само оно што не зависи од спољног уобличавања, биће и разумљиво свакоме, за сва времена, на свим језицима.*²³

Полазећи од Пушкиновог одређења уметности као „снаге која преноси истину страсти у датим околностима“, Станиславски дефинише задатак глумца као „изучавање природе осећања и људских страсти и правилних физичких радњи које им одговарају“. Свој Систем није схватао догматски, нити је од глумца тражио да га некритички употребљавају. Напротив, стално им је указивао на то да системи нису срж и смисао стваралаштва већ само помоћ у откривању унутрашњих снага. Особеност глумачког талента састоји се у повишеној емоцији, али то не значи да је довољно ако глумац просто излије „надахнуће“. Потребан је чврст методски оквир који би правилно усмерио употребу тог сировог материјала ка жељеној уметничкој сврси.²⁴

По Станиславском, постоји само један стваралачки импулс, а то су снаге које носимо у себи. Уколико је глумац вођен спољним узроцима у обликовању улоге он неће моћи да пробуди подсвест (у којој живи *интуиција*), већ ће евентуално изазвати рад инстинката. Међутим, тек када инстинкти буду надвладани свешћу и оплемењени глумчевом будном пажњом (заправо, када постану део *плана радњи*), он ће успети да у страстима разлучи оно органско и неодвојиво од интуиције (што „бива заједничко сваком људском срцу и свести“) од оног привременог, условног и безначајног.

*Школа такозваног „надахнућа“ (инспирације) тражила је пре свега покретање свих својих инстинката и зато је често уместо рада виших, пречишћених, личних снага истинитог, интуитивног надахнућа давала само претеривања и лажни занос, патос, лажну извештаченост која долази од инстинката и која је створила шаблоне: „Тако се игра то и то осећање“.*²⁵

Ниједно осећање не може да се „игра“. Глума као временска уметност не трпи условне спољашње ритуале, „попут магијских обреда врачева“.

23 *Беседе*, стр. 32-33.

24 „Читав мој систем своди се на једно: схватити органске моменте у даатој улози и логично их све сакупити, одразивши их у низу истинитих физичких радњи.“ (*Беседе*, стр. 92)

25 Исто, стр. 21-22.

Станиславски исправно закључује да је свако осећање тако танано по својој природи да га и додир мисли с њим натера да се повуче. Стога је све што глумац може да учини то да проучи природу осећања, размотри шта постоји у мислима, како тече физичко кретање под утицајем ових или оних сила и „како расте пукотина између мисли и осећања, стварајући дисхармонију у човековој свести“.

У предавањима полазницима Оперског студија Станиславски је посебно истицао етички аспект глумачке уметности. Глумац испуњен самољубљем не може да проникне у тајну сопственог стваралаштва, не може да увиди и оваплоти „срце“ оног човека који му је дат у улози. Ако је обузет „жарком жељом за првенством“, освајањем награда и свим осталим вануметничким поривима он једноставно не може да испуни претпостављени циљ: да направи своју улогу *човеко-улогом*. Глумац може да напредује (да се удаљи од „себе“ у правцу задатог лика) само ако у све моменте свог стваралаштва уноси љубав, „чисту и самопожртвовану“. Станиславски је оштро критиковао рђаве навике позоришних посленика који својом злурадошћу, сплеткарењем, нарцисоидношћу, примитивизмом, разузданошћу утичу на лош имиџ позоришта као „клоаке, неморалне средине“. Протекција и фамилијарност доводе у позориште многе који немају стваралачких способности, „и такви људи стварају оно благо, онај муљ у којем затим неизбежно живи читав позоришни колектив“.²⁶ Глумац треба да развије нову свест коју би творили „духовни мир, а не интрига, част, а не лицемерство“. То је могуће уколико у свој рад унесе ведрину, одговорност, оптимизам, добронамерност, посвећеност; Станиславски је то звао *предрадном стањем* глумца. Највећу препреку чини навика да се код колега увек обраћа пажња на оно што не ваља, на упадљиве недостатке, „а не на скривену лепоту у њима“. Испред позоришта треба изути „прљаву обућу“, заборавити на своја незадовољства и проблеме, треба се „искашљати“ пред улазом да „свакодневне гадости“ не би претвориле „храм уметности“ у обичну „пљуваоницу, сметлиште и канту за помије“.²⁷

Станиславски је и проблем треме посматрао искључиво кроз ову оптику. Тврдио је да она произлази „из самољубља, сујете и гордости, из страха глумца да се покаже лошијим од других“. Жељу за првенством сматрао је „кастинском предрасудом“ коју је нужно одстранити, јер она

26 Исто, стр. 61.

27 Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Rad glumca na sebi. II*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1991, str. 177. (prevod: Ognjenka Milićević)

глумца директно онемогућава да се удаљи од „себе“ и чиста срца посвети улози. Не постоји никаква „позитивна“ трема, сва спољна узбуђења потичу из таштине и сродних афеката и лоша су по стваралаштво. „Треба волети уметност у себи, а не себе у уметности“ – говорио је он.

„Рад на себи“ певача-глумца

Станиславски утврђује седам припремних ступњева у глумачком стваралаштву: концентрацију, будност пажње (стабилност), храброст, стаљеност, херојски напор, шарм (племенитост) и радост.

Ритам пажње код здраве особе претпоставља постојање интервала одмора (усвајања) између два момента пажње. Таленат треба схватити као период временског трајања пажње и временског скраћења њеног усвајања. Потребан је објекат који привлачи снагу пажње и време да би она прерасла у мисао и потом, одразивши се кроз мождане центре, претворила се у речи и радњу. Да би ушао у стваралачки *круг пажње* и стигао до *јавне усамљености*, глумац мора да научи да контролише своју пажњу, да је прикупља по свом нахођењу и усмерава ка одређеним групама мишића – то је *концентрација*. Од колике је то важности види се при снажним ерупцијама афеката – ремети се ритам дисања, убрзавају се и учеставају удисаји и издисаји, један талас сустиже други и почиње хватање даха кроз уста. При тако нарушеном ритму дисања ишчезава пажња и сав претходни рад постаје излишан: глумац се враћа инстинктивним реакцијама.

Станиславски дефинише *круг пажње* као „онај степен концентрације на једној мисли када су напети и сакупљени сви нерви помоћу којих ради пажња“.²⁸ Да би сви деловали у једном правцу, потребно их је узети *будношћу пажње*. Тек тада постаје могуће ширење круга и то од просте физичке радње до сећања на прошлост и оживљавања замишљених ликова. Само у кругу стабилне пажње, уз помоћ мисли, маште, „магичног кад би“ и илустрованих *датих околности* глумац може да створи слике унутрашњег живота, тзв. *филмску траку виђења*. Када свест добије задатке упоређивања и закључивања потребна је целовита пажња која би „фиксирала одређени облик мисли у тачан појам“. Ту снагу пажње Станиславски назива *будношћу*.

28 Беседе, стр. 77.

За даљи развој стваралаштва од пресудне је важности *храброст*, али не храброст као хвалисавост и дрскост која најчешће прикрива унутарњи страх. Глумчева неустрашивост представља ослобођење свести од свих условности које га се лично тичу, то је она радост коју он као „вољуљубав“ уноси у свој рад и која постаје „енергија која побеђује тешкоће у улози“. Ако осети да страх кочи његово деловање на сцени, глумац не треба да заповеди себи: „Победи страх“. Поновном анализом органских својстава лика он треба да пронађе у улози она места у која мора „улити храброст“; само тако ће се ослабела пажња реституисати и спонтано отклонити физичка или ментална блокада.

На примеру улоге злочинца Станиславски је пластично објаснио значај овог ступња стваралаштва. Уколико глумац не пронађе у злочинцу неку светлу црту или макар тренутак у којем је он испољио своју добру страну, лик неће бити упечатљив и гледаоци ће остати равнодушни. Огромна количина сивих и црних боја створиће „несносну досаду“. Ту је неопходна храброст глумца да се суочи са *схизмом* сâмог лика, са његовом најинтимнијом душевном располађеношћу која му нагриза срце.

Што јаче осенчите дубоку провалију у коју је доспео нитков у свом злу, тим одважније браните његове тренутке чистоте. (...) Ви не приказујете случајно нађени лик улоге зато што су вам ваш таленат и рад дали могућност да огрнете у плашт условности улоге свој стваралачки пламен, него ви одважно, храбро сливате своју свест с токовима оних мука и страдања који пролазе преко вас у гледалиште, оних паклених срљања у зло где је вашег јунака, то јест вас, довело коло страсти: зависти, мржње, чемера и незадовољства.²⁹

Четврти ступањ Станиславски назива *сталоженошћу* и дефинише је као апсолутну ослобођеност свести од притиска личних страсти. Тек у тој ослобођености могу снажно да заживе они ликови и оне страсти којима глумац буде даровао своју ослобођену пажњу. Да би се у потпуности концентрисао на дате околности комада, да би снажно ушао у круг задатака улоге, потребно му је „пуно самосавлађивање, то јест пуна сталоженост“. Никаква спољашња редитељска довијања не могу помоћи освајању *истине* лика и његовом сценском отелотворењу; то успева само онда кад се постигнутој унутарњој хармонији придода „мала, магична реч *кад би*“.

²⁹ Исто, стр. 115.

Ступњем сталожености почиње онај прелом у глумчевој психи када сав свет његовог стваралачког живота обухвата ма који део његових условних задатака, у овим или оним односима. И он постиже увек истинитост својих ликова пошто је унео, из себе, свој живот у оне моменте туђег живота које му је дао аутор, и они су постали његов живот, без икаквих насилних редитељских трикова.³⁰

Многи изрази које је Станиславски користио у својој позоришној пракси и који су потом доспели на странице његових списа савременом уху звуче одвећ патетично. Но, проблем није у Станиславском и његовој реторици већ у огрубелој и осиротелој савременој осећајности која се стиди сваког узвисивања душе, којој чак и реч „душа“ звучи мелодрамски распојасано. А глумац осим душе нема другог „материјала“ за своје стваралаштво... Када је наредни припремни ступањ одредио као *херојски напор*, Станиславски је имао добре разлоге. Глумчев „малограђански живот“ завршио се тиме што је изабрао живот „подвига у уметности“. Онај ко хоће да посвети живот стваралаштву, да „свуда преноси лепоту“ мора непрестано да учи и посматра; његов пут постаје разијање „нових особина свести“, а до тога се стиже само борбом.

Кроз сваку насталу препреку треба неизоставно да прођете како бисте за стваралаштво очистили своје снаге од блата и шљама и како бисте открили испод њих оно истинско, органско што ће из вас изићи у свет радњи само онда кад осетите у срцу херојски напор и научите се да га испољавате у свакодневном животу.³¹

Глумац тзв. „надахнућа“ погрешно схвата тај ступањ стваралаштва и лако запада у неистинита претеривања. На примеру сцене са сестрама, од којих је једна другој преотела мужа после двадесет година брака, Станиславски је ученицима демонстрирао значај исправног разумевања херојског напора. Ако се сцена изгради на „егоистичним патњама“, ако сви моменти улоге буду испуњени само „прекорима, злоробом и мржњом“, увређеним осећањем остављене и понижене жене, стваралаштво се неће пробудити. Оно започиње кад глумица заборави на себе и почне да се „уздиже ка својим највишим осећањима“, да запажа околности које умањују кривицу њене сестре или да мисли о томе где и када је и сама била неправедна према мужу. Тек када кроз њу у улогу „продре талас доброте“, не енергија проклетства већ „енергија херојског напора

³⁰ Исто, стр. 121.

³¹ Исто, стр. 126.

женског срца и праштања“, тек када глумица разоткрије у себи и одрази са сцене „део живота нове лепоте“ публика ће одговорити пуном пажњом, тј. „пробуђеном лепотом“.

Својство деловања на човекову свест, које Станиславски назива *шармом*, мора постојати у глумачком изразу да би „срце и мисао гледаоца вољно пратили живот лика на позорници“. Шарм као незамењива индивидуална црта глумца-уметника није некаква лична тајна његовог стваралаштва, већ долази као последица „племенитости којом је глумац прочистио страсти које приказује“. Квалитет улоге мора бити очишћен од свега условног, споља придодатог; пронаћи суштину тог квалитета значи утврдити „органску природу страсти, а никако случајну боју овог или оног осећања“. Шарм није манипулативна категорија, како то мисле многи експлоататори сценске уметности. Кокетирање с публиком у било ком облику неизоставно гаси и последњу стваралачку искру, ма колико да је глумац талентован. Све што у његовом изразу не произлази из *саме ствари*, све што није интринзично *уметнички* позоришни гест не може надоместити никакав „шарм“, никакво умиљавање и подилажење гледалишту. Станиславски је под шармом разумевао врлину племенитости.

Човек потпуно испуњен било каквом страшћу постаје њен роб. Па шта да узмете у свим оним случајевима када треба да прикажете таквог човека? Наравно, први задатак ваше пажње мора бити приказивање оних судбинских момената када човечји дух тежи да се ослободи те страсти, а не приказивање те страсти. Својом племенитошћу морате оплеменили све перипетије које се јављају у човековој борби за ослобођењем од притиска те страсти.³²

Сваки дан у животу глумца мора бити осмишљен као нови стваралачки ток који би развијао нову свест, пунећи у његовом срцу „нове ризнице искустава и моћи посматрања и живота и себе“. Тако се стиже до последњег припремног ступња – *радости*. Проналазећи из дана у дан радост у себи, глумац ће је све више схватати као своју „непобедиву снагу“. Лице ствараоца је надахнуто, сталожено, прожето енергијом радосног напора, а не енергијом утучености. Радост произлази из „познавања сопствене љубави и доброте и поштовања тих врлина у срцу другог“. Та радост није шупља веселост разметљивца нити хињена ведрина намћора којом се други (колеге, публика) настоје обманути о соп-

³² Исто, стр. 131.

твеној *несигурности*. Глумцу-експлоататору ни најлукавија егоистичка стратегија не може помоћи да прикрије зебњу, кивност, колебање, грижу савести; већина прозире његову игру, али то најчешће прећуткује. Уопште, траћење снаге и времена на *лагање* неопростив је грех према сопственом дару. Треба учинити све да се одагнају негативни афекти и увек изнова отворе „врата радости“, јер суморност воље уништава стваралачку клицу.

*Самољубље а не човекољубље доводи човека до туге и страха. Оно уноси у стваралачки круг овакву атмосферу наметљиве мисли: „тешко је, стидим се, сви гледају, другима боље иде“, тако да богатство, она ризница коју глумац чува у себи, тоне у блату тих условности и ситница.*³³

Сада ћемо укратко изложити схему *анализе лика* која је глумцу неопходна да би саставио *план улоге*. Пратећи развој лика у *причи* комада кроз његове појединачне *радње*, глумац треба да евидентира сва афективна испољавања која прате извршења тих радњи. Њиховим низањем и употређивањем утврђују се карактерна својства лика. Потом се међу овим својствима траже заједничке црте, повезују се сродни квалитети и тако се стиже до неколико доминантних *особина* лика.

*Од десет ви сте све особине свели на основне четири и, најзад, ухватили сте једну, две или три, од којих сте створили основну линију своје улоге, а из ње сте извели основну радњу улоге у целом комаду. Сада сте јасно видели и главни задатак по коме морате да усмеравате све радње своје улоге.*³⁴

Следећи корак је подела улоге на одломке. У сваком одломку тражи се онај садржај који може да се изрази предикатом; радња, да би била извршена, претпоставља извесно *хтење* усмерено ка одређеном *циљу* („хоћу да...“). Одломци се састављају тако што се тражи у којима су од њих *хтења* изражена истим глаголом. Уочавајући понављање одређене унутарње радње лика, глумац одатле извлачи основне разлоге и узроке изражавања *унутарњег живота* лика којег треба да прикаже. Овде се завршава аналитички процес; сада је потребно спровести синтезу, тј. *отелотворити* улогу.

³³ Исто, стр. 132.

³⁴ Исто, стр. 80.

Када сва кретања енергије свог јунака спојите у својој свести и срцу на хармоничан, лак и једноставан начин и спроведете их у физички покрет, у физичку кретању по оним знацима и карактеру, који сте пронашли приликом свог првог истраживања улоге, добићете оно што се назива уметношћу-стваралаштвом, тј. испољићете истину страсти у датим околностима.³⁵

Специфичности глуме у опери

Као целина опера је лакша од драме, превасходно зато што је у њој ритам већ дат кроз музику. Стога карактер радње треба тражити само у музици, јер она чини драмски садржај опере. Задатак певача-глумца састоји се у томе да појми зашто је композитор написао арију у одређеном такту и зашто је истакао одређене речи; након тога, остаје му само да своје „физичке и психичке принципе уведе у дати ритам“, тј. да радњу потчини већ готовој ритмичкој матрици. Глумцу у опери лакше је него глумцу у драми зато што је музика та која спаја мисао и осећање и буди подсвест. У драми глумац мора сам да створи ритам улоге, као што и редитељ мора да створи јединствени ритам целе представе. Станиславски указује на дистинктивно својство опере да композитор даје форму, тј. да музика описује оно „како“, а да речи говоре о оном „шта“. У глумачком смислу, синтеза тог „како“ и „шта“ чини прелаз од „улоге“ и „ја“ на „ја-улога“, са свакодневног „ја“ на „ја“ стваралачке интуиције. Дакле, задатак певача-глумца у реформисаној опери могао би се *tout court* овако формулисати: пренети се радњом у музику и потом је дати из себе радњом, тј. песмом.

У времену пред представу и у току њеног извођења, певач-глумац треба да заборави свакодневни живот и да се усредреди на „сцену-живот“. Стваралачки задаци никад нису исти, не стоје у месту, они се крећу заједно са глумчевим „живим духом“ – у противном, лако се запада у шаблоне и лажну игру. Станиславски је на предавањима понављао да круг задатака и надахнуће, а према томе и успех, почињу већ у шминкерници; штавише, они почињу код куће, док се глумац припрема за представу. Као лош рефлекс супротних навика јавља се напрезање воље да би се досегле „тајне уметности“ смештене негде изван ствараоца. Тај погрешни и узалудни напор још више удаљава од правог стваралачког пута, тј. од самог себе. Станиславски је често наводио пример италијан-

35 Исто, стр. 91.

ског глумца Томаза Салвинија (Tomaso Salvini), који је на представу долазио три сата раније иако ју је играо већ више стотина пута.

Ово нешто часова позоришног живота сачињавало је његов прави живот; он, Салвини-Отело, уживљавао се сваки пут у улогу и, освајајући кулисе, платно декора и фигуре радника који промичу међу њима, уводио је и њих у свој круг пажње припајајући их, видљиве и живе, оним нестварним и за нас невидљивим, а за њега живим ликовима стваралачке маите којима је насељавао свој стваралачки круг.³⁶

Потребан је огроман дијапазон унутарњих снага да се пажња не би заморила од тако велике стваралачке лестнице. Станиславски је помињао Салвинијев пример због тога да би глумци схватили колико је за њихову уметност важан моменат грађења круга.

У радном процесу, језгро унутрашњег стваралаштва и језгро улоге морају увек да се поклапају, а не да се крећу паралелно. И на предавањима и доцније у пракси Станиславски је инсистирао на томе да глумци не уче улогу пред огледалом, јер раздвајање пажње неминовно *сузбија* интуицију. Такође, кад се појави тешко место у улози, ниједно спољно средство ни најжилавија упорност воље не могу помоћи да се оно преброди. Треба га привремено одложити у страну, стећи „пуну сталоженост“ и „променити задатке пажње“; тада ће сâмо стваралачко језгро показати где је била грешка и шта треба исправити у приступу.

Станиславски је истицао да напредак у улогама зависи и од редовног глумачког тренинга, од методичног усавршавања у дикцији, певању, играма. Ритмичким вежбама, на пример, долази се до хармоније кретњи тела и музичких одломака.³⁷ Добра поставка гласа неопходна је не само зато да би се добро певали самогласници, него нарочито сугласници, „јер се баш они пробијају кроз јачину оркестарске пратње“. На улози се може радити и у периоду неиграња, тј. стваралачки круг се увек може испуњавати „новим детаљима задатака“. Не сме се остајати на једном те истом нивоу унутрашњег развитка; ако глумац застане, он увећава растојање између себе и улоге и упада у маниризам. Попут пијанисте или вокалисте, он мора свакодневно да вежба на свом „инструменту“. У вежбањима не треба брбљати речи и тонове напрасно; нпр. кад се пева

³⁶ Исто, стр. 140.

³⁷ Станиславски је сматрао да је *ход* уопште једно од најслабијих места глумца.

вокализа увек себи треба представити психичке задатке, да ноте „не би биле само голе ноте већ *ноте-мисли*“. Станиславски је од певача тражио да за сваку ноту полагају себи рачун: Чему она? Шта изражава? У једном дубљем смислу, његова реформа имала је осим естетичке и изразито хуманистичку димензију. Оперски певач-гумац треба да научи да пева тако да „цео човек у њему пева, а не само да му ради гласовни апарат“. Култури нису потребне вокалне машине, већ живи људи, „глумци који певају“³⁸.

Режија у опери

Према проблему режије у опери Станиславски се односио са дужним обзиром. Приликом инсценације оперских представа, било за студијске било за професионалне потребе, увек је ангажовао и младе асистенте режије. Едукацију редитеља узимао је врло озбиљно, знајући да без њихове оспособљености и ентузијазма нове идеје неће заживети на ширем плану.

За реформу опере од велике је важности да редитељ и диригент битно промене своје *радне задатке*. Редитељ се углавном бави спољним сценским аранжманом, а диригент оркестром, тако да гумац у радном процесу бива препуштен сâм себи. Рад с редитељем најчешће се своди на памћење мизансценских упутстава и изналажење гестуалних прилагођења за теже вокалне деонице (што неизоставно води у шаблон). Редитељев аутентични уметнички задатак, како каже Станиславски, јесте да у глумцу пробуди „прави живот лика“, тј. да га методски доследно усмерава ка тражењу правилних *хтења* лика. Тек ова *хтења*, односно њима провоциране *радње* изазваће преображај тона у активну мисао и певању донети ону „унутрашњу интонацију“ која надилази техничку коректност тонова као тонова.

С друге стране, неопходно је да и диригент прошири своју делатност, да постане „музички редитељ“. Када диригент, у својству корепетитора, анализира с глумцем нотама означени део певања, он мора да зађе и у област анализе осећања, мора да утврди емотивну валенцу певане фразе. Тако гумац већ у *музичкој* анализи партитуре може да добије „материјал“ за лик, откривши у композиторовом музичком материјалу његов психолошки *background*.

38 Исто, стр. 199.

Станиславски је нарочити значај придавао диригенту и оркестру и њиховој заинтересованости за оно што се дешава на сцени и што они својом музиком прате. Често је истицао да ће представа само онда звучати у пуној снази када читав оркестар буде знао и најмање психолошке нијансе глумачких улога и када буде радио у првом реду за њих, помажући им да на сцени изграде линију истинских проживљавања.³⁹

Следећи основне поставке Станиславског, Јосип Кулунџић је тридесетих година прошлог века понудио једну луцидну и термилолошки суптилно диференцирану анализу овештале режијске праксе у опери. Овде ћемо скицирати најзначајније изводе, имајући у виду њихову инхерентну везу с реформским програмом Станиславског. Најпре, Кулунџић утврђује да између „унутарње“ и „спољне“ режије, тј. између корепегитора-диригента и редитеља мора владати „потпуна идентичност у тумачењу психолошке и емоционалне базе једне певане фразе“. Певачев израз глуме гласом састављен је од *мерљивих* инфлексија (оних које се у партитури могу записати: висина, дужина и јачина тона, ритам, динамичке вредности, итд.) и *немерљивих* (оних које певач даје свом певаном изразу на основу емоционалне анализе текста: специфична боја гласа, артикулационе посебности, гласовне промене у физиолошким појавама као што су смех или плач, итд.).⁴⁰ Ако диригент зађе у област немерљивих инфлексија, што је пожељно, онда се његови резултати морају сагласити с редитељевим не би ли глумцу-певачу била предочена *јединствена* стратегија улоге.

Редитељ мора да пружи диригенту план режије који би обухватао детаљну карактеризацију ликова и анализу психичких диспозиција у свакој посебној фрази. Он од певача треба да тражи прозни израз фразе с експликацијом „хтења“, а диригент потом треба да усаглашава немерљиве вредности инфлексија те прозне фразе с мерљивим које је композитор записао у партитури. После таквог припремног рада, мизансценирање би подразумевало одређивање покрета у сагласју с музичким специфичностима казиване фразе и гестуално тумачење музичких фраза које се налазе „*испод* текста или *изван* њега“. Тек у тако координираном раду могуће је изградити *драмски лик* који би са сцене деловао истинито.

Исправно тумачећи Станиславског, Кулунџић закључује да редитељев таленат лежи у способности да се музика доживи „*литерарно*“, тј. с об-

39 *Работа Станиславског над оперой „Риголетто“*, стр. 16.

40 *Естетика оперске режије 1*, стр. 54.

зиром на њен акцијски садржај“; не постоје музичке формуле за одређено осећање или мисао које би се могле научити у некој школи. Говорећи о методу редитеља Иве Раића, он напомиње да глумцу треба сугерисати доживљај у вези са садржајем фразе, да би га он оживео осећањем које ће тело испунити узбуђењем и изазвати одговарајући покрет. Дилетантизам редитеља и певача најеклатантније долази до изражаја у текстовним паузама, када се музика насилно испуњава *механичким* покретима.

Рђави певачи-редитељи, без фантазије и имагинационог талента, чују само ритмичко-механички део музике, који онда објективисти механичким покретима (промена ситуације, корачање, залупљивање вратима, лупање шаке о сто, итд.), а немају појма, неспособни да се литерарно занесу делом, да музика у текстовним паузама, у највише случајева, има значење дубоког емоционалног проживљавања, које се, визуелно, или може изразити само ванредно профињеним средствима специфичних покрета, или, најчешће, оно се може изразити само профињеном мимиком.⁴¹

Ово нарочито важи за опере које нису жанровски „музичке драме“⁴² (дакле, за романтичке, веристичке и друге), које у свом „претежно симетрично-мелодиозном материјалу не реагују интимно на сваку нијансу текста (сем у речитативима)“. Ту музички стручњак у оркестарско-вокалном материјалу може наћи само „укочене орнаменте“, па је стога још неопходнија она стваралачка фантазија редитеља упућеног једино на текст. Такође, услед чињенице да певани текст траје дуже него говорени и да треба усагласити гестику с музиком (односно певањем), њено успостављање често доводи до једног стереотипног „плесног израза“ који у својој уопштеној стилизацији није довољно разумљив. Отуд је гестику потребно свести на најмању могућу меру или изнаћи одговарајућу упоредну (најчешће физичку) радњу која не би била банално илустративна, већ би проистицала из логике *драмске ситуације*. Ово, наравно, не важи за нереалистичке жанрове попут бајки или фарси, али је и тамо стилизација (пантомима, плесни израз...) дозвољена само под условом да се очува реално значење.

Кулунџићева анализа проблема инсценације опере, на трагу фундаменталних увида Станиславског, чини јаснијим реформаторов вели-

⁴¹ Исто, стр. 39.

⁴² Станиславски је сматрао да је свака опера *музичка драма*, те да је неоснована подела на „музичке драме“ и „опере за певање“.

ки интерес за унапређење ове области оперског стваралаштва. Својом комплексношћу и захтевношћу режија у опери нимало не заостаје за режијом у драми, штавише, оправдан је закључак савремене критике да је опера „за редитеља и тежа од драме, управо зато што је подложна музичко-драматуршким ограничењима“. Са друге стране, баш та ограничења представљају јединствени „изазов редитељској креативности и инвентивности“.⁴³

Допринос Станиславског унапређењу оперске уметности одавно је превазишао националне оквире. Последице његове реформске делатности оставиле су трага у свим срединама које негују оперску традицију, а нарочито су биле плодотворне тамо где доминира ауторска режија. Након што су *Беседе* преведене на значајније светске језике тај утицај се проширио и у сферу образовања, па се данас у школовању оперских певача већа пажња посвећује њиховом систематском глумачком одгоју. Раније занемариван, глумачки аспект оперског стваралаштва стекао је заслугом Станиславског статус конститутивног структурног елемента. Ипак, опасност од повратка старим оперским „адутима“ – вокалној бравурозности и бескорисној визуелној раскоши – присутна је увек и свуда. Управо због тога велики реформски подухват Станиславског остаје непроцењиви залог за будућност оперске уметности, за оперу као уметност.

Литература

- Константин Сергејевич Станиславски. *Беседе*. Утопија, Београд, 2002. (превод: Зоран Радовановић)
- Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Moj život u umjetnosti*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1988. (prevod: Ognjenka Milićević)
- Konstantin Sergejevič Stanislavski. *Rad glumca na sebi. I-II*. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1989–1991. (prevod: Ognjenka Milićević)
- Павел Иванович Румянцев. *Работа Станиславского над оперой Риголетто (последняя оперная постановка Станиславского)*. Искусство, Москва, 1955.
- Павел Иванович Румянцев. *Станиславский и опера*. Искусство, Москва, 1969.

43 Светозар Рапајић. „Први период рада новосадске опере (1947–1961)“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, бр. 45, 2011, стр. 183.

- Григорий Владимирович Кристи. *Работа Станиславского в оперном театре*. Искусство, Москва, 1952.
- Марианна Николаевна Строева. *Режиссёрские искания Станиславского 1917–1938*. Наука, Москва, 1977.
- Наталья Анатольевна Крымова. *Станиславский – режиссёр*. Искусство, Москва, 1971.
- Василий Осипович Топорков. *К. С. Станиславский на репетициях (воспоминания)*. Искусство, Москва – Ленинград, 1949.
- Николай Михайлович Горчаков. *Режиссёрские уроки Станиславского*. Искусство, Москва, 1952.
- Franco Ruffini. *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sè*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 2003.
- Fausto Malcovati. *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 1988.
- *Эстетика оперске режије*. 1-2. Madlenianum, Београд, 2000. (приредио: Радослав Лазић)
- Јосип Кулунџић. *Фрагменти о театру*. Стеријино позорје, Нови Сад, 1965.
- Светозар Рапајић. „Први период рада новосадске опере (1947–1961)“: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, бр. 45, 2011. стр, 181-196.

STANISLAVSKI AND ACTING FOR OPERA

Summary

The most thorough reform of the art of opera to nowadays was made by Stanislavski in the years following the October revolution. Unlike his predecessors and successors with similar ambitions, he started from the most neglected structural element of the opera: acting. He believed that the artistic dignity of the opera is achieved by transforming it from a “costumed concert” into a form of dramatic performance which primarily involves the transformation of the singer into an actor. The singer mostly pays attention to the technical aspect of the performance, especially to achieving the adequate tone; as a consequence, he fails to experience the organic feelings or to create the “thought-word-tone” relation. He does not contemplate the essence of the words, as does the actor, does not seek the subtext, the correct “urges” of the character, and only these “urges”, particularly the “actions” provoked by them, initiate the transformation of the tone into an active thought and give the singing that “inner intonation” that exceeds the technical precision of the tones themselves. In order to help the opera singers to overcome these tasks, Stanislavski conceived an acting training program in seven levels. His reform also involved a modification of the working tasks for other opera artists, especially the director and the conductor, aiming to make their activities more demanding and more adjusted to the needs of the singer-actor.

Key words

Stanislavski, opera, acting, reform, pedagogy, directing

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА

FILM STUDIES

Vesna Dinić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.222 ; 791.633-051:929
Tupup JI.
ID BROJ: 206971148

EVROPA KAO SAN GLEDAOCA: HIPNOTIČKA REŽIJA LARSA FON TRIRA

Apstrakt

Stvaralački rad danskog reditelja Larsa fon Trira (Lars von Trier) obeležen je stalnim traganjem reditelja za specifičnim stilom, koji će gledaoce otrgnuti od ustaljenih očekivanja koja imaju od filma i ponuditi im drugačiji emocionalni doživljaj. Film *Evropa/Europa* (1991) predstavlja najbolju sliku ove namere reditelja da u okviru svog filmskog opusa izrazi i dublja razmišljanja o filmskoj umetnosti.

Ključne reči

Lars fon Trir, Evropa, onirizam, film noir, hipnoza

Za ime danskog reditelja Larsa fon Trira vezujemo pojam *Dogme* u pristupu stvaranju filma, čija je načela reditelj, zajedno sa svojim sunarodnikom Tomasom Vinterbergom (Thomas Vinterberg), formulisao u vidu *Dogma 95 manifesta*. Primena niza pravila koje je *Dogma* podrazumevala u stvaranju filma, imala je za cilj da neutrališe tragove konstrukcije u režijskom postupku i tako približi film istini i stvarnom životu. Iako je stil *Dogme* Fon Trir počeo da zastupa tek sredinom devedesetih godina, praveći radikaln iskorak iz stila koji je odlikovao njegove prve filmove iz trilogije *Evropa*², misli koje su pratile rađanje ove ideje mogu nam približiti Lars fon Trirova razmišljanja o filmu uopšte.

Smisao *Dogme* bio je u postavljanju izvesnih ograničenja, ma kakva ona bila, jer je „cilj ostvariti kreativnost pod sopstvenim uslovima“ (Kelly 2000: 80).

1 vesnadin@eunet.rs

2 Trilogiju *Evropa* čine filmovi *Element zločina/The Element of Crime* (1984), *Epidemija/Epidemic* (1987) i *Evropa/Europa* (1991).

Onog trenutka kada *Dogma* filmovi postanu sistem i protiv njih se treba boriti. „Pokušavam da svoju fascinaciju filmom podstičem razvijanjem i unapređivanjem svoje tehnike sa svakim novim filmom“ (Lumholdt 2003: 79), reči su kojima Lars fon Trir potvrđuje da je za njega film oduvek bio igra i povod eksperimenta. Činjenica da već u okviru pomenute trilogije njegov stil varira od filma do filma – vizuelni stil *Epidemije*, drugog dela trilogije, bio je bliži onome što će kasnije Lars fon Trir nazvati *Dogmom*, nego stilu filma koji mu je prethodio, kao i hronološki prvog sledećeg, sa kojima je činio celinu – dokazuje da ni *Dogma* ne predstavlja konačno opredeljenje reditelja prema određenom stilu, već je potvrđuje kao sinonim Trirove potrebe za njegovim stalnim preispitivanjem.

Prelazak na *Dogmu* i odricanje od dominacije tehničke strane medijuma, koji je usledio nakon prva tri filma, bio je uzrok potrage reditelja za adekvatnom formom koju su sadržaji narednih filmova od njega zahtevali. Tema traume, socijalno-kulturne poput rata ili epidemije u prvoj trilogiji, a kasnije više individualno uslovljene, iskazana je ne samo u narativu, već i pomoću vešte manipulacije filmskom formom. Često optuživan da stilu daje prednost nad sadržajem, Trir je nastavljao da dokazuje da ne pravi razliku među njima. Iako je šeststotina strana scenarija filma *Evropa* sa preciznom tehnološkom eksplikacijom moglo da govori suprotno, reditelj se branio da je u ovom filmu „priča najvažnija stvar, iako istovremeno postoje ostali nivoi“ (Lumholdt 2003: 65). Tehnički aspekt filma za njega je sredstvo koje autorima i gledaocima treba da omogući stalno otkrivanje šta film sve može da bude.

Evropa je na Kanskom filmskom festivalu 1991. godine osvojila nagradu za umetnički doprinos, tehničko dostignuće i nagradu žirija, koju je podelila sa filmom *Hors la vie*. Izostanak Zlatne palme, za koju je film takođe bio nominovan, među dobijenim priznanjima, uvredio je Fon Trira. Kao i sedam godina ranije, sa filmom *Element Zločina* priznanje tehničkom kvalitetu filma za njega je predstavljalo veliko razočaranje. Ni sa filmom *Evropa* reditelj nije dobio očekivanu potvrdu uspešno ostvarenog sinkretizma forme i sadržaja, koji je za njega bio suština stvaranja.

Analiza rediteljskog postupka primenjenog u ovom filmu, koja će biti data u nastavku rada, treba da posluži kao primer Fon Trirovog promišljanja mogućnosti filmske umetnosti.

Tematski okvir filma *Evropa*

U svojoj trilogiji Fon Trir se bavi temom Evrope i njene nezaustavljive dekadencije koju su anticipirali događaji početkom dvadesetog veka. Radnja prvog od njih, *Element zločina*, smeštena je u Evropu, bez jasnije prostorne odrednice u okviru nje. U ostala dva filma, Fon Trir za simbol Evrope bira Nemačku. U filmu *Evropa*, poslednjem delu trilogije, Nemačka postaje sinonim centralne Evrope, ali i njenog ujedinjenja koje se postepeno dešavalo simultano sa pokušajima ujedinjenja Istočne i Zapadne Nemačke.

Glavni lik *Evrope* je Leopold Kesler (Jean-Marc Barr), Amerikanac nemačkog porekla, koji ubrzo posle Drugog svetskog rata dolazi u Nemačku. Stric (Ernst-Hugo Järegård) mu pronalazi posao u železničkoj kompaniji, za koju radi kao kondukter – na poziciji za koju bi se Leo pripremao kao njegov asistent. Nemačka kroz koju putuje, za Lea je nerazumljiv i skoro egzotičan svet. Na svom prvom putovanju upoznaje Katarinu (Barbara Sukowa), ćerku Maksa Hartmana (Jürgen Reenberg), vlasnika železničke kompanije za koju radi. Iako u početku Katarina deluje kao najiskreniji član porodice Hartman, nakon što se Leo susretne sa još uvek aktivnim pristalicama Nacističke partije, poznatim pod nazivom „Vukodlaci“, on će otkriti da je Katarina jedna od njih.

U *Evropi* je reditelj iskoristio ideju oniričkog noir stila *Elementa zločina* i kombinaciju boje i crno-belog čiji je nagoveštaj dala *Epidemija*, kako bi dao obespokojavajuću sliku posleratne Nemačke, implicirajući šta će Evropa postati 50 godina kasnije.

Hipnotičko dejstvo filma: mehanizam identifikacije

Dok u *Elementu zločina* ulogu naratora reditelj poverava glavnom junaku, koji pod dejstvom hipnoze doživljava priču filma-sna, u *Evropi* narator preuzima ulogu hipnotizera, koji usmerava razmišljanja i postupke glavnog junaka, ali i pažnju gledalaca. Na samom početku filma, njegov glas koji prate slika šina i korišćenje tihe, ali intenzivne muzike, ostvaruje hipnotičko dejstvo na gledaoca. Slušajući njegove „naredbe“ dok odbrojava do 10, gledalac se opušta i postaje sve otvoreniji za primanje utisaka koje film nosi. Na 10, gledalac je u Evropi.

Poput hipnotizera, Fon Trir sugestivno usmerava gledaočevo učestvovanje u filmu, na koje je, poput osobe nad kojom se hipnoza vrši, gledalac dobrovoljno pristao. Relaksiranost i koncentracija koju u njemu izaziva početak filma, čine ga podložnim za primanje svih daljih uticaja. Efektom hipnoze, Fon Trir postiže i „polimorfnu projekciju-identifikaciju“ o kojoj govori Edgar Moren (Edgar Morin), a koja podrazumeva proces uranjanja gledaoca u radnju filma (Omon 2006: 220). Po Morenu, utisak života i stvarnosti svojstven filmskim slikama ne može se posmatrati odvojeno od prvobitnog oduševljenja učestvovanjem, koje on povezuje sa odsustvom motoričke aktivnosti gledaoca, koja ga dovodi u položaj infantilnosti.

Nakon uvodnih kadrova šina, Fon Trir dalje vešto postiže i identifikaciju gledaoca sa glavnim junakom filma. U kadar prvog prizora Evrope sa kojim je suočen, s leđa ulazi Leo, glavni junak filma, stvarajući utisak da je izašao iz publike. Sa subjektivnog kadra prelazi se konačno na objektivni, jer ga zatim vidimo i anfas. On tako postaje personifikacija gledaoca. U sceni u kojoj Leu uzimaju mere za uniformu, glavni junak se u početku ne nalazi fizički u prostoru. Jedna od krojačica će u kadar uneti veliko ogledalo, postavljajući ga ispred kamere. U njegovom odrazu pojaviće se junak, a nedostatak njegovog fizičkog prisustva ukazuje na polje-izvan-kadra³. Ogledalo ispred objektiva kamere direktno ukazuje na prostor u kom se nalazi gledalac, što asocira na „fazu ogledala“⁴ u razvoju deteta, o kojoj govori Žan Lakan (Jacques Lacan), a u kojoj je iskustvo ogledala jednako iskustvu identifikacije (Omon 2006: 224). Iako faza ogledala u psihoanalizi podrazumeva primarnu identifikaciju, primarna filmska identifikacija je izraz koji Kristijan Mez (Christian Metz) koristi za identifikaciju gledaoca sa sopstvenim pogledom, tj. pogledom kamere (Omon 2006: 237). Fon Trir u *Evropi* istovremeno sa primarnom postiže i sekundarnu filmsku identifikaciju, odnosno identifikaciju gledaoca sa likom, jer na početku filma pogled kamere poistovećuje sa pogledom glavnog junaka.

3 Ovaj izraz Paskal koristi za prostor koji nije trenutno u kadru, ali na koji se odnose reakcije likova, ili detalji (u knjizi *Slepo polje: ogledi o filmu* on navodi primer Hičkokovog korišćenja krupnog kadra kvake na vratima, koji ukazuje na opasnost koja iz tog „polja“ preti). U slučaju *Evrope*, ovaj izraz podrazumeva svet izvan filmskog prostora, koji mehanizmom identifikacije postaje njegov deo. (Bonitzer, Pascal, *Slepo polje: ogledi o filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd 1997).

4 Po Lakanu, trenutak kada dete opazi sopstvenu sliku u ogledalu, jeste od osnovnog značaja za obrazovanje vlastitog ega. Žak Lakan smatra da se ta prva skica ega konstituiše na osnovu *identifikacije sa slikom*. Ego se tako od samog početka ocrta kao imaginarna formacija. Žan-Luj Bodri na osnovu ovoga uočava analogiju između položaja deteta prema ogledalu i položaja u kojem se nalazi filmski gledalac, poredeći ogledalo sa ekranom.

Fon Trirova slika Evrope

Kao što će Leu hipnotički glas naratora najaviti ulazak u svet Evrope, tako će i tokom celog filma anticipirati radnju, govoreći glasom nekog ko je imao priliku da upozna budućnost i ko poseduje znanje svega što se dogodilo i što će se dogoditi. Gledalac, identifikacijom sa glavnim junakom stvorenom na početku, sada proživljava njegove utiske posleratne Evrope u koju je došao.

Leov prvi susret sa Evropom su metalne ograde, glomazni vagoni na železničkim peronima čijih putnika nema nigde u blizini. Jaka kiša čini ove prizore još sumornijim. Prvi ljudi na koje Leo nailazi su američki vojnici, zatvoreni rešetkama u neku vrstu hangara, kojima je povereno da kontrolišu nemačku železničku infrastrukturu. Stil kojim nas Fon Trir uvodi u film asocira na stil film noara, koji uspeva da vizuelnim rešenjima objasni socijalno-društvene probleme.

Kao i u noaru, opis grada kod njega igra posebno važnu ulogu. U pozadini većine scena su prizori opustošene zemlje i njene ruinirane građevine. Vizuelna metafora uhvaćenosti u zamku, postignuta je mračnim, klaustrofobičnim prostorima kojima se likovi kreću, krupnim planovima, senkama i mrakom koji prevladavaju u kadru. Likovi su vrlo često kadrirani tako da se iznad njih vide gusto ukrštene metalne rešetke koje sugerišu bezizlazan položaj u kom se nalaze. Rešetke se nalaze i na većini prozora. One ponekad odvajaju likove od strašne stvarnosti, kao kada porodica Hartman kroz prozor svog doma posmatra rušenja industrijskih postrojenja, koja Amerika sprovodi po celoj zemlji. Rešetke ih odvajaju od toga i usmeravaju jedne na druge, na porodični dom kao jedino dobro koje im je preostalo. Ali rešetke odvajaju i nemački narod od daljeg napretka. Ljudi u redovima čekaju iza metalnih ograda da bi ušli u voz koji će ih odvesti u bolju budućnost. Leo na početku filma, na ulazu u Evropu, stoji iza metalne ograde, ali izvan zla koje se s druge strane nalazi. Kako se film približava kraju, on je sve češće kadriran tako da rešetke naglašavaju njegovu zatočenost, izolaciju i usamljenost u kojoj se nalazi zbog svojih ideala. U sceni u kojoj od vođe Vukodlaka dobija instrukcije o postavljanju bombe, on i Katarina stoje na prozorima dva različita voza koja se kreću paralelno jedan uz drugi. Njihove ruke, koje su u jednom trenutku spojene, razdvaja skretanje njenog voza. Katarina odlazi drugim putem, a kadar prozora iza čijih rešetki stoji sam Leo nagoveštava kraj koji će mu doneti smrt. Nakon što voz eksplodira na mostu i počne da tone, on će ostati zatvoren bez mogućnosti za bekstvo. Kroz iste rešetke kroz koje sada prodire voda bezuspešno će pokušavati da dođe do vazduha.

Voz u noaru postaje sredstvo za beg, ali istovremeno i zamka, koja „svojom klaustrofobičnošću sugerise beznadežnost realnog ili psihološkog oslobođanja noar junaka“ (Nedeljković 2006: 69). U *Evropi*, putovanje se može pripisati pre svega glavnom junaku filma, koji u Evropu dolazi iz Amerike kako bi pomogao nemačkom narodu u vreme mu je pomoć najpotrebnija, ali takođe može biti shvaćeno i kao simbolično bekstvo Nemačke od prošlosti koje se stidi i njeno traganje za novim identitetom. Leo se zapošljava u železničkoj kompaniji simboličnog naziva – „Evropa“, koja predstavlja simbol početka rekonstrukcije i industrijskog napretka. Zapošljavanjem stranca kompanija čini simboličan gest, jer transport putnika kojim se bavi, ne treba da poznaje granice. Voz je sredstvo tog pokušaja otvaranja Nemačke ka Evropi, a glavni junak kao njegov putnik, deli sudbinu zemlje i sudbinu njenog poljuljanog identiteta. Mikrokosmos i makrokosmos se tako poklapaju, a put dobija ulogu i označitelja i označenog.

Prvi susret sa smrću Leo doživljava upravo kroz prozor voza kada ugleda dvoje pripadnika „Vukodlaka“, pristalica nacizma, nad kojima je izvršena kazna vešanja. Izvan voza, vidljivi su ostaci rata, potvrda njegove surovosti i produkti prošlosti. Kao u noaru, zavesa je i ovde deo dekora koji preuzima simboličnu ulogu. Ona razdvaja dva sveta – unutar i izvan voza. Haos koji se nalazi napolju, u vozu se prevazilazi disciplinom i efikasnošću. Spuštena zavesa je pravilo u vozu, kako ništa ne bi ometalo efikasno obavljanje posla. Ova ideja iskazana je kroz lik Leovog strica, koji kao smisao prihvata dobro i odgovorno obavljanje dužnosti, čemu pokušava da nauči i svog nećaka. Za razliku od Lea, koji ne odoleva iskušenju da ne podigne zavesu i tako shvati pravu realnost, on se ponaša kao da je nije svestan, ili bar da ne želi o njoj da razmišlja. Proces sekularizacije i racionalizacije omogućava ljudima da stave pod kontrolu okolinu i sebe, a železnica predstavlja taj veliki sistem u okviru koga je pojedinac važan samo ukoliko doprinosi njegovom održavanju.

Ambijent u koji je radnja smeštena odraz je likova koji u njemu žive. Granica između krivice i nevinosti u mnogim noar filmovima je nejasna, a radnja sugerise da je i nevin čovek zbog nečeg kriv (Nedeljković 2006: 46). Pukovnik Haris govori Leu o činjenici da je 80% Nemaca koji žive u oblasti Frankfurta saradivalo, ili bar bilo na strani Nacista. Katarina opravdava „nevine“ žrtve terorističkih aktivnosti Vukodlaka činjenicom da ne postoji nevin Nemačkin koji je prošao kroz rat, jer opstanak nije bio moguć bez kompromitovanja moralnog integriteta.

Krivica Leopolda Keslera iz ugla Nemaca jeste ta što je Amerikanac, a pored toga i neopredeljen između strana koje se bore za novu vlast nad Nemačkom. Njegova neopredeljenost može se poistovetiti sa dvoličnošću Amerikanaca koji ruše fabrike koje su tokom rata snabdevale koncentracione logore smrtonosnim gasom, tek nakon što su konfiskovali patente za njegovu proizvodnju. Leo dobija ulogu noar-žrtve, koja pokušava da opstane u korumpiranom svetu koji ne nudi mogućnost za izbavljenje. Njegove postupke usmerava isključivo lično osećanje pravde, a ne opšteprihvaćeni moralni kodeks. Ozbiljno iskušenje koje ga može navesti na pogrešan put, pretvarajući ga u žrtvu, jeste zaljubljenost. Prvo pojavljivanje Katarine Hartman u filmu, koje je istovremeno i njen prvi susret sa Leom, asocira na prepoznatljivu noar pozu *femme fatale*. Cigareta, dim, provokativan izrez na haljini, koji za nju čine deo šarma koji će zloupotrebiti kako bi došla do onoga što želi, kod Fon Trira dobijaju dodatani kvalitet. Ravnodušnost prema muškarcu u svojoj blizini ona ne prikriva diskretnim pogledima u ogledalu kao u klasičnom noaru, već čitanjem knjige. Time se i vizuelno potencira intelektualna nadmoć *femme fatale*, na koju su u noaru ukazivali njeni postupci. I prva scena Katarininog zavodjenja dešava se u radnoj sobi doma Hartmanovih, u kojoj knjige čine najveći deo dekora. Iako na kraju tvrdi da ga je stvarno volela, on je za nju ipak bio sredstvo koje će omogućiti postizanje cilja. Lažirajući kidnapovanje, želela je da ga iskoristi za aktivnosti Vukodlaka. Zbog ljubavi prema njoj, Leo je na trenutak bio spreman da odustane od svojih ideala i učestvuje u zločinu.

Senke koje prekrivaju lica junaka naglašavaju njihovu mračnu, nepoznatu stranu. Katarina je u polusenci dok govori da je jedini zločin Vukodlaka taj što se bore za svoju zemlju. Jedna od kasnijih scena doneće saznanje da je i ona Vukodlak. Leo će sve češće biti prikazan u senci kako raste njegovo nesvesno prilagođavanje sredini u kojoj se nalazi. Kod Fon Trira senka dobija i dodatnu simboliku. U jednom od kadrova on uspostavlja simetriju, da bi njeno konačno narušavanje naglasilo slabost i pad autoriteta. Katarina i Leo sede jedno do drugog, dvokrilna vrata iza njih su zatvorena, dok linija spajanja oba krila čini stožer simetrije. Kamera pravi vertikalni pokret uz ovu liniju dok sa leve strane u kadar ulazi Maks Hartman. U tom jednom trenutku njegova senka pada na sredinu vrata duž linije simetrije. Njihovo otvaranje trenutak kasnije, da bi u prostorijski ušao Pukovnik Haris, srušiće ovu simetriju i učiniti da njegova senka nestane. Ubrzo nakon toga uslediće scena Hartmanovog samoubistva. Hartman na simbolički način gubi ulogu stožera porodice, ali gubljenje senke može se shvatiti i kao nestajanje dvojnika, metafore duše, a samim tim i smrt. Senka u ovom kadru nagoveštava dalji tok narativa. Pojava Pukovnika Harisa, koju prati nestanak senke, ukazuje na uzrok Hartmano-

vog samoubistva. Saradnja sa Saveznicima, na koju pristaje iz ličnog interesa i ljubavi prema svojoj kompaniji, krivica je sa kojom nije mogao da živi.

Iako se u noaru grad najčešće pojavljuje i na kraju filma, kao potvrda razloga za strepnju koju su prvi kadrovi filma nagovestili, *Evropa* se završava prizorom mora koje obasjava mesečina. Uvođenjem motiva sela u noaru, ili prirode u Fon Trirovoj interpretaciji, pravi se kontrast nasilju i nesigurnosti koje nosi grad i od koga junak pokušava da pobjegne. U sceni u kojoj Leo prvi put vidi voz u kom će raditi, prvi voz obnovljene kompanije „Evropa“, pun mesec iza njegovog lika sugeriše nadu u budućnost rekonstruisane Nemačke. Kada Katarina i Leo odlučuju da se venčaju, pozadinu čine drvo i potok, a tokom obreda venčanja ptičice lete oko njih. Nakon što iskoči iz voza u koji je postavio bombu, Leo leži na travi i posmatra zvezde. Narator mu sugeriše da one podsećaju na svetiljke ljudskih života i da je njegova uloga da im pomogne da sijaju jače, a ne da ih ugasi. Govori mu da trči za vozom i spreči eksploziju. Kadar u kom Leo ispred sebe vidi prirodu, svetlost u vidu sjaja zvezda je kadar u kom shvata da ne želi da učestvuje u zločinu. Fon Trir menja ambijent radnje u skladu sa unutrašnjim stanjem svog junaka. Slično tome, kiša kod Fon Trira nije samo deo dekora, već je njen intenzitet u srazmernom odnosu sa razvojem drame. Ona postepeno prerasta u sneg, koji pre simboliše nevinost i pročišćenje, nego odustajanje od nade glavnog junaka. On se prvi put javlja kada narator konstatuje da Leo voli Katarinu. Kasnije, prati scene u crkvi – Katarinino pričešće, a onda i venčanje. Sneg počinje da pada čak i pred Leov izliv besa i konačnu eksploziju voza. Voda u kojoj tone voz, i sa njim glavni junak *Evrope*, vodi ka moru, kao novom životu. More, u kom se u poslednjem kadru ogleda nebo, pruža Leu utočište. Ovakav eskapizam kod Fon Trira ne daje nadu, jer put do mora vodi kroz smrt.

Slike misli i osećanja

Iako *Evropa* obiluje simbolima koji su jedan od neizostavnih elemenata sna (neki od njih, poput puta, voza ili mora, opisani su u prethodnom poglavlju), da bismo jedan film okarakterisali kao snoliko iskustvo gledalaca, neophodno je da takav utisak stvore pre svega drugi specifični kvaliteti filmskog medijuma, kao što su kinestetičnost, filmski trikovi, pokreti kamere, mizanscen, montaža itd. Fon Trir to čini pre svega upotrebom boje i slojevitošću filmske slike, čime postiže vizuelizaciju misli i osećanja glavnog junaka, a samim tim i gledalaca. Jan Simons (Jan Simons) definiše Fon Trirov filmski svet pre svega kao „virtuelnu realnost“ (Simons 2007: 103), odnosno mentalnu projek-

ciju, konstruisanu prvenstveno pomoću vizuelnih efekata. Njegovi mentalni prostori funkcionišu samo kao veza sećanja, misli i asocijacija koje bude, pa po Simonsovim rečima, „prostor i vreme u *Evropi* nisu objektivne i stabilne dimenzije njutnovskog univerzuma, već subjektivne, promenljive, manipulative, relativističke dimenzije“ (Simons 2007: 98). U *Evropi*, emocije postaju ključ stvaranja kontinuiteta, dokazujući da „film preko jakih osećanja utiče na misaoni tok gledalaca“ (Babac 2004: 162).

Boja

Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovsky), inače Fon Trirov uzor, bio je mišljenja da boju u filmu treba neutralisati zarad vernosti životu, jer „ako boja postane dominantni dramski sastojak kadra, to znači da reditelj i kamerman koriste slikarske metode da bi uticali na publiku“ (Tarkovski: 135). Ali upravo je to bila namera Fon Trira, koji da bi postigao emotivnu reakciju publike, crno-bele tehniku filma povremeno narušava upotrebom boje. Njegov stav je, očigledno, bio bliži Delezovom (Gilles Deleuze), koji je boju smatrao afektom filma, često se pozivajući na čuvenu Godarovu (Jean-Luc Godard) formulu „to nije krv, to je crvenilo“ (Delez 1998: 141).

Njeno korišćenje Fon Trir uvodi već na početku filma, kada glavni junak u boji ulazi u kadar crno-bele Evrope. Boja ovde potencira ulazak stvarnog sveta, sveta gledaoca, u svet sećanja koje evocira hipnoza. „Po Jungu, sećanje na prostor sna i intimna osećanja snevača, slični su doživljaju gledalaca filma u toku projekcije“ (Babac 2004: 192). Fon Trir ta intimna osećanja prikazuje bojom i tako naglašava emotivno snažne trenutke ovog filmskog sna. Oni su vezani pre svega za Lea i Katarinu. Kada je prvi put ugleda u vozu, njegova osećanja odgovaraju tamnim, toplim bojama koje popunjavaju njen kadar. Ubrzo zatim, Leo će se otkriti u boji, dok ga Katarina posmatra iz crno-bele pozadine. Boja sugerise slična osećanja sa kojima ona sada doživljava njega. U istom kadru trenutak kasnije, oni će, oboje u boji, stajati jedno do drugog ispred pozadine sivog kupea, pre nego što Leo preuzme njenu raniju poziciju i postavi se kao posmatrač u pozadini. Kasnije u filmu, dok je gleda iz automobila kako stoji na snegu, izdvojena u boji, emocije „boje“ i njegovu pojavu.

Boja naglašava i stavove glavnog junaka, poput idealističke reakcije na prizor veličine i moći voza koji radnici izvlače iz hangara. Nakon scene Hartmanovog samoubistva, kupatilo preplavljeno krvlju prikazano je u punoj boji, ostavljajući značajan utisak na sve prisutne likove. Pred čin samoubistva boja

izdvaja oštricu u Hartmanovim rukama i upitnik pored kade, kao sredstvo i povod ovog čina. Kako posle toga Leova spoznaja surovosti sveta u kom se našao raste, njegovu pažnju privlačiće detalji poput paketa sa bombom, usmrćenog Larijevog tela, ručice čije povlačenje zaustavlja voz ili vođe Vukodlaka, kao jednog od prisutnih na Leovom i Katarininom venčanju. Sledeća scena kompletno prikazana u boji, je razgovor dvoje supružnika u vozu, nakon Katarininog hapšenja. Time je obeležen još jedan prelomni trenutak u slamanju Leovih idealističkih ideja o Nemačkoj.

Rir projekcija

Fon Trir stvara sliku sklapajući je iz više slojeva. Kombinuje slike snimljene različitim objektivima, u crno-beloj ili kolor tehnici, koristi zadnje (rir) i prednje projekcije, pa jedna slika može imati i do sedam slojeva. Uz pomoć njih uspeva da prikaže širi kadar, istovremeno izdvajajući važan detalj iz obilja informacija koje slika sadrži. Ove intervencije nisu odmah uočljive za gledaoce, ali na njih ostavljaju utisak. Kada Leo dobija instrukcije za obavljanje posla konduktera, zajedno sa instruktorom vozi se kolicima po šinama. Uobičajeno rešenje pozadine kola u pokretu u filmovima četrdesetih godina, bila je upotreba rir projekcije. Ovom rešenju pribegava i Fon Trir, ali sa ciljem da pozadina dobije manji značaj u trenutku kada informacije koje Leo dobija potpuno okupiraju njegovu pažnju. Kada u kolima razgovara sa vođom Vukodlaka, Katarinina pojava inicira upotrebu rir projekcije Nemca. Za Lea, ponuda da podmetne bombu u voz zasenjena je tako prizorom Katarine. U sceni ubistva nemačkog Gradonačelnika, boja ponovo naglašava ono što je važno – metak koji pada na pod, iz ugla dečaka, dečak kao centar pažnje Gradonačelnika, krv na prozoru posmatranom izvan voza kao akcenat namenjen gledaocima. Dok dečak puca u njega, glava Gradonačelnika zaokupljuje celu pozadinu ekrana u vidu rir projekcije. On postaje meta koju je dečaku naredeno da pogodi. Mlađi dečak koji je u njegovom društvu uzima pištolj i drži ga uperenog ka policajcima koji stoje na vratima. Ponovo je za dečaka meta data u vidu rir projekcije. Kadar dečaka, koji je za to vreme u boji, smenjuje kadar Lea, pred kojim je uperena cev pištolja. Boja koja ga ističe ispred pozadine, poput dečaka u prethodnom kadru, povezuje ova dva lika. Stvara se utisak poistovećivanja krivice za zločin koji nisu fizički počinili, ali u kom su obojica na indirektan način učestvovali.

Pomoću slike Fon Trir postiže vizuelizaciju misli junaka, sugerišući tako gledaocima šta treba da osećaju i misle. Zabrinuti Leo ispred natpisa „Vukodlak“

koji ispunjava ekran; njegove oči i voz, horizontalno deleći prostor ekrana na pola, kao misao o neiscrpnom putovanju koje ga sve dublje uvodi u Nemačku; lista koju proverava Jevrejin, koja će odlučiti o Hartmanovoj sudbini; Katarinino lice iza zabrinutog Lea, posle čega će konstatovati da zna malo o njoj i njenoj porodici; slika sata koji otkucava poslednje sekunde do eksplozije bombe i Leo koji protrčava kroz kadar žureći da je spreči; rir projekcija likova iza njega, dok on pokušava da dođe do daha gubeći svest, počinje da se okreće simulirajući njegovu vrtoglavicu; kolaž likova, uzroka Leovog pada, ponovo kao rir projekcija podržava kadar u kom on tone u smrt.

Kamera

Pokreti kamere unose dodatnu sličnost filma sa podsvesnim procesima ljudskog uma i približavaju ga tako njegovoj prirodi. Kamera pravi kružne pokrete kako bi dočarala Leovu zabrinutost, kao u kadru u kome budan leži u krevetu prve noći u spavaonici, ili nedostatak kontrole nad onim što se dešava oko njega, kao kada stoji u gužvi putnikâ na peronu. Takođe, prve večeri u kući Hartmanovih, kamera kruži oko stola za kojim Leo sedi, a zatim polako usporava i približava se njemu nakon što se uključuje u razgovor. Ugao kamere takođe će sugerisati smisao. Kadrovi nemačkog naroda najčešće su prikazani iz ekstremnog gornjeg rakursa, dok je donji rakurs sačuvan za kadrove voza i crkve, ukazujući na njihovu monumentalnost. Crkva je prikazana nagnutim kadrom (koji je najčešće subjektivni kadar), čime se dobija utisak njenog nestabilnog položaja u društvu koje film opisuje. Kamera vertikalnim pokretom povezuje dve scene koje se istovremeno dešavaju u dva različita prostora, navodeći na poređenje. Hartmanovo samoubistvo, dešava se istovremeno sa ljubavnom scenom Katarine i Lea, koja se dešava na tavanu kuće. Hrišćanski greh na koji se odlučio njen otac, kontrastira njenoj odluci da iskupljenje greha, svojih i svojih predaka, nađe u ljubavi. Tokom ljubavnog čina, Katarina ruši model voza sa šina u trenutku kada je njen otac obliven krvlju. Kamera će ponovo stvoriti vizuelnu simboliku tako što će pokretom unazad napustiti ovaj prostor i spojiti ga sa prizorom pravog voza u pokretu.

Zaključak

Lars fon Trir smatra da film treba da oslobodi strahove i radost gledalaca, a tehnička sredstva imaju zadatak da im to omoguće. Forma je zato ključna i za postavljanje gledaoca u centar priče, zahtevajući od njega emocionalnu

reakciju, dok biva izložen uticaju filmskih slika koje odudaraju od forme i jezika na koje je navikao. Fon Trirovi pokušaji da već prihvaćenim izražajnim sredstvima filma dodeli novo značenje, ne izlaze iz okvira sadržaja, već su sredstvo za ostvarivanje forme koja će doprineti lakšoj recepciji tog sadržaja kod gledalaca. Delovanjem na nesvesne procese gledalaca, navodi se njihovo konstruisanje značenja koje proizlazi iz teksta, ali i iz samog čina gledanja filma.

I dok film, kako smatra Fon Trir, može uticati na gledaoce jedino na nivou emocija, intelekt dobija ulogu tek kada se film završi. Poput sna, „tumačenje filmskog sadržaja, zbog snolike i hipnotičke snage filma, sledi posle projekcije“ (Babac 2004: 235), odnosno buđenja gledaoaca. Sredstva koja je Fon Trir koristio u filmu *Evropa* kako bi ispričao priču, možemo zato doživeti i kao psihološki proces cenzure koji prati svaki san, jer slike koje Fon Trir akcentuje bojom ostaju u pamćenju gledalaca kao sećanja na san.

Literatura

- Babac, Marko. (2004) *Snoliki film*, Beograd: Institut za film.
- Bonicer, Paskal. (1997) *Slepo polje: ogledi o filmu*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Delez, Žil. (1998) *Pokretne slike*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kelly, Richard. (2000) *The Name of This Book Is Dogme 95*, London: Faber and Faber.
- Lumholdt, Jan. (ed.), (2003) *Lars von Trier Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Nedeljković, Miša. (2006) *Američki noar film*, Beograd: Hinaki.
- Omon, Ž, Bergala, A, Mari, M, Verne, M. (2006) *Estetika filma*, Beograd: Clio,
- Simons, Jan. (2007) *Playing the Waves: Lars Von Trier's Game Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Tarkovski A. (1999) *Vajanje u vremenu*, Beograd: Umetnička družina Anonim.

EUROPE AS A DREAM EXPERIENCE: LARS VON TRIER'S HYPNOTIC DIRECTING

Summary

The subject of this paper is visual style of Lars von Trier's Europa (1991), whose analysis tends to explore the director's thoughts about what film can be. Even though the idea of Dogme 95 came a few years later, it impeccably reflects von Trier's need to experiment with the technical aspect of the medium, but all the while remaining faithful to the substance. Even though the influence of various film styles is apparent in his oeuvre, he tends to give a new light on the usual film techniques, giving them a new meaning while searching for the best way to affect his audience. In Europa, the last film of his Europa trilogy, von Trier chooses visual style of film noir, enriched with oneiric imagery, to tell us the story set in devastated post-war Germany. He welcomes us to his world by using hypnotic voice-over narration, that way making us impressionable from the very first instant we encounter the film. After emphasising this effect with the mechanism of viewer's identification with the main character, he irreversibly manages to engage us with the story, successfully guiding our attention further on. Black-and-white photography with occasional coloured shots, rear projection, multiple-layered images, emphatic framing and choreographed camera movements, all become instruments in his attempt to simulate dream work with filmic methods, making us the dreamers of his dream.

Key words

Lars von Trier, Europa, oneirism, film noir, hypnosis

Jovana Nikolić¹
Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd

791.229.2:791.64
ID BROJ: 206971660

STRATEGIJE PRODAJE DOKUMENTARNIH FILMOVA

Apstrakt

Dokumentarni filmovi koji se danas proizvode i distribuiraju putem televizije, posebna su kategorija dokumentarnog televizijskog programa, čija je glavna karakteristika da ispunjavaju i umetničku i zabavnu funkciju. Kako su najveći problemi ove produkcije komercijalna eksploatacija i prikazivanje, a „renesansa“ industrije dugometražnog dokumentarnog filma u Srbiji u toku, u fokusu rada su nove strategije prodaje ove vrste televizijskog programa.

Ključne reči

dokumentarni televizijski program, dokumentarni film, strategije prodaje

75

Jovana Nikolić

Metodološki okvir rada

Predmet i cilj istraživanja

Predmet rada je analiza uloge televizije kao elektronskog medija i njenog menadžmenta u oblasti prodaje dugometražnih dokumentarnih filmova. Cilj rada je sagledavanje potencijala televizije u plasmanu i podsticanju plasmana dugometražnih dokumentarnih filmova.

Pojmovno-hipotetički okvir istraživanja

Osnovna hipoteza na kojoj smo zasnovali istraživanje predstavlja ideja da su domaći dugometražni dokumentarni filmovi proizvod čiji je potencijal pro-

¹ jovana@prababa.rs

daje dovoljno veliki da se ostvari određeni profit, čijim daljim ulaganjem je moguć razvoj ove vrste filmske industrije u Srbiji. Pri tom se pod „potencijalom prodaje“ podrazumeva – maksimalno mogući deo tržišta koji kompanija može realno da osvoji. Da bi ova hipoteza mogla da se dokaže ili opovrgne, neophodno je detaljno analizirati tržište i aktuelne pristupe prodaji dugometražnih dokumentarnih filmova.

Dokumentarni televizijski program je televizijski programski sadržaj zasnovan na određenom skupu činjenica, koji nastoji „da očuva izvornost i neposrednost emotivnog i etičkog odnosa prema stvarnosti“ (Lorencin 2000: 176).

Dokumentarni film je poseban žanr u dokumentarizmu koji koristeći filmska izražajna sredstva (dramaturgiju, kameru..) kombinuje dokumentarne elemente na kreativan način.

Strategije prodaje podrazumevaju „skup aktivnosti koje se preduzimaju da se ostvare ciljevi realizacije roba i usluga“ (Damnjanović 2010: 16).

Metodika izrade rada

Ovaj rad je deo kompleksnog istraživačkog projekta koji se bavi mestom dokumentarnog programa i dugometražnog dokumentarnog filma u savremenim televizijskim sistemima, a čiji će ukupni rezultati biti predstavljeni u budućoj doktorskoj disertaciji „Menadžment i produkcija dokumentarnih filmova u uslovima nepovoljnim za kulturni razvoj“.

Nakon uvoda, u kojem su pod poglavljem metodološki okvir rada objedinjeni predmet i ciljevi rada, pojmovno-hipotetički okvir i metodologija, u centralnom delu razmatran je menadžment prodaje dokumentarnih filmova u odnosu na trenutno stanje na audio-vizuelnom tržištu. Na kraju, izveden je zaključak u kome smo pokušali da rezimiramo uočene probleme i damo preporuke za njihovo rešavanje.

Metod teorijskih razmatranja korišćen je prilikom definisanja pojmova iz oblasti teorije kulture, umetnosti i menadžmenta. Metod uporedne analize korišćen je prilikom analize različitih pristupa filmskoj distribuciji i stanja na tržištu. Metod kvalitativne analize korišćen je za analizu prikupljene dokumentacije koja se odnosi na realizaciju MIP marketa koji se realizuju tokom godine u Kanu, kao i za analizu intervjua. Da bi se prodrlo u uzroke pojava

kombinovane su tehnike posmatranja i razgovora. Putem *skype*-a obavljen je razgovor sa Janom Rofekampom (Jan Rofekamp), direktorom distributerske kuće *Films Transit International Ltd.* iz Kanade, koji se prodajom dokumentarnih filmova bavi već 25 godina i nalazi se u samom vrhu ove delatnosti.

Analiza tržišta prodajnih potencijala dugometražnih dokumentarnih filmova

Produkcija dugometražnih dokumentarnih filmova, koja se ostvaruje izvan televizijskih stanica kroz delatnost produkcijskih kuća i kompanija, finansira se iz diversifikovanih izvora, privatnih i javnih. Tako, u razvijenim zemljama Zapadne Evrope, dugometražne dokumentarne filmove, najčešće, naručuju televizijski kanali za potrebe sopstvene programske šeme. „Uvedena je praksa sve većeg oslanjanja na partnersko finansiranje prodajom unapred, naročito dramatskih i visokobudžetnih dokumentarnih programa, dok prodaja TV „formata“ sve više dobija na značaju“ (Brigs 2005: 350). Zapravo, s povećanjem troškova produkcije, eksterne nezavisne produkcije, koje vrše ulogu glavnog producenta, ovim televizijskim kanalima unapred ustupaju određena prava, za prikazivanje na određenoj teritoriji, na određeno vreme, a pravo prodaje završenog programa kasnije ustupaju distributerskim kućama, sa kojima dele profit.

Pošto se procenjuje da se u svetu godišnje snimi oko 10 000 dokumentarnih filmova i da ima 3 600 filmskih festivala godišnje, može se reći da postoji film za svaki festival i da postoji festival za svaki film. S druge strane, festivali retko plaćaju nadoknadu za prikazivanje filmova (screening fee); svetska bioskopska distribucija rezervisana je samo za najpoznatije naslove među dugometražnim dokumentarnim filmovima, a ustupanje prava na DVD prodaju, video na zahtev (VOD), i prikazivanje putem novih medija nemoguće je napatiti unapred. Zato, ako se ne zaradi od prodaje unapred (pre-sale), pošto je velika konkurencija u distribuciji na relativno mali broj televizijskih slotova, koji se dalje diferenciraju u pogledu tema, žanrova i trajanja, neophodno je planiranje prodajnih strategija.

Sa tehnološkim razvojem i digitalizacijom medija, počela su da se primenjuju nova pravila na audio-vizuelnom tržištu. Ako zamislimo televizijsku industriju kao lanac snabdevanja², onda velike kompanije, koje su ranije delovale

2 Lanac snabdevanja (supply chain) u televizijskoj industriji – ima jedan pravac razmatranja, tj. kako se programi produciraju i drugi, gde se oni prenose i gledaju (suprotan termin: lanac vrednosti (value chain)).

kao vertikalno integrisane organizacije, obično unutar nacionalnih tržišta, moraju da identifikuju gde se njihov kapital može najprobitačnije rasporediti u sve globalizovanijem industrijskom sektoru. „Izvoz programa više se ne smatra neobaveznim dodatkom – koji samo potvrđuje kvalitet – već veoma važnim delom finansijskog pokrića“ (Paterson 2005: 219). Nezavisna produkcija dokumentarnog programa takođe je pred izazovom.

Kako je sve više dokumentarnih filmova na tržištu, svi akteri industrije pribegavaju redefinisaju strategija kojima nastoje da obezbede sebi opstanak. Na značajne festivale (kao što su IDFA, Sundance, Toronto Film Festival, Berlin-ski festival i dr.), čija bi uloga trebalo da bude promocija filmova, koja garantuje uvrštenim ostvarenjima prestiž, te prodaju, prijavljuje se nekoliko stotina novih filmova. Zato festivali počinju da primenjuju strategiju prema kojoj za svoj program selektuju isključivo svetske premijere, ili na primer, dozvoljavaju da film bude dva puta prethodno prikazan, ali na drugom kontinentu³.

Kupci, pre svega menadžeri televizijskih stanica i mreža širom sveta, zatrpáni novim naslovima postaju sve sporiji u donošenju odluka o kupovini, kupujući prava samo za tekuću sezonu. Odluka o kupovini više nije urednička nego menadžerska, što znači da se prednost daje onim filmovima koji se uklapaju u programerske odluke, rejtinge, itd. Filmovi koji su tematski slični, ili čija je radnja smeštena na istom kontinentu, kao radnja filmova koji su na jednom kanalu već bili prikazani, bez obzira na kvalitet, bivaju odbijeni. Mnoge kompanije koje se bave „kućnim videom“ ili bioskopskom distribucijom su se ugasile, a one koje i dalje rade postale su izrazito oprezne pri kupovini, te kupuju samo ono za šta veruju da predstavlja najmanji rizik za njihovo ulaganje. Prava na bioskopsku distribuciju, DVD, VOD, nove medije i festivalska prikazivanja, postalo je skoro nemoguće prodati za fiksnu cenu i naplatiti unapred, tako da veliki distributeri glavnim izvorom prihoda smatraju televizijsku distribuciju. Marketi gube svoju osnovnu funkciju, jer festivalske videoteke sve manje posećuju kupci, a sve više programeri festivala. Jedino mesto na kome poznati distributeri i dalje uživaju nepodeljenu pažnju su *Miptv* i *Mipcom* u Kanu, kao i digitalne videoteke festivala u Šefildu, Jihlavi, Lajpcigu i Amsterdamu.

3 Ovakve su propozicije za Festival dokumentarnih filmova u Amsterdamu.

Utvrđivanje strategija prodaje dugometražnih dokumentarnih filmova

U doba svetske finansijske krize i novih medija, kad se postavlja pitanje za koga se uopšte snimaju filmovi i kako zaštititi autorska prava, te prava producenta od piraterije, odnosno kad je komercijalna eksploatacija ovakvog proizvoda ugrožena, veliki distributeri pribegavaju racionalizaciji u svakom segmentu, nastojeći da obezbede siguran prihod, uz minimalne troškove.

U pogledu festivalskih aktivnosti, to podrazumeva da je distributer aktivan oko promocije svojih filmova, ukoliko su oni uvršteni u program najznačajnijih⁴ festivala dokumentarnih filmova. Kada to nije slučaj, ali film uspe da ostvari premijeru na nekom od festivala sa A liste (kao što su Festival u Nionu, HotDocs ili američki festivali Tribeca, Los Angeles Film Festival, SilverDocs, San Francisco Film Festival, New York Film Festival, SXSW, Telluride) iako su veliki distributeri kakav je Films Transit International Ltd. do prošle sezone na ovim mestima zastupali svoje filmove, sada svoje aktivnosti redukuju, jer smatraju da su izvor suvišnih troškova, sa nedovoljnom posetom potencijalnih kupaca.

Zatim, distributeri za svoje klijente prave mape festivala na koje treba prijaviti film. Prethodnih godina oni su se bavili lobiranjem za svoje filmove i imali uspeha, a sada, zbog prezasićenosti tržišta odustaju i od toga. Odustaje se čak i od uključenosti u kvalifikacije za Oskara, jer sem u slučaju da film osvoji Oskara, film prikazan na *Docuweek*-u više ne žele ni najveći festivali, ni bioskopski distributeri, jer ga smatraju istrošenim. Zato se pribegava jednoj od sledećih strategija: kvalifikacijama bez velike pompe, ili drugoj, kvalifikacijama sa unapred obezbeđenim bioskopskim distributerom.

Mnogi odustaju od nastojanja da prodaju film bioskopskim distributerima ili kompanijama koje se bave kućnim videom, jer kao što smo već rekli, prava je retkost da se cena dogovori i isplati unapred, a radi se o ugovorima na 10 i više godina. Zbog toga su veliki distributeri rešili da se fokusiraju uglavnom na prodaju dokumentarnih filmova televizijama, putem marketa u Kanu i Amsterdamu, jer su ovo marketi koji okupljaju najveći broj kupaca. Takođe nastoje da redukuju broj DVD nosača i da potencijalne kupce upućuju na pregled filmova elektronski, kroz Dropbox, Vimeo ili FTP servere koji imaju zaštitu, a takođe i kupci sami počinju da preferiraju audio i video zapise u obliku kompjuterskih fajlova, umesto na Digibeta kasetama.

4 Sundance, Berlinski festival, Toronto Film Festival i IDFA.

Paralelno sa ovim načinom prodaje, razvija se pristup poznatiji kao *hybrid distribution*. Ovaj novi pristup prodaji podrazumeva teži rad producenta/reditelja, sa više tenzija i rizika, jer ne postoje garancije za uspeh. Ipak, neko licina reditelja su već, primenjujući ovaj način distribucije, uspeali da ostvare enormnu zaradu od svojih filmova. Reč je o autorima kao što su Robert Grinvald (Robert Greenwald) koji je za svoj dokumentarni film *Iraq for Sale* samo u prvih 10 dana putem Interneta uspeo da sakupi 385,000\$, ili dokumentarni filmovi *The Secret* i *Faster* koji su od Internet prodaje ostvarili prihod od preko milion dolara.

Glavne karakteristike ovog modela su da producenti/reditelji zadržavaju veću kontrolu nad prodajom tako što sami odlučuju koja će prava ustupiti distributerima, a koja zadržati za sebe; sami dizajniraju kreativne strategije prodaje u odnosu na sadržaj filma i ciljnu grupu; ostvaruju bliski kontakt sa najbitnijom publikom, preko koje tek naknadno stižu do šire publike, što rezultira dubljom vezom ovih strana; redukuju troškove korišćenjem Interneta; razdvajaju prihod od različitih oblika emitovanja, što im omogućuje bolju kontrolu prihoda; ostvaruju direktan kontakt sa svojim fanovima; baveći se direktnom prodajom, uspevaju da svoje filmove distribuiraju globalno.

Uloga televizije u produkciji i plasmanu dokumentarnih filmova

Poslednjih godina, televizijska industrija je obeležena tranzicionim procesima, koje karakterišu promene vlasničke i programske strukture i tehničke inovacije oličene u pojavi digitalnog prenosa, što ima za posledicu povećanje broja kanala koji se mogu staviti na raspolaganje gledaocima, te umnožavanje usluga. Pravila tržišta počela su presudno da utiču na televizijsku industriju, jer se konkurencija među televizijskim stanicama zaoštrila. Racionalizacija se odvija u svim sektorima, a promene u svakom delu imaju efekat na drugom mestu u televizijskoj industriji. Nestaje povlašćena pozicija javnog sektora. Pribegava se specijalizaciji programa. Globalni podstrek u industriji komunikacija ide u korist velikih konglomerata koji mogu da zauzmu i zauzimaju poziciju kontrole.

Kad je reč o programu, ključni trend je proces hibridizacije formi, što „razara“ neke od starijih žanrova, uključujući i one koji razdvajaju više od nižih medijskih formi ili određuju granice između ozbiljnih i zabavnih. U medijima širom sveta, napravljen je zaokret prema novoj vrsti reality programa,

koji se „približava dokumentarnim formatima i dramskim tehnikama da bi se obezbedile uzbudljive priče ili radnja iz realnog života, ili u docusoap (dokumentarnoj sapunici), ka relaksirajućim opisima svakodnevnog života na poslu i njegovoj mešavini rutinskog i neočekivanog“ (Korner 2005: 450). Zbog toga, iako se dokumentarni program ne smatra, sudeći po učestalosti i terminima emitovanja, popularnim, postojanje ovih hibridnih formi govori o njegovom velikom potencijalu.

Dugometražni dokumentarni filmovi su posebna kategorija dokumentarnog programa koji zadovoljavaju i umetničku i zabavnu funkciju. Postoji niz specijalizovanih televizijskih kanala koji emituju dokumentarne filmove raznih žanrova, i koji otkupljuju prava na emitovanje. Iako je dokumentarna filmska produkcija u regionu iz godine u godinu sve bolje organizovana, mali je broj onih domaćih dokumentarnih filmova koji su uspeli da ostvare širi domet i dopru do domaće i internacionalne publike. Kako su „najveći problemi ove produkcije komercijalna eksploatacija i prikazivanje“ (Ranković 1998: 32), a renesansa dokumentarne filmske industrije u Srbiji u toku, ovo su oblasti kojima bi studije medija trebalo da posvete pažnju.

Zaključak

Promene na tržištu uticale su na preokret u procesu prodaje dugometražnih dokumentarnih filmova, što zahteva i promene u načinu poslovanja u oblasti produkcije i distribucije dugometražnih dokumentarnih filmova. „Rast konkurencije pojačao je uticaj globalizacije tržišta, kraći životni ciklus proizvoda i nejasne granice koje podrazumevaju razvoj u informacionoj i komunikacionoj tehnologiji, te porast u indirektnoj konkurenciji u svim sferama“ (Damjanović 2010: 22) televizijske industrije.

Značaj festivala za prodaju dokumentarnih filmova opada, dok direktan prolaz do konzumenata postaju novi mediji. Tako, pristup upravljanja procesom prodaje nezavisnih dokumentarnih filmova, poznatiji kao *hybrid distribution*, čiji je utemeljivač Peter Broderick, počiva na deset principa, primenom kojih nezavisni producent/autor zadržava kontrolu nad procesom distribucije, fokusirajući se na fanove i direktnu prodaju upravo putem novih medija, dok ostala prava pojedinačno ustupa trećim stranama, sve vreme saradujući sa strategom za distribuciju.

S druge strane, i dalje ima onih koji zagovaraju stari pristup, gde producenti/autori ustupaju isključivo pravo na prodaju filma, u svim medijima, širom sveta, na dug vremenski period (i do 25 godina). Na ovaj način, producenti/autori ceo posao prodaje prepuštaju svetskom distributeru koji donosi odluku o strategijama prodaje; angažman samih producenata/autora po pitanju prodaje je neznatan; distributer je posrednik do kupaca, pa su i troškovi znatno veći; a distribucija se vrši od teritorije do teritorije.

Oba pristupa imaju svoje prednosti i mane. Ipak, za jednu malu industriju dokumentarnih filmova, *hybrid distribution* sistem mogao bi da obezbedi brži rast. Ovo pretpostavlja, uz moderno promišljanje prodaje, poznavanje tehnologije, pa umesto da se producenti pojedinačno uče i razvijaju ovaj model, zgodno bi bilo da se povežu, i da ceo proces prođu zajedno, saradujući sa svetskim stručnjacima iz ovog domena. Kako je reč o usluzi koja se plaća, nema razloga da se ovaj model na realizuje.

Srbija je zbog svoje višegodišnje izopštenosti od sveta, upravo interesantna internacionalnoj publici i tržištu; bezbroj je tema koje se mogu pretočiti u dokumentarne filmove; a jezička barijera, što je celog prethodnog veka predstavljalo jedan od ključnih razloga inferiornosti evropske filmske industrije u odnosu na američku, kad je reč o dokumentarnom programu, predstavlja upravo vrednost, koja se nesmetano da eksploatisati titlovanjem filmova na engleski jezik.

Literatura

- Corner, John. 1995. *Civic Visions: Forms of Documentary, Television Form and Public Address*. New York: Edward Arnold Publishers.
- Korner, Džon. 2005. „Zašto proučavati medijske forme“ u *Uvod u studije medija* (prir. Brigs, Adam i Kobli, Pol). Beograd: Clio, str. 446-456.
- Lorencin, Nikola. *Nekad i sad – umetnost dokumentarca*, rukopis, u pripremi za štampu (u elektronskoj formi).
- Paterson, Ričards. 2005. „Skica za analizu savremene televizije“ u *Uvod u studije medija* (prir. Brigs, Adam i Kobli, Pol). Beograd: Clio, str. 213-227.
- Ranković, Radenko. 1998. *Jugoslovenska kinematografija*. Beograd: Jugoslovenski pregled.

Vebografija

- Damjanović, Vesna. 2009. *Menadžment prodaje*.
<http://marketing-pr.fon.rs/download/Menadzment%20prodaje%20-%20.pdf> (22.8.2010.)

SALES STRATEGIES OF DOCUMENTARY FILMS

Summary

In recent years, the television industry has been marked by transition processes, characterized by the appearance of digital transmission, which has resulted in an increase in the number of channels available to viewers, as well as the multiplication of services. Market rules have become a crucial influence on the television industry, because the competition among television stations has been intensified. Regarding the program, the key process is a hybridization of forms. Media all around the world have made a turn towards a new type of reality programs, which are coming closer to documentary formats in order to provide exciting stories or plots from the real life. Therefore, although documentary program is not considered popular according to the frequency and schedule of its broadcasting, the existence of these hybrid forms points to its great potential. Feature-length documentary films are a special category of television documentary programs which fulfill both the artistic and entertainment function. As the greatest problems of this production are commercial exploitation and screening, and the “renaissance” of the documentary film industry in Serbia is in progress, new strategies for selling this kind of television program are in the focus of attention.

Keywords

television documentary program, documentary film, sales strategies

Jagoda Stamenković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.6(497.11)“2004/2012” ;
791:061.22(4)
ID BROJ: 206971916

EVROPSKI FILMSKI FOND „EURIMAGES“: SRBIJA U OČIMA EVROPE (2004-2012)

Apstrakt

Rad se bavi fenomenom filmskih koprodukcioni ostvarenja na teritoriji Evrope kao i evropskim vrednostima, pojmom koji povezuje kulture različitih zemalja, a koji se pojavljuje i u zvaničnim dokumentima evropskih država i EU. U jedinstvu tih multiplikovanih identiteta i poruka, nastaje i tzv. evropski film, koji najozbiljniju podršku ima u Filmskom fondu „Eurimages“. U radu se navode recentne filmske produkcije iz Srbije koje su imale uspeha na konkursu „Eurimages“, u periodu od 2004-2012. godine.

Ključne reči

evropske vrednosti, drugost, stereotipi, identitet, srpski film

85

Jagoda Stamenković

Uvod

Evropska kultura i evropsko nasleđe tradicionalno se označavaju kao inicijalna i nezaobilazna tačka za razumevanje kako opšte kulture i umetnosti, tako i savremenih medija. Budući da ideja Evrope, evropejstva i, u poslednje vreme, evropskih vrednosti, nosi u sebi više od geografske odrednice, kao i da se geopolitičke promene reflektuju u različitim oblastima, dinamika ovih odnosa odražava se i na koncept filma kao svojevrsnog eksponenta evropskog kulturnog identiteta. Naime, film kao prvenstveno integralni deo nacionalnog (kulturnog) identiteta igra važnu ulogu za identitet jedne zemlje a samim tim participira i u redefinisanju tzv. *evropskog identiteta*.

1 jagoda@kultura.gov.rs

Činjenica je da projekti koji povezuju nekoliko zemalja imaju jače predispozicije da ispolje zajedničko poimanje i razumevanje evropske kulture i tog zajedničkog identiteta. Jedan od značajnih aktera na polju davanja podrške i stimulisanja međunarodnih filmskih koprodukcionih projekata je Evropski filmski fond za podršku koprodukcije, distribucije i prikazivanja, Saveta Evrope – EURIMAGES². U ovom radu će biti reči o politici podrške Fonda „Eurimages“ evropskom filmu u kontekstu međunarodnih koprodukcionih projekata. U radu se postavlja i pitanje uspeha srpskih koprodukcionih predstavnika na Fondu, kao i korelacije srpske kinematografije sa evropskim vrednostima, ali i stereotipima.

Hipoteza koja se u radu postavlja je – da evropske vrednosti ne treba posmatrati kao fenomen koji predstavlja prosti zbir pojedinačnih identiteta i vrednosti naroda koji žive na tlu Evrope, već da se radi o svojevrsnoj polifoniji osobina i kvaliteta, koji udruženo predstavljaju novu vrednost, a koju treba promatrati i kroz prizmu multikulturalnog i interkulturalnog dijaloga, u ovom slučaju, posmatrano i optikom srpskih filmskih koprodukcionih projekata.

Na kraju rada se konstatuje da je uspeh srpskog filma moguće objasniti i u njegovom ispoljavanju specifičnih heterogenosti i alternativne estetike, te tako, promocija evropskog multikulturalizma, u stvari, reprezentuje fenomen upravo suprotan očekivanom evrocentričnom konceptu, iako evropski kontekst ostaje predznak politike Fonda.

Opštenaučni metod koji se u radu koristi je analiza. U radu će tako biti predstavljeno 20-ak recentnih filmskih koprodukcija sa učešćem predstavnika Republike Srbije koje su imale uspeha na konkursima Fonda „Eurimages“, u periodu od 2004-2012. godine.

Društveno-politički kontekst i Evropski filmski fond „Eurimages“

Šezdesete godine XX veka donose relaksiranije političke odnose u odnosima dveju super sila, ali i aktera na tlu Evrope, što će se pozitivno odraziti i na planu kulture i umetnosti. Taj period obeležiće intenzivnija saradnja filmskih poslenika na međunarodnom planu, kada počinju da se odvijaju i prvi koprodukcionih projekti u oblasti filma. Film kao medij masovne komunikacije

2 <http://www.coe.int/EURIMAGES>

dobija na značaju i u okvirima nacionalnog predstavljanja kinematografija, a stimulisanje ovih projekata je u korelaciji sa političkim odlukama zemalja učesnica.³ Koprodukciono projekti omogućavaju dinamičan odnos pojedinaca i kinematografija, te donose novi kvalitet spojenih vrednosti.

Zrelost ideje o koprodukcionom delanju u oblasti kinematografskih ostvarenja ovaploćuje se u aktu Saveta Evrope⁴, kao isključivo evropskom akteru, koji 1989. godine osniva Evropski filmski fond za podršku koprodukcije, distribucije i prikazivanja, ili od nedavno, Evropski fond za podršku filmu, u čijem je opisu podrška koprodukciji, distribuciji, prikazivanju, kao i digitalizaciji bioskopa – EURIMAGES (Eurimaž)⁵; on danas broji 36 zemalja članica, među kojima je i Republika Srbija (od 1.1.2005.)⁶.

Osnivanje Fonda koincidira i sa jednim od najznačajnijih događaja u novijoj istoriji Evrope, padom Berlinskog zida. Značaj ujedinjenja dve Nemačke pođednako je važan i za druge evropske prostore i narode i nije samo simbolički već i vrlo implicitan čin ponovnog sjedinjenja narušenog prostora Evrope. Ovim aktom, Evropa se otvara ka Istoku, centralno-evropskim zemljama kao i teritoriji, danas, Zapadnog Balkana. Skoro istovremeno se, međutim, dešava i raspad jedne od super sila, SSSR-a, ali i nestanak zajednice jugoslovenskih naroda. Film s prostora Balkana svedoči o tom rasparčanom idenitetu, ili, više identiteta koji počinju da se oblikuju kao samostalni, ukazujući pri tom uglavnom na konsekvence, a ređe na uzroke raspada nekada homogene zajednice. Paralelno sa ovim procesima i Evropska zajednica evoluira u Evropsku uniju (Dinan 2010: 52-55), šireći tako svoj uticaj i na te druge teritorije i polako im priznajući status EU zemalja.⁷ Svi ovi ukršteni događaji koji su obeležili noviju istoriju evropskog kontinenta svakako su ostali zabeleženi u filmskim narativima. Period od 2004-2012. godine, iz istorijskih kao i po-

3 U tom periodu su već uveliko aktivne i velike svetske međunarodne organizacije, kao što je Organizacija ujedinjenih nacija – OUN, a potom i na planu kulture, jedna od organizacija-agencija u okviru OUN – UNESCO, sa ciljem da se intenziviraju delatnosti na polju obrazovanja, zaštita materijalnog nasleđa, ali i saradnja i mobilnost aktera u oblasti kulture, te se u ovom opisu delovanja pruža i podrška kinematografijama zemalja članica. / <http://fr.unesco.org/> 8. oktobar 2013.

4 Savet Evrope – najstarija evropska politička organizacija (1949.), <http://hub.coe.int/fr/> 8. oktobar 2013.

5 http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp / 8. oktobar 2013.

6 Republika Srbija je do 26. maja 2006. godine, deo zajednice „Srbija i Crna Gora“

7 Nakon prvobitnih petnaest zemalja, veliko proširenje EU dogodilo se 2004. godine, kada je primljeno deset novih zemalja, uglavnom Istočnog bloka, a potom i 2007. godine, kada su u Evropsku uniju primljene i Rumunija i Bugarska, a proces će se, za sada, privremeno zaustaviti prijemom Republike Hrvatske u zajednicu EU zemalja, 1. jula 2013. godine.

litičkih razloga i priliva ozbiljnog umetničkog potencijala iz kinematografija Istočne Evrope, predstavlja tako veoma značajnu tačku za evropski film, ali i za kinematografiju Republike Srbije, iako, iz nešto drugačijih razloga. U ovom periodu, srpski film se upisuje u registar evropskog filma sa značajnijim filmskim koprodukcionim ostvarenjima, što se očitava i u kontinuiranoj podršci Fonda „Eurimages“.

Politika podrške Fonda „Eurimages“ evropskim koprodukcijama

U okviru politike, odredbe Fonda „Eurimage“ podrazumevaju da se na konkursu mogu prijaviti igrani, animirani, kao i dokumentarni filmovi minimalne dužine od 70 minuta, namenjeni bioskopskom prikazivanju. Neophodno je da prijavljeni projekti budu zasnovani na umetničkoj i/ili tehničkoj saradnji između najmanje dva nezavisna koproducenta iz dve različite države članice Fonda⁸, kao i da treba da budu u skladu sa zakonodavstvom i bilateralnim ugovorima, na snazi, između zemalja učesnica u koprodukciji kao i *Evropskom konvencijom o kinematografskoj ko-produkciji* (1992).

Politikom Fonda bliže se određuje i poželjan karakter projekta, te je tako pod osnovnim kriterijumima, pod tačkom 1.6. definisan i:

Evropski karakter projekta, podrazumeva da „režiser filma mora da poseduje važeći pasoš ili boravišnu dozvolu izdatu od strane jedne od država članica Saveta Evrope“. Takođe, u slučaju igranih projekata, njihov evropski karakter se procenjuje na osnovu bodovnog sistema predstavljenog u Evropskoj konvenciji o kinematografskoj ko-produkciji. Projekti moraju da ostvare najmanje 15 od ukupno 19 poena, shodno sledećem principu bodovanja:

Režiser – 3; Scenarista – 3; Kompozitor- 1;
 Prva uloga – 3; Druga uloga – 2; Treća uloga – 1; ⁹
 Kamerman – 1; Tonac i mikser – 1; Montažer – 1;
 Umetnički direktor i kostimograf – 1;
 Studio ili lokacija snimanja – 1; Lokacija post-produkcije -1;

8 Ova saradnja se procenjuje na osnovu nacionalnosti i/ili mesta prebivališta ključnih ljudi produkcije (reditelj, scenarista, kompozitor, direktor fotografije, inženjer zvuka, urednik, umetnički direktor, kostimograf) i nosilaca glavnih uloga (prva, druga i treća uloga), kao i na osnovu lokacije snimanja odnosno studija, mesta gde se vrši postprodukcija i pružalaca pomoćnih usluga.

9 Prva, druga i treća uloga se određuju na osnovu broja dana provedenih na snimanju.

Ono što nije merljivo je, u stvari, jedna od glavnih kategorija, jer, vrednost budućeg realizovanog projekta treba anticipirati i unapred definisati, na osnovu merljivih ali i implicitnih kategorija, kao što su zajedničke evropske vrednosti, ali i subjektivni stavovi i mišljenja, koje svakako ne mogu biti percipirane iz istog ugla svih zemalja.

Filmske koprodukcije i pan-evropejstvo

U okvirima procesa globalizacije¹⁰, multikulturnog i interkulturnog dijaloga, koji predstavljaju osnov zajedničkog delanja, i shodno politici Fonda, nacionalne kinematografije dobijaju novo geografsko poreklo, tzv. pan-evropsko. Ova filmska ostvarenja obogaćena su i različitim kulturnim kapitalom¹¹ (Burdije 1986:47).

Pojam nacionalnog filma je tako „dekonstruisan kako bi potom bio ponovo rekonstruisan u kontekstu -post, -trans, -inter [...]“ (Daković 2005) a to novo mapiranje evropskog filma prati i kulturne strategije, potrebe, ciljeve kao i političke prioritete Evropske unije. Dinamična zajednica evropskih kinematografija ne predstavlja više nekadašnji isključivo zapadno-evropski identitet, kao opozit američkoj kreaciji, Holivudu, već koncept supra-nacionalne zajednice koja negira potrebu za drugošću. Taj post nacionalni period homogenizuje i na izvestan način standardizuje nacionalne entitete, a uloga „Eurimages“-a u kreiranju evropskog filma je upravo u kanalisanju polifonije, interkulturnom dijalogu i razmeni u cilju konceptualizacije i promocije (pan)evropskog filma kao jednog od gradilišta Evroptva (Daković 2005), koga karakterišu, lakše prevazilaženje jezičkih barijera, zajedničko tržište, harmonizacija pravila i propisa, sloboda izraza, itd. Ovaj dijalog vodi i ka priznavanju naglašenih filmskih formi, filma egzila i dijaspore (Naficy 2001).

Narativi pan-evropskog koncepta, uglavnom nelinearni, prate kompleksne promene koje se dešavaju i na širem političkom planu. Teme kojima se bave evropski autori uglavnom korespondiraju sa društvenim tokovima ili aktuelnim dešavanjima, prikazane kroz samoidentifikovanje, sećanje, proizvodnju

10 Smatra se da je pojam jako oblikovan pod uticajem ideje Maršala Makluana (Marshall McLuhan) o „globalnom selu“, koju je prvi put obrazložio u svojoj knjizi *Istraživanje komunikacije* (*Exploration in Communication*, 1960.).

11 Pierre Bourdieu, *The Forms of Capital*, 1986 / <http://econ.tau.ac.il/papers/publicf/Zeltzer1.pdf> / oktobar 2013

novih značenja. „Kolektivni i individualni identitet dakle, čini da se prepoznamo u nekim vrstama umetničkih tekstova“, jer oni odgovaraju „našoj osećajnosti i našem viđenju sveta“ (Daković 2008 – Ober 2007:9).

Veliki je broj projekata, autora i filmova, koji su dobili podršku; iako veoma različiti, oni dele evropski karakter projekata propisan politikom Fonda *Eurimages*, kao npr. *Caché* (M. Haneke), *Couperet* (Le) (C. Gavras), *Enfant* (L) (J. P. i L. Dardenne), *Grbavica* – J. Zbanic, *Iklimer* (N. Bilge Ceylan), *Taxidermia* (G. Palfi), *Perfume* (T. Tykwer), *Fados* (C. Saura), *Trilogy II: The Dust of Time* (Theo Angelopoulos), *Into Eternity* (M. Madsen), *Mission London* (D. Mitovski), *Az Ajto* – (I. Szabo), *Cirkus Columbia* (D. Tanović), *Amour (ex Ces Deux)* (M. Haneke), *Melancholia* (L. V. Trier), *Hannah Arendt* (M. V. Trotta), *Provizoriu* (C. Mungiu), i mnogi drugi.

Proširenjem Evropske unije na centralno-istočne zemlje značajnih kinematografija, 2004. godine, što je slučaj sa Češkom ili Poljskom, ta nova Evropa dobija novu prizmu posmatranja filmske umetnosti. I dok deo Zapadnog Balkana još uvek čeka na priznavanje evropskog predznaka, narativi u koprodukcionim projektima ovog područja Evrope najčešće oslikavaju osvajanje slobode, borbu, granice, preispitivanje, pa i reviziju istorije, politiku rodnosti, manjina, kao i svake vrste različitosti, odnosno drugosti i stereotipe, itd.

Srpski film i drugost

Nacionalni film je koncipiran kao drugo [...]; kao manjinska ili marginalizovana grupa koja proizvodi osećaj identiteta naspram referentnog, homogenog, ali i multikulturnog okvira; identifikovan je kroz produkciju „značenja i identiteta kroz razliku“ u odnosu na veliko i normativno Druugo. (Daković 2008, Higson 1989)

Kinematografija današnje Srbije proističe iz divergentnih uticaja, kako istorijskog nasleđa, tako i uticaja tokova i kinematografija drugih mnogih zemalja, uglavnom evropskih. Tako su npr. soc-realistički film SSSR-a, italijanski *novi realizam*, ili francuski *poetski realizam* i drugi, a naravno i američki film, nezaobilazna tačka uticaja na sve druge kinematografije – tadašnju jugoslovensku i današnju srpsku.

Prekretnicu u poimanju filmskog izraza predstavljaće film *Skupljači perja* (1967), Aleksandra Saše Petrovića, koji se smatra za jedan od najznačajnijih

filmova¹² *crnog talasa* i jugoslovenske kinematografije uopšte, a teme, život Roma, međuetnički i socijalni odnosi, obeležiće i kasnije periode srpske kinematografije. Statistike govore u prilog najčešćeg predstavljanja manjinske, romske populacije na stereotipan način. Nekoliko decenija kasnije, Kusturica je tu drugost u srpskom filmu, ali i u svetu, transponovao u prednosti srpske kinematografije (*Dom za vešanje* (1988); *Vreme cigana* (1990); *Crna mačka, beli mačor* (1998), itd.), predstavljajući stereotipe, ali i samo-egzotizaciju na, često, komičan način.

Za srpski film se tako poslednjih decenija najčešće vezuje ideja egzotične *drugosti*. Ovakva vrsta stigmatizacije naroda govori i o izvesnom modusu introspekcije – samo-predstavljanja i identifikacije sa manjinskom grupom, Romima, što takođe, može predstavljati i odraz samospoznaje. „Uvek se iznova ogledam u pogledu drugog“, kaže Vandenfels. (Waldenfels 2006/2010: 128). Iako predstave Roma variraju od negativnih do romantičarskih konotacija, radi se o reakciji na simboličku hijerarhiju, kao pokušaju sagledavanja naroda u očima drugih, ali i namernom održavanju stereotipa o samima sebi.

Stigmatizirani pojedinac pokazuje sklonost da stratifikuje svoje stavove u meri u kojoj je stigma uočljiva i nametljiva. On tada može u odnosu na one koji su očiglednije stigmatizirani od njega zauzeti stav kakav normalni zauzimaju prema njemu. Tako nagluvi postojano odbijaju da sebe vide kao gluve, a slabovidni da sebe vide kao slepe. Upravo se u pridruživanju ili odvajanju od očiglednije stigmatiziranih pripadnika sopstvene grupe najoštrije vide identifikacijske oscilacije pojedinca. (Goffman 1963: 107)

Prihvatanje podređenog položaja i samo-egzotizacija kao reagovanje na stigmu vode ka binarnoj reakciji, prihvatanja stereotipne percepcije ili traženja pozitivnih aspekata egzotične drugosti i predstavljanja prednosti balkanskog impulsa (primitivizma). Srpski film od ranije, kao i u periodu od 2004-2012. godine, poznaje oba ova modaliteta.

Pristupanje Evropskom filmskom fondu „Eurimages“, predstavlja važnu tačku za srpsku kinematografiju.¹³ Srpski film tako dobija priliku da svoje vrednosti potvrdi i u širem, evropskom prostoru – stilski, tematski i žanrovski različita filmska ostvarenja, koja izvesno, u odgovarajućem stepenu kores-

12 Npr. nominacija za Oskara za najbolji film na stranom jeziku (1968.).

13 Iako je Srbija nastupila kao deo zajednice Srbije i Crne Gore, zanemarjiv je udeo crnogorske kinematografije u ovom periodu. Maja 2006. godine, zajednica SCG se raspada a predstavnici Republike Srbije počinju da nastupaju samostalno sa projektima na Fondu *Eurimaž*.

pondencije sa „evropskim“ kriterijumima Fonda. U poslednjem poglavlju rada, predstavljeno je 20-ak recentnih filmskih ko-produkcija Srbije koje su imale uspeha na filmskom Fondu Eurimages, u periodu od 2004-2012. godine. Radi se uglavnom o drami – istorijskoj, porodičnoj, ljudskoj, univerzalnoj ili melodrami – *Guča* (2006), *Klopka* (2007), *Besa* (2009), *Sveti Georgije ubiva Aždahu* (2009), *Neka ostane među nama* (2011), *Drugi* (2012), *Kad svane dan* (2012), itd.) ili komediji – *Turneja* (2008), *Ljubav i drugi zločini* (2008), *Parada* (2011), *Spomenik Majklu Džeksonu* (2012), *Sveštenikova deca* (2012), itd. sa primesama drame, ostvarenja su koja u suštini odražavaju „lokalnu borbu“, donoseći distinktivne detalje kulture i istorije našeg geografskog područja kao i vrednosti koje se prepoznaju i kod drugih evropskih naroda. Traženje smisla i preispitivanje je jedna od čestih tema recentnih filmskih ko-produkcija – *Ako zrno ne umre* (2010), *Teško je biti fin* (2007), *Krugovi* (2013), *Stanje šoka* (2011), *Noćni brodovi* (2012). Pojavljuje se i tema političke korektnosti – *Turneja*, *Parada*, *Neke druge priče* (2010), *Enklava* (2013), ali možda najčešća, jeste tema drugosti, ideološke, rodne, generacijske, etničke, itd. – *Guča*, *Karaula*, *Besa*, *Klopka*, *Beogradski fantom* (2009), *Noćni brodovi* (2012), *Enklava*, *Spomenik M. Džeksonu*. Posmatrano u istorijskoj perspektivi, pozicija drugosti se, najčešće, određuje iz pozicije moći.

Stereotipne slike o nama u očima Evrope

Teme drugosti, političke ili rodne, eskapizam, politička korektnost, egzotizacija, populizam, preispitivanje sebe i istorije, pitanje etniciteta, kao i etička i moralna pitanja okosnica su narativa navedenih srpskih koprodukcionijskih projekata koji su dobili podršku Fonda „Eurimages“. Budući da Fond u svojoj politici insistira na kvalitetima koje prepoznaje kao evropske, izvesno je da ih i srpski film poseduje. Prepoznavanje se, međutim, vrši i po drugom osnovu i bazirano je na postojećim stereotipima. Već sam pojam Balkana, te iz njega izvedeni pojam „balkanizacije“, koristi se u krajnje negativnom značenju i predstavlja jedan od čestih stereotipa.

Valter Lipman (Walter Lipmann) je još 1922. godine¹⁴ pojam stereotipa definisao kao „slike u našim glavama“¹⁵ na osnovu kojih objašnjavamo događaje o kojima nemamo dovoljno informacija. Ove slike koje nastaju pod uticajem društva i kulture, u nedostatku stvarnog i validnog ličnog iskustva, iako

14 Valter Lipman (Walter Lippmann); *Javno mnjenje (Public Opinion)*, 1922.

15 „Slike u glavama“ odnose se i na neverbalne predstave i postupke, odnosno i na ono što ne mora biti izrečeno; a deo su opšteg idioma koji utiče na formiranje bilo kog identiteta.

uglavnom bazirane na nekom delu istine, često zamenjuju vlastito mišljenje o različitim društvenim pojavama kao i socijalnim grupama. Tako se obrazuje stereotipno mišljenje.

Prema Tajfelu (Henri Tajfel), (Tajfel 1981), stereotipi ispunjavaju društvenu funkciju: da objasne društvena zbivanja i da opravdaju akcije endo-grupe, te on tako razlikuje tri funkcije stereotipa: socijalno-kauzalno objašnjenje, društvenu opravdanost i socijalnu diferencijaciju.

S obzirom da predrasude, na kojima stereotipi počivaju, izražavaju pozitivan ili negativan stav, karakteristike koje su se kroz medije i javno informisanje, u poslednje dve decenije, najčešće vezivale za Srbe, su uglavnom negativne, jer se Srbi tretiraju kao isključivo loši, *macho* Balkanci (polni i etnički stereotip), žene sa ovih prostora su fatalne ili moralno posrnule, dok se život odvija u uslovima velikog siromaštva i moralnog pada. Uzimajući u obzir da pojam reprezentacije može istovremeno imati „versku, estetičku, političku i semiotičku konotaciju“ (Shohat/Stam 1994:182), zaključak je da su u prethodnom periodu sve ove kategorije krajnje negativne i defavorizujuće po Srbe.

Kolektivno sećanje na prethodni period je još uvek prisutno, te narativi često referiraju na nezadovoljstvo sopstvenim životom, žrtvovanje, podatnost, siromaštvo, agresivnost, itd., što se odražava i na aktuelnu tipiziranu sliku o Srbima, kao etnički stereotip. Koprodukcija sama po sebi predstavlja poligon i daje mogućnost sučeljavanja stereotipnih predstava.

Pripadnost određenoj socijalnoj strukturi, npr. etničkoj, rasnoj, polnoj, starosnoj, religijskoj ili profesionalnoj grupaciji, itd., podleže uprošćavanju, stvaranju /predstavljanju stereotipnog mišljenja o toj grupi te i o pripadniku iste, pojedincu, kao što je to slučaj sa vojnicima u filmu *Karaula*, pa i u *Georgije ubiva aždahu*, (tradicionalni odnos prema sili i vojsci), različitim etnicitetima u *Guči*, (neblagonaklono gledanje na ljubav između Roma i Srkinje) ili u *Besi*, (neblagonaklonost ka spoju *drugosti*, muslimanske i hrišćanske veroisповesti, Albanca i Slovenke), komunizmu u *Mamaroš* (2013), (kao rigidnom sistemu) i kapitalizmu u *Stanju šoka*, (o gubitku ljudskih prava), glumcima i političkoj korektnosti u *Turneji*, (život glumaca u svom svetu), starim licima u *Noćnim brodovima*, roditeljskoj žrtvi u *Klopci*, (oba stereotipi *drugosti*), itd. „Kontrast istog i drugog koji utemeljuje svaki poredak stvari proizlazi iz razgraničavanja u kojem se jedno razlikuje od drugog.“ (Waldenfels 2006/2010: 121). Najčešći su, upravo, stereotipi koji ukazuju na različitosti, tj. drugost. A,

govoreći upravo o drugosti, iz različitih perspektiva, Kristeva kaže: „Strano je u meni, dakle, mi smo svi stranci“¹⁶ (Kristeva 1991: 192).

Kao jedan od prisutnijih je i stereotip o ženi, njenim ulogama u tradicionalnom društvu, a koja se uglavnom posmatra kroz funkciju muškarca, kao u filmovima *Ljubav i drugi zločini*, (emotivna junakinja), *Neke druge priče*, (različite ženske teme) ili *Mamaroš*, (jaka majka). Nije međutim, isključivo, stavljan akcenat na umetnost koja bi odslikavala isključivi patrijarhalni kôd ovih prostora, niti postoji isključivo muški prostor reprezentacije, što je bio čest stereotip prethodnih vremena (najčešće ispoljen kao tzv. „balkanski primitivizam“); ali on nije ni poništen – *Besa, Beli, beli svet* (2010). Kao i u zapadnoj kulturi, muškarci su obično prikazani kao dominantniji, ambiciozniji, grublji, u odnosu na žene, što su tradicionalne uloge polova kao rezultat uticaja društva.

Ratni sukobi poslednjih decenija znatno su uticali i na formiranje novih stereotipa. Oni su najčešće vezani za pitanje etniciteta, etničke zajednice i odnos prema manjinama – *Guča, Sveti Georgije ubiva Aždahu, Noćni brodovi, Parada*, itd. Prisutna je, međutim, i auto-egzotizacija. Karakterne osobine, takođe kreiraju korpus stereotipa, pri čemu su Srbi nosioci izrazito loših osobina, gde dominira patrijarhalni obrazac, reprodukujući fenomen „balkanskog maskuliniteta“.

U protekle dve decenije, stereotipi utiču i na politiku kastinga¹⁷ te se rasprostranjeni stereotip npr. ogleda kroz uloge Srba u zapadnim filmskim ostvarenjima i Amerike i Evrope, uglavnom, kod likova negativaca (npr. glumac Lazar Ristovski u ulozi ruskog biznismena u filmu o Bondu, *Casino Royal* (2006). Etničke predrasude predstavljaju neprijateljstva zasnovana na pogrešnim i nefleksibilnim generalizacijama. Usmerene su na grupu u celini ili na pojedinca samo zato što je on pripadnik te grupe (drugost kao odnos naroda ex-YU prostora u filmu *Karaula*). No, ono što je za jedne stereotip, za druge može predstavljati realan ili čak, pristrasan način deskripcije.

S obzirom da predrasude pak nisu urođene, niti su trajno obeležje neke etničke grupe, niti su naučene u procesu socijalizacije, neki od srpskih filmova

16 “By recognizing (our) uncanny strangeness (...) we shall neither suffer from it nor enjoy it from the outside. The foreign is within me, hence, we are all foreigners”

17 Dok se holivudski kasting odnosi restriktivno prema rasi, u Evropi je dominantna diskriminacija prema određenim etnicitetima (Srbi, Rumuni, Albanci, itd.).

poslednjih godina govore u prilog tome da je izvesno moguće uticati na stereotipne slike drugih o nama.

Koprodukciona filmska ostvarenja iz Srbije, podržana od strane evropskog Fonda „Eurimages“ ukazuju, tako, i na delimičnu promenu stereotipa koji vladaju o Srbima. Jedan od dobrih pokazatelja je npr. prijem filmova *Krugovi* (2013) S. Golubovića ili *Parade* (2012) S. Dragojevića (razbijanje stereotipa o isključivosti etničkih i stigmatiziranih grupacija), na festivalima širom sveta, a koji su na dobrom putu da menjaju „sliku o nama“.

Zaključak

Evropa, danas, sastavljena je od brojnih drugosti – različitih entiteta i etniciteta koji se u politikama EU homogenizuju i predstavljaju kao nosioci jedinstvenih evropskih vrednosti. Filmski Fond „Eurimages“, s jedne strane, u svojoj politici i smernicama predstavlja pan-evropsku ideju koja se može shvatiti i kao očuvanje vrednosti nastalih na tlu Evrope, bilo da je reč o ljudskim i profesionalnim kapacitetima, sredstvima, ili pak temama i narativima. Tretiranje Evrope kao centra i svih ostalih kao periferije svakako potiče iz starijih diskursa, ali je takođe i uslovljeno trkom u tržišnoj ekonomiji kao dominantnim modelom u oblasti filmske industrije. Iz svega navedenog, izvodi se zaključak da politika Fonda „Eurimages“ podrazumeva prisustvo evropskih aktera i nalaže određene tehničke i administrativne premise; no i kada je reč o samoj evaluaciji projekata i narativa, stoji eksplicitna ideja o podršci tzv. evropskog koncepta. Diktat pojma *evropskog* svakako jeste jedna od karakteristika Fonda, te tako i izvesnog evrocentričnog diskursa u okviru politike pružanja podrške koprodukcijama. Ova politika može se, stoga, posmatrati i kao politika očuvanja evropske hegemonije, bar u domenu kinematografije, budući da i drugi kontinenti, a posebno američki, insistiraju na sopstvenim produkcijama koje čak preovlađuju na repertoarima bioskopa, pa i kao opšte prisutnog fenomena u savremenoj medijskoj praksi.

U periodu od 2004-2012. godine, srpska kinematografija se izdvojila sa jednim od većih procenata podržanih ko-produkcionih projekata, među zemljama članicama Fonda „Eurimages“. Ne postoji, svakako, zbirni zaključak da se o ovako stilski, tematski i žanrovski različitim filmskim ostvarenjima, govori na istom fonu, ali se uspeh srpskog filma karakteriše pre svega u odgovarajućem stepenu korespondencije sa kriterijumima Fonda.

Uspeh srpskog filma moguće je, međutim, objasniti i njegovim ispoljavanjem specifičnih heterogenosti i svojevrstne alternativne estetike, ispoljavanja *dru-gosti*, koji se pojavljuju i kroz stereotipne slike i predstave, te tako, promocija evropskog multikulturalizma reprezentuje, ustvari, fenomen suprotan očekivanom evrocentričnom konceptu predstavljanja *evropskog koncepta*. No, srpski film i po podršci Fonda, ali i mnogim drugim kriterijumima, jeste film Evrope koji odlično komunicira sa političkim premisama ujedinjene EU, prikazujući model prožimajućih kulturnih identiteta.

I dok je *Orijent uvek shvatan i kao samosvojna civilizacija, raskošna i u po ne-čemu čak i nadmoćna civilizaciji Zapada, Balkan, naprotiv, nikada nije bio ništa drugo do alter ego, mračna unutrašnja strana Evrope, bez ikakvih iskupljujućih vrlina*. Teza M. Todorove glasi – da je Balkan oduvek služio kao skladište negativnih osobina spram kojih je konstruisana pozitivna i samozadovoljna predstava *evropskog i zapadnog* (Todorova 1997: 188).

Literatura

- Bourdieu, Pierre. 1986. *The Forms of Capital*. /<http://econ.tau.ac.il/papers/publicf/Zeltzer1.pdf> / 8. oktobar 2013.
- Daković, Nevena. 2005. Tekst – *The Notion of the European Cinema: Nesting the otherness*. Beograd, Fakultet dramskih umetnosti.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao žanr*. Beograd, Fakultet dramskih umetnosti.
- Dinan, Dezmon. 2010. *Menjanje Evrope. Istorija Evropske unije*. Edicija Evropska unija. Beograd, Službeni glasnik.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to Ourselves*. New York, Columbia University Press.
- Nafisy, Hamid. 2001. *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford. Princeton University Press.
- Saez, Jean-P. 2000. *From cultural pluralism to otherness*. Grenoble, Observatoire Culture. (Delphi, 2000) <http://www.observatoire-culture.net/pdf/JPSDelphes2GB.pdf> /oktobar 2013.
- Samardžić, Slobodan. 1998. *Evropska unija kao model nacionalne zajednice*. Beograd, Institut za evropske studije.
- Schadron, Georges. 2006. *De la naissance d'un stéréotype a son internationalisation. – Discrimination: perspectives de la psychologie sociale et de la*

sociologie. Cahier de URMIS. 10-11. decembar 2006. /Pdf. / <http://urmis.revues.org/175> (10. 2013.)

- Shohat, Ella. Stam, Robert. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London, Routledge.
- Stojković, Branimir. 2008. *Evropski kulturni identitet*. Beograd, Službeni glasnik.
- Tajfel, Henri. 1981. *Human groups and social categories: Studies in social psychology*. Cambridge, UK, Cambridge University press.
- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*. New York and Oxford, Oxford University Press.
- Valdenfels, Bernhard. 2010. *Osnovni motivi fenomenologije stranog*. Sremski Karlovci-Novi Sad. IK Zorana Stojanovića.
- Volk, Petar. 1996. *Srpski film*. Beograd, Institut za film, Beograd.

Prilog: Lista ko-produkcionih ostvarenja iz Srbije na konkursu Fonda „Eurimages“

Potpisivanjem *Evropske konvencije o kinematografskoj koprodukciji* (2004)¹⁸, otvorena je mogućnost da i filmovi iz Srbije ravnopravno, sa ostalim evropskim kinematografijama, dobijaju podršku Fonda „Eurimages“¹⁹. Pregled ovih projekata u periodu od 2004-2012. godine je dat hronološki.

2004. Karaula^{*20}, Rajko Grlić (HR). **2005. Klopka**²¹, Srdan Golubović. **Guča**²², Dušan Milić. **Beogradski Fantom**²³, Jovan Todorović. **2006. Ljubav i drugi zločini**²⁴, Stefan Arsenijević. **Teško Je Biti Fin**²⁵, Srđana Vuletić. **Mamaroš**²⁶, Moma Mrdaković. **Obični ljudi**²⁷, Vladimir Perišić. **Ako Zrno Ne Umre**^{*28},

18 Zakon o ratifikaciji Evropske konvencije o kinematografskoj koprodukciji (Objavljen u "Sl. listu SCG Međunarodni ugovori", br. 2 od 5. marta 2004.) http://www.podaci.net/_z1/8122806/K-kkopro01v0402.html

19 Fond funkcioniše preko godišnjih kontribucija zemalja učesnica, odnosno potpisnica pomenu-te Konvencije, koje su iskazane na godišnjem nivou i progresivne su spram uspeha aplikata iz date zemlje.

20 Film *Karaula** – Hrvatska, **Srbija**, Slovenija, BRJ Makedonija, BiH

21 Film *Klopka* – **Srbija**, Nemačka, Mađarska

22 Film *Guča* – Nemačka, **Srbija**, Austrija, Bugarska

23 Film *Fantom* – **Srbija**, Mađarska, Bugarska

24 Film *Ljubav i drugi zločini* – **Srbija**, Nemačka, Austrija, Slovenija

25 Film *Jemin* – BiH, Nemačka, **Srbija**, Slovenija, Velika Britanija

26 Film *Mamaroš* – Nemačka, **Srbija**, Francuska, Mađarska

27 Film *Obični ljudi* – Francuska, **Srbija**, Švajcarska

28 Film *Ako zrno ne umre* – Rumunija, **Srbija**, Austrija

Siniša Dragin (RO). **2007.** *Sveti Georgije Ubiva Azdahu*²⁹, Srđan Dragojević. *Turneja*³⁰, Goran Marković. *Zena bez tijela*^{*31}, Vinko Brešan (HR). **2008.** *Besa*³², Srđan Karanović. *Neke Druge Priče*³³, H. A. Slak, M. Džidževa; AM Rossi, I. Juka, I. Tanović. *Neka Ostane Među Nama*^{*34}, Rajko Grlić (HR). **2009.** *Beli Beli Svet*³⁵, Oleg Novković. **2010.** *Krugovi*³⁶, Srđan Golubović. *Stanje Šoka*^{*37}, Andrej Košak (SLO). **2011.** *Noćni Brodovi*^{*38}, Igor Mirković (HR). *Drugi*^{*39}, Ivona Juka (HR). *Parada*⁴⁰, Srđan Dragojević. *Kad svane dan*^{*41}, Goran Paskaljević (FR). **2012.** *Enklava*⁴², Goran Radovanović. *Spomenik Majklu Džeksonu*⁴³, Darko Lungulov. *Sveštenikova Deca*^{*44}, Vinko Brešan (HR).

-
- 29 Film *Sveti Georgije ubiva Azdahu* – **Srbija**, BiH, Bugarska
 30 Film *Turneja* – **Srbija**, BiH
 31 Film *Zena bez tijela** – Hrvatska, **Srbija**
 32 Film *Besa* – **Srbija**, Slovenija, Francuska, Mađarska i Hrvatska
 33 Film *Neke druge priče* – Hrvatska, Slovenija, **Srbija**, BiH, BJR Makedonija
 34 Film *Neka ostane među nama** – Hrvatska, **Srbija**, Slovenija
 35 Film *Beli beli svet* – **Srbija**, Nemačka, Švedska
 36 Film *Krugovi* – **Srbija**, Nemačka, Slovenija
 37 Film *Stanje Šoka** – Slovenija, Bugarska, **Srbija**, BiH, BJR Makedonija
 38 Film *Noćni brodovi** – Hrvatska, Slovenija, **Srbija** / www.nightboats.com
 39 Film *Drugi** – Hrvatska, **Srbija**, Slovenija
 40 Film *Parada* – **Srbija**, Slovenija, Hrvatska, BJR Makedonija
 41 Film *Kad svane dan** – Francuska, **Srbija**, BJR Makedonija
 42 Film *Enklava* – **Srbija**, Nemačka
 43 Film *Spomenik Majklu Džeksonu* – **Srbija**, Nemačka, BJR Makedonija
 44 Film *Sveštenikova deca** – Hrvatska, **Srbija**

EUROPEAN FILM FUND “EURIMAGES”: SERBIA IN THE EYES OF EUROPE (2004–2012)

Summary

This paper discusses the issue of the European films co-productions, support to them as well as the success of co-producing actors from Serbia in the period 2004-2012, considering also the correlation of Serbian cinema with European values and stereotypes.

Film, as a medium of mass communication, has been from its origins mainly connected to the film of (the dominant Western) Europe. Since the idea of Europe, Europeanness and European values, goes beyond geographical determinant and the geopolitical changes are reflected in the various fields, the dynamics of these relationships is also reflected in the concept of the film of Europe, as a kind of exponent of European cultural identity. The film primarily as an integral part of national (cultural) identity plays an important role in the identity of a country and thus participates in redefining European identity. Thus, projects that connect several countries have a stronger predisposition to express a common comprehension and understanding of European culture and the common identity. One of the major actors in the field of supporting and encouraging international film co-production projects is the Council of Europe and the European Film Fund to support the co-production, distribution and exhibition, recently changed to European Cinema Support Fund – EURIMAGES.

The study supports the hypothesis that the European values should not be seen as a phenomenon that represents the simple sum of individual identities and values of the people who live on the soil of Europe, but as a kind of polyphony of features and qualities, which jointly represent a new value, which should be considered through the prism of multicultural and intercultural dialogue, and in this case, observed through the lens of Serbian film co-production projects.

Key words

European values, otherness, stereotypes, identity, Serbian film

Vladimir Cerić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

821.111.09-311.9(73)
Мартин II. П. ;
7.097(73) ; 82.0
ID BROJ: 206972684

IGRA NARATIVA: IGRA PRESTOLA

Apstrakt

Naratološka analiza u ovom radu biće izvršena kroz transmedijsku analizu narativa, upoređivanjem prve knjige i prve sezone TV serije „Igra prestola“. Korišćenjem strukturalističkih, ali i drugih post-teorija, biće izvršena analiza naracije, pripovednog iskaza i priče, sa posebnim akcentom na najznačajnije sličnosti i razlike između dva medijska teksta.

Ključne reči

naratološka analiza, Igra prestola, transmedijska analiza

101

Vladimir Cerić

Uvod

Tekstovi, koji nastaju kao medijalizovani oblici originalne verzije naracije, predstavljaju okvir na osnovu koga će biti izvršena naratološka analiza „Igre prestola“ (The Game of Thrones), prve sezone TV serije i istoimene knjige, koja je deo serijala „Pesma leda i vatre“ (The Song of Ice and Fire) Džordža R. R. Martina (George R. R. Martin), uz komparativni pristup (različitim teorijama za analizu), na sva tri narativna nivoa, prema klasifikaciji Ženeta (Gérard Genette) na naraciju, pripovedni iskaz i priču.

Naratologija se za pojedine autore odnosi na sagledavanje književnih pripovednih tekstova, i to onih delova književnog „teksta koji su pripovedni“ (Bal 2000: 8). Većina autora iz perioda strukturalizma ističu važnost kauzalno-vremensko-prostornih odnosa u priči kao uslova postojanja narativa. Za pojedine savremene naratologe, narativni tekst predstavlja „zatvoreni dis-

1 ceric@viser.edu.rs i synthetic0812@yahoo.com

kurs, pošto neizbežno sadrži početak i kraj i pošto je materijalno ograničen“ (Omon 2006: 98), čime se zatvara put istraživanju interaktivnosti određenog narativa. Ipak, naratologija iz post-teorija bavi se „narativima sa zapletom kao reprezentacijom smisleno srodnih događaja“ (Herman 2005: 13), čime se implicitno zadržava važnost prostora, koji služi kao vezivno tkivo odigravanja srodnih događaja.

Post-teorije naratologije, naizgled se bitno razlikuju naspram strukturalističke teorije, ne samo iz ugla semiološke analize teksta, već i u tome što instance poput autora, naratora i fokalizatora nisu definisane, iako se nigde ne govori o njihovom nestanku ili nesvršishodnosti. U slučaju klasičnih narativa, post-teorije predstavljaju proširenje strukturalističkih teorija sa ciljem sveobuhvatnog prikaza narativa, i to na mestima na kojima je moguće dokazati njihov „narativitet“, a koje strukturalističke teorije nisu obuhvatile.

Priča i događaji

Priča se sastoji iz tri dela: radnji/događaja, akantata i prostora priče, ona je „apstraktna konstrukcija koju čitalac treba da 'izvuče' iz konkretnog teksta.“ (Herman 2005: 45). Događaje, po Bartu (Roland Barthes) definišu funkcije: kardinalne² i katalizatorske³; indeksi: pravi i informativni; ali i kombinacije funkcija i indeksa (2005: 45–47).

U „Igru prestola“, kardinalna funkcija koja započinje sve događaje je smrt Džona Erina, kraljeve desne ruke, koji je na samrti rekao: „Seme je snažno“ (Martin 2003: 383)⁴, misleći na incestuoznu vezu kraljice Sersei i brata bližanca ser Džejmija. Pre nego što je na to saznanje odreagovao, misteriozno umire, što dovodi do katalizatorske funkcije, traženja nove kraljeve desne ruke – Edarda Starka. Katalizatorske funkcije, povezane s ovom, jesu Džejmijev pokušaj ubistva sina Edarda, Brendona, kao i ubistvo Edarda, čime se formira sekvenca. Način na koji su predstavljene kardinalne funkcije uglavnom su pravi indeksi, a manjim delom informativni indeksi, tako se većina njih interpretira na strani recipijenta kroz tekst.

2 Kardinalne funkcije, definišu horizontalni progres događaja, podrazumevaju rizik, skrivaju izbor ili mogućnost.

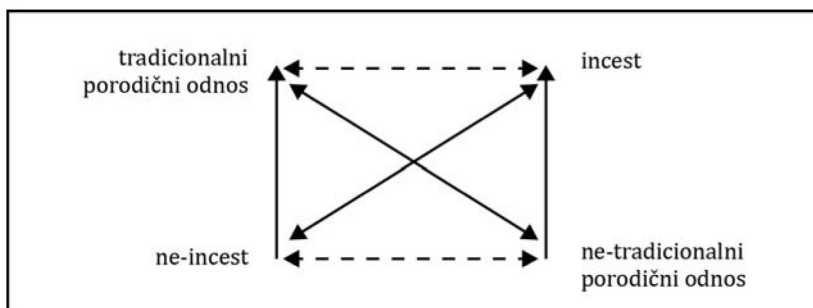
3 Katalizatorske funkcije su jasno prikazane kroz informativne indekse i ne zahtevaju interpretaciju na strani recipijenta.

4 Citiranje poslednjih reči Džona Erina, na ovom mestu je pogrešno sa stanovišta naratološke analize po nivoima, jer one pripadaju nivou naracije, ipak, ovako se skreće pažnja na važnost same naracije.

Druga, kardinalna funkcija, iz koje nastaju sekvence događaja, uglavnom prenete u nastavak serijala, opisana je u Prologu, odnosno uvodnoj sceni serije. Vil, pripadnik Noćne straže, bežeći iz izvidnice sa Severa, uplašen od divljaka koji su ubili ostala dva člana ekspedicije, biva osuđen zbog izdaje služenja Straže i ubijen od strane Edarda Starka. Preko katalizatorske funkcije i informativnih indeksa, ova nit priče se nastavlja odlaskom Edardovog kopileta, Džona Snežnog u službu Noćnoj straži. Ova funkcija ima za cilj uspostavljanje neizvesnosti od onoga što preći da pređe sa Severa, preko Zida, u civilizovani deo Vesterosa, kao skrivena pretnja kojom se ne bavi ni jedna od devet velikih kuća Sedam kraljevstva.

Radnja treće kardinalne funkcije, iz koje nastaju sekvence događaja koje su od veće važnosti za treći nastavak priče, vezani su za proterane potomke Ego-na I – princa Viserisa i njegovu sestru, princezu Deneris koji su odbegli na Esosu. Viseris želi za povratak na tron, ostvaruje preko udaje svoje sestre za vođu plemena Dotraka – kala (kralja) Drogoa. Na venčanju, Deneris dobija kao poklon tri okamenjena zmajeva jaja, naizgled informativni indeks koji se na kraju prvog dela priče ispostavlja za pravi indeks, čime nastaje nova kardinalna funkcija, jer poklon s mitološkom implikacijom postaje realnost, budući da se iz jaja izležu mladunci zmajeva koji Deneris doživljavaju kao majku. Ove dve kardinalne funkcije povezane su katalizatorskim funkcijama, u kojima strada Viseris, a potom i Drogo, što u trenutku rođenja zmajeva i specifičnom Denerisinom plesu s vatrom, dovodi do njenog samoproглаšenja za naslednicu trona Sedam kraljevstva, a čime najavljuje borbu za povratak na Vesteros.

Semiotički kvadrat može se postaviti na više načina u cilju predstavljanja „konstitutivnog modela opisivanjem elementarne strukture značenja“ (Prins 2011: 177) u priči. Kvadrat ima za cilj vizuelno predstavljanje logičke organizacije u priči: u odnosima negacije, suprotnosti i implikacije. Sadrži četiri osnovna člana i šest izvedenih članova (metačlanova) – proizvoda navedenih odnosa. Na nivou dubokih struktura priče, može se predstaviti model semiotičkog kvadrata koji predstavlja osnovni šematski prikaz iz kog nastaje tekst, odnosno naracije „Igre prestola“.

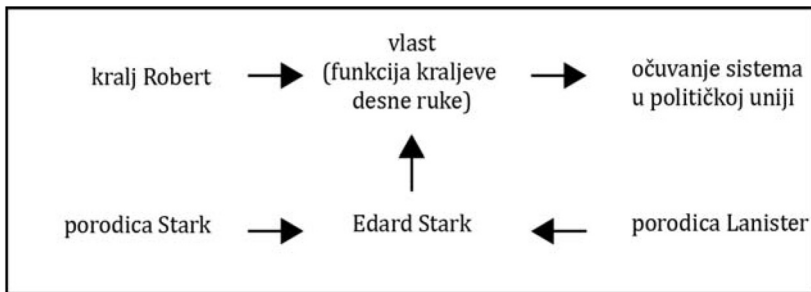


Grafikon 1 – Semiotički kvadrat (tradicionalni odnosi i incest)

U kvadratu (Grafikon 1) su postavljeni članovi – tradicionalni porodični odnos (u nastavku teksta skraćenica TPO) naspram incesta. Ovi članovi daju kompleksni odnos suprotnosti iz koga proističu događaji u tekstu: nerazjašnjena smrt Džona Erina, pokušaj ubistva Brendona, ubistvo Edarda Starka, kao i sukob (a kasnije rat) između kuća Lanister, Stark i odvojeni ratovi Stanisa i Renlija Barateona. Neutralni odnos (ne-TPO i ne-incest) na nivou teksta javlja se u obliku animoziteta između suprotstavljenih strana (kuća) koji nastaje kao proizvod neistinitih i/ili neproverenih informacija koje dovode do sukoba; u tom odnosu, dominantni član je onaj koji preovladava njihovim odnosom i proizvodom takvog odnosa. Iz odnosa TPO i ne-incest proističe pozitivna deiksa, a iz odnosa ne-TPO i incest proističe negativna deiksa. Ovi odnosi zavise od konteksta tumačenja, tako da se mogu podvesti pod udvajanje određene tvrdnje i služe kao potpora određenom odnosu u tekstu. Primer negativne deikse može biti sumnja u „legitimno“ poreklo dece kralja Roberta i Sersei, a njeno priznanje incesta predstavlja potporu činjenici postojanja incesta (iako je ne menja). Relacije između TPO i ne-TPO, odnosno incesta i ne-incesta, predstavljaju suprotnosti čime oba člana dobijaju svoja značenja. U kontekstu „Igre prestola“, TPO i ne-TPO mogu biti moralna i etička načela kuće Lanister u odnosu na incest, a incest i ne-incest odnos kuća Stark i Erin u odnosu TPO (i vrednosti za koje se zalažu).

Događaje u priči pokreću agenti, oni se prema Gremasu (Algirdas Greimas) nazivaju aktanti. „Termin se odnosi na žive/realne predstavnike i način njihovog predstavljanja u službi likova u tekstu, već na specifičnu ulogu koju lik igra u službi apstraktnog agenta u mreži uloga na nivou priče“ (Herman 2005: 52). Jedan lik u priči može zauzimati više pozicija u modelu, ali i grupa likova sa sličnom funkcijom može zauzimati jedno mesto u modelu. Kao i u slučaju semiotičkog kvadrata, aktancijalni model može biti postavljen na

različite načine, ovde je predstavljen kvadrat u kome je subjekat Edard Stark i događaji pre njegove smrti (Grafikon 2).



Grafikon 2 – Aktancijalni model: subjekat Edard

U funkciji pošiljaoca nalazi se kralj Robert, koji traži od Edarda Starka (subjekat) da preuzme funkciju Kraljeve desne ruke (objekat), čime će se očuvati sistem (mir) u političkoj uniji Sedam kraljevstva (primalac), na strani Edarda jeste njegova porodica (pomoćnik), dok se porodica Lanister protivi njegovom imenovanju na funkciju kraljeve desne ruke – vlast (protivnik).

Hronotop po Bahtinu (Михаил Бахтин) predstavlja „prostorno-vremensko odredište [koga] čine narativni i ideološki centar teksta jer mu daju mogućnost oblikovanja likova i radnji“ (Herman 2005: 57). Važnost hronotopa jeste u odnosu koji se javlja između aktanata i događaja unutar određenog prostornog ili vremenskog okvira. Prostorni okvir (topos), usko je povezan sa događajima koji se odigravaju u istorijsko-mitološkim centrima Sedam kraljevstva⁵. Najznačajniji detaljno opisani toposi su zamak Zimovrel, prestonica Kraljeva Luka i granica Zid; oni uglavnom imaju funkciju prikazivanja istorijskog nasleđa⁶, uspomena, ali služe i kao specifično važna, konzistentna mesta na kojima se aktanti i događaji ukrštaju. U knjizi i seriji predstavljeni su objektivno. Vremenski okvir – hronos obuhvata razdoblje od nekoliko meseci uglavnom linearnih događaja, uz nekoliko elipsi o čemu će više reči biti kasnije u analizi pripovednog iskaza. Na nivou hronotopa, vremenski okvir

5 U uvodnoj špici serije prikazuje se mapa Vesterosa, s Kraljevim putem, svim značajnim zamcima (velikih kuća) što gledaocu omogućuje prostornu orijentaciju, dok u knjizi takvo snalaženje omogućuju geografske karte, s pratećim objašnjenjem porodičnih loza i kratkom istorijom njihovih odnosa.

6 Između ovih fikcionih toposa mogu se napraviti paralele s realnim, poput Hadrijanovog zida, srednjoevropskih zankova i jadranskih gradova poput Dubrovnika ili Venecije.

je precizno predstavljen uzimajući u obzir fikcioni prostor priče, bez ikakvih nedoumica na strani recipijenta u pogledu hronologije događaja.

Pripovedni iskaz

Za razliku od dubinske strukture naratološke analize Igre prestola u kojoj do sada nije bilo razlika između dve vrste teksta, sastavljenog od reči, odnosno pokretnih slika; u pripovednom iskazu postoje razlike koje su posledica ontoloških razlika medija.

Ukoliko se fabula na prvom mestu posmatra kao proizvod mašte, priča bi se mogla videti kao proizvod uređenja. (Bal 2000: 55)⁷

U analizi pripovednog iskaza, odvojeno će biti analizirana knjiga i prva sezona serije „Igra prestola“ u onim aspektima koji su različiti. Analizu pripovednog iskaza čine tri glavna dela: vreme, karakterizacija i perspektiva, tačnije, fokalizacija i okularizacija.

Postoji više različitih pristupa problemu vremena u pripovednom iskazu, prema Ženetovim kriterijumima to su trajanje, redosled i frekvencija. U bilo kakvom tekstu, može se meriti kao odnos (realnog) vremena za koje je moguće pročitati (pogledati) određeni sled događaja „naspram vremena u kome se događaj odigrava na nivou priče“ (Herman 2005: 60); unutar narativa, može se napraviti razlika između vremena pripovednog iskaza i vremena priče. U analizi biće obuhvaćena scena u kojoj kraljica Sersei i Edard Stark razgovaraju neposredno pre povratka kralja Roberta iz Lova, o Edardovom otkriću incestuozne veze nje i brata Džejmija. Pripovedni iskaz prve scene, ima uglavnom identično trajanje pripovednog iskaza i priče, što predstavlja „dvostruku linearnost“ (Bal 2000: 62), čiji je pravac unapred. Međutim, u razgovoru, ona evocira svoju prvu bračnu noć sa Robertom i uspomenu da ju je oslovio imenom Edardove sestre Lijene. Ovde se odstupa od hronologije pripovednog iskaza i trenutnog događaja i dešava se anahronija u vidu interne analepse, a kako su one ipak povezane s predmetom razgovora – incestuoznoj vezi, ona se smatra homodijegetičkom. Vremenski raspon je izuzetno velik, jer njihov razgovor obuhvata dug niz godina, koji je širi od protoka vremena na nivou pripovednog iskaza. Iako se susret u „četiri oka“ Sersei i Edarda dogodio samo u ovoj sceni, on se tiče incesta i nelegitimnog naslednika prestola, čime

⁷ Za Balovu, priča je fabula, a pripovedni iskaz je priča.

se frekventnost ovog događaja, i niza događaja, iz priče pojavljuje često u pripovednom iskazu i naziva se repeticija.

Kada Edard kaže Sersei: „Znaš šta moram da uradim“ (Martin 2003: 383), u pitanju je eksplicitno objavljivanje. Tako se umesto najave, u direktnom razgovoru sa Sersei napetost smanjuje. Pripovedni iskaz scene u knjizi i seriji se razlikuju, što nema za posledicu samo razliku u naraciji. U knjizi, uglavnom zahvaljujući naratoru, događaj je opisan u drugačijem „tonu“ (što ulazi u domen analize sadržaja i naracije), ali i ponudi koju Sersei daje Edardu da ne kaže ništa kralju o incestu i da će mu očuvati poziciju kraljeve desne ruke. Takođe, u knjizi Sersei eksplicitno priznaje incest i pokušaj ubistva Brendona, dok je u seriji takvo priznanje implicitno, u kontekstu i gestovima (glumi)⁸. Prema relacijama Balove (Mieke Bal) u pogledu vremena pripovedanja i vremena priče, ovaj događaj može se opisati kao scena, gde nastupa gotovo idealno preklapanje događaja sa činom čitanja/gledanja teksta.

Na globalnom nivou, uobičajeno postoje delovi u kojima je prezentacija događaja proširena ili sažeta (2000: 84), osim manje važnih događaja koji ne učestvuju direktno u glavnoj narativnoj liniji, vreme u knjizi nešto je šire nego u seriji, što je posledica samog medija, tako se opisima mesta, ljudi, istorije i tradicije, posvećuje se više prostora, gde nastupaju usporenja i pauze u odnosu na vreme priče i vreme pripovednog iskaza. Ipak, redosled pripovednog iskaza u knjizi i seriji je gotovo identičan.

Likovi predstavljaju drugu dimenziju pripovednog iskaza, dok se u priči govori o delimično apstraktnim aktantima, u pripovednom iskazu reč je o konkretizaciji njihovih uloga (Herman 2005: 67). Međutim, strukturalistički pristup likovima „dolazi iz nivoa semantike, u analizi sadržaja“ (2005: 89), opis likova proizilazi iz nivoa naracije i razlikuje se u zavisnosti od vrste teksta. Precizne, matematičke analize poput konfiguracije i konstelacije likova imaju za rezultat uvid u čvorišta pripovednog iskaza u kojima se matematičkim putem objašnjava važnost određenog lika, ili grupe likova, u odnosu na konkretni događaj. U ovakvim analizama, polazi se od toga da veća količina likova ili njihova veća frekventnost pojavljivanja u okviru scene/poglavlja utiče na njihovu važnost u okviru određenog teksta.

8 Ipak, ovim razlikama, koje ne utiču u većoj meri na priču, u seriji se daje protivteža u kasnijoj sceni, kada mladi kralj Džofri naređuje pogubljenje Edarda, uz znatno eksplicitnije protivljenje kraljice Sersei u odnosu na opis u knjizi.

Knjiga „Igra prestola“, napisana je u poglavljima u kojima svaki lik u pojedinačnom poglavlju zauzima glavnu fokalizatorsku poziciju iz koje se radnja predstavlja. Ovde će biti izvršena nestandardna analiza, koja ima za cilj da prikaže eventualne razlike između knjige i serije upoređivanjem fokalizatorske pozicije iz knjige sa brojem pojavljivanja likova po epizodi serije. Fokalizatorskih poglavlja⁹ u knjizi je 72 (Tabela 1), čemu odgovara deset epizoda serije (Tabela 2).

Na osnovu podataka iz Tabele 1, ne uzimajući značaj i ulogu fokalizatora u narativu, vidi se dominantni uticaj svih članova porodice Stark na događaje u priči, koji se na nivou pripovednog iskaza i naracije može uočiti jer su svih šest likova, na različitim hronotopima uključeni u veliki broj konfiguracija sa članovima velikih i malih kuća, Noćne straže i Lanisterima koji se sticajem okolnosti nalaze razmešteni po hronotopima koji odgovaraju onima na kojima se nalaze članovi porodice Stark. Ukupan broj fokalizatorskih poglavlja porodice Stark je oko dve trećine, uključujući i Edardovo kopile, Džona Snežnog. Uzimajući u obzir prethodne predložene aktancijalne modele i semiotičke kvadrate, primetno je odsustvo likova iz porodice Lanister, dok je uticaj Deneris u kontekstu protivljenja vladavine članova porodice Barateon i Lanister, proporcionalan što je u skladu s trećom kardinalnom funkcijom priče.

Tabela 1 – Konfiguracija fokalizatora (likova) poglavlja u knjizi

Lik	Ukupno poglavlja	Pozicija poglavlja u knjizi														
Edard (Ned) Stark	15	5	13	17	21	26	28	31	34	36	40	43	45	47	49*	58
Kejtin Stark	11	3	7	15	19	29	35	41	46	55	59	63	71			
Deneris Targarjen	9	4	12	24	37	54	61	64	68	72						
Tirion Lanister	9	10	14	22	32	39	43	56	62	69						
Džon Snežni	9	6	11	20	27	42	48	52	60	70						
Brendon (Bren) Stark	7	2	9	18	25	38	53	66								
Ajra Stark	6	8	23	30	33	50	65*									
Sansa Stark	5	16	44	51	57	67										
Vil - fokalizator Prologa	1	1														

* ključni događaji u knjizi

U pogledu konfiguracije likova u seriji (Tabela 2) primetan je uravnotežen raspored svih glavnih likova u priči. Komparativnom analizom pripovednog iskaza poglavlja knjige i epizoda serije, svakoj epizodi odgovara između pet i devet fokalizatorskih poglavlja, a najčešće sedam fokalizatorskih poglavlja. Prva epizoda serije počinje konfiguracijom svih glavnih likova, a izuzev onih koji nisu preživeli kraj knjige (sezone), konfiguracija likova je puna i u poslednjoj epizodi prve sezone serije. Jedini lik koji ima učešće u svim epizodama

9 Prolog ne nosi ime fokalizatora, jer je važnost lika koji ga predstavlja mala.

prve sezone serije jeste kraljica Sersei¹⁰ čime se objašnjava njena važnost za građenje glavnog zapleta, posledica incesta između nje i Džejmija Lanistera.

*Tabela 2 – Konfiguracija likova u seriji
(po epizodi)*

Lik	Ukupno učešća u sezoni	Epizode										
		I	II	III	IV	V	VI	VII*	VIII	IX*	X	
Edard (Ned) Stark	9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0
Kejtin Stark	8	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1
Deneris Targarjen	9	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1
Tirion Lanister	8	1	1	0	1	1	1	0	1	1	1	1
Džon Snežni	7	1	1	1	1	1	0	0	1	0	1	1
Brendon (Bren) Stark	7	1	1	0	1	1	1	0	1	0	1	1
Ajra Stark	8	1	1	1	0	1	1	0	1	1	1	1
Sansa Stark	7	1	1	1	0	0	1	0	1	1	1	1
Vil - fokalizator Prologa	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
kraljica Sersei**	10	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Džejmi Lanister**	7	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0	1
kralj Robert**	7	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0
princ/kralj Džofri**	7	1	1	1	0	0	1	1	0	1	1	1
Ukupno glavnih likova u epizodi		13	12	10	9	9	9	6	9	8	10	

* ključne epizode sezone serije

** nisu nosioci fokalizatorskih poglavlja

Uporednom analizom konfiguracija fokalizatora-likova (udaljem tekstu FL) u knjizi i likova u seriji moguće je doći do transmedijske konfiguracije likova koja učvršćuje apstraktnu konstrukciju priče koja je, slobodno se može reći, ista u slučaju oba medija. Transmedijsku konfiguraciju likova moguće je odrediti prilagođavanjem načina određivanja frekvencije učešća likova u određenom tekstu u skladu s ontološkim razlikama i presekom s ostalim aspektima narativa. Na primeru „Igre prestola“, ekranizacija knjige, nije uticala na promenu hronotopa i hronologije, a samim tim, ni događaje, tako i konfiguracija likova nije mogla da bude bitno izmenjena. Iz razgovora kraljice Sersei i Edarda Starka koji se odigrao u 49. poglavlju (VII epizodi), kao i ubistva Edarda Starka koje se u knjizi nalazi u 65. poglavlju (IX epizodi), moguće je uporediti pozicije poglavlja i epizoda, iz kojih proističe da približno sedam fokalizatorskih poglavlja čini jednu epizodu serije.

Analiza fokalizacije će biti prema klasifikaciji Balove koja ju predstavlja kao odnos (a ne specifičnu poziciju) koja nastaje između subjekta i objekta. Za nju, taj odnos predstavlja sadržajnu kategoriju, i daje primer fokalizacije da

10 U poglavlju o fokalizaciji i naraciji biće više reči o važnosti činjenice da kraljica Sersei nije nosilac ni jednog fokalizatorskog poglavlja u knjizi.

„A govori ono što B vidi da C radi“ (Bal 1997: 123), iz čega zaključuje da fokalizacija „ne pripada [isključivo] nivou priče“¹¹(1997: 123), gde je, ipak, u ovoj analizi postavljena. Razlikuju se interna (u daljem tekstu IF) i eksterna fokalizacija (u daljem tekstu EF), odnosno FL, fokalizator-narator¹² (u daljem tekstu FN), kao i nivoima fokalizacije. Po Balovoj, fokalizacija je jedan od glavnih uzročnika stvaranja napetosti, ona se objašnjava prema nivou znanja koje je fokalizator dao čitaocu i likovima na sledeća četiri načina: zagonetke, pretnje, tajne i nedostatak napetosti (Bal 2000: 136). Iako je napisana u fokalizatorskim poglavljima, u knjizi nije reč isključivo IF, već o FN, ili posebnoj instanci eksternom fokalizatoru, koji u datom trenutku posvećuje pažnju određenom liku fokalizatorskog poglavlja.

Koliko je čekao u bogošumi nije mogao da kaže. Tu je bilo mirno. Debeli zidovi prigušivali su vrevu zamka, tako da je čuo pesmu ptica [...] Drvo-srce bio je hrast, smeđi bez lica, a ipak je Ned Stark osećao prisustvo svojih bogova. Noga ga nije tako bolela.

Došla mu je sa izlaskom sunca [...]Došla je sama, kao što ju je zamolio...

'Zašto ovde?', upita Sersei Lanister dok je stajala nad njim.

'Da bogovi mogu da vide.'

Ona sede kraj njega u travu. Svaki pokret joj je bio otmen [...] Ned Stark odavno nije primećivao njenu lepotu, ali ju je sada jasno video. 'Znam zašto je umro Džon Erin', reče joj on (Martin 2003: 382).

U ovom odlomku reč je o FN-EF, između svevidećeg naratora kao „objektivnog“ fokalizatora i objekata fokalizacije (Edarda i Sersei). U prvom pasusu, Edard je objekat fokalizacije, a u drugom Sersei. Kada razgovor prelazi u direktan govor, reč je o FL-IF, na šta upućuje reč „ovde“, a ne „tamo“. U poslednjem pasusu oni su zajedno objekti fokalizacije jednog FN. U pogledu napetosti, u konkretnom primeru, ona postoji samo za Sersei, jer su u prethodnim scenama eksplicitno najavljeni i fokalizovani događaji koji slede, što se tumači kao pretnja upućena Sersei. FN je empatičan, jer navodi da Edarda manje boli.

Naratolog Žost (François Jost) uvodi okularizaciju, kao odnos „između onoga što kamera prikazuje i onoga što se veruje da lik vidi“ (Stam 2007:

11 Bal pripovedni iskaz naziva priča.

12 Mike Bal ne koristi naziv *narator-fokalizator*, već ga uvodi Rimon-Kenan, ali obe teoretičarke prepoznaju mogućnost da fokalizator ujedno bude lik i/ili narator, u prvom slučaju reč je o internom fokalizatoru, u drugom o eksternom fokalizatoru.

74). On razlikuje nultu okularizaciju¹³ i internu koja se deli na primarnu¹⁴ i sekundarnu¹⁵. U sceni razgovora razlika medija i „osobine kamere“ omogućavaju prenošenje istog znanja i značenja na nivou priče gledaocu i čitaocu, bez eksplicitnog prenošenja svih elemenata pripovednog iskaza knjige u pripovedni iskaz serije. Ovako, umesto FN, nulta okularizacija započinje scenu, sporim pokretom kamere, dok se na početku razgovora smenjuju primarna interna okularizacija (ekstremno donji rakurs iz kog Edard gleda Sersei) i sekundarna interna okularizacija u nastavku razgovora (smena srednje krupnih planova likova). Nekoliko puta u sceni, pojavljuju se pseudo subjektivni kadrovi koji imaju za cilj unošenje vizuelne dinamike, ali vraćanje i nulte fokalizacije, jer se, u kontekstu ranijih događaja u seriji (i knjizi), gledaocu ostavlja sumnja da neko prisluškuje razgovor, što uspešno gradi osećaj napetosti, za razliku od knjige u kojoj FN zadržava svoju empatičnu poziciju i smanjuje napetost.

Naracija

Naracija pokazuje odnos između aktivnog subjekta i pasivnog objekta, zapravo „odnos između naratora¹⁶ i onoga što je pripovedano“ (Herman 2005: 80). Balova insistira na traženju razlike između nivoa fokalizacije, naracije i lika „i momenata kada se oni kao lik poklapaju ili ne“ (Bal 2000: 20). Pored podele na eksternog i internog naratora, od važnosti može biti stepen učešća u priči (homodijegetički, heterodijegetički i alodijegetički [allodiegetic]), ali i vremenska distanca trenutka pripovedanja.

Na prozoru iznad njega pojaviše se lica.

Kraljica. A sada Bren prepoznava i čoveka kraj nje. Ličili su jedno na drugo kao odrazi u ogledalu.

'Video nas je', zakrešta žena.

'Bogami, jeste', reče muškarac.

-
- 13 Termin „nulta okularizacija“ odgovara Ženetovom terminu nulte-fokalizacije, koja je van dijegezisa. Žost međutim, ne daje pandan eksternoj fokalizaciji koja je unutar dijegezisa zbog specifičnosti pozicije koju ima kamera u pripovednom iskazu. Nulta okularizacija se odnosi na događaje koje oko kamere predstavlja van vidnog polja likova u sceni; ona je najčešći vid okularizacije u filmu (i televiziji).
- 14 Primarna interna okularizacija se odnosi na situacije u kojima se u kontekstu (natpisom imena, predmetom itd.) pokazuje prisustvo lika u sceni, ili se lik vidi nejasno (kadrovi van fokusa, ekstremni rakurs itd.).
- 15 Sekundarna interna okularizacija se odnosi na situacije kada se montažnim rezom prelazi s jednog na drugi kadar, od kojih drugi poprima karakteristike subjektivne tačke gledanja.
- 16 Umesto tzv. „pripovedne instance“, u nastavku teksta biće korišćen termin „narator“ (pripovedač).

Brenovi prsti počeše da popuštaju. Uhvati ispust drugom rukom. Nokti mu se zariše u tvrdi kamen. Čovek mu pruži ruku. 'Uhvati se', reče. 'Pre nego što padneš.'

Bren uhvati njegovu ruku i steže je čvrsto, svom snagom. (Martin 2003: 73)

U pogledu naracije u „Igri prestola“, nema promene nivoa i hijerarhije naracije, kao ni smene naratora – pripovedač je jedan, on ne igra nikakvu ulogu u priči, on je sveprisutan van dijegezisa, tzv. eksterni narator ili alodijegedički narator. Njegova uloga je obajšnjavanje hronotopa, opis osobina likova, rekapitulacija njihovih misli i prepričavanje ranijih događaja. U knjizi narator pripoveda u odnosu na događaje koji su se već odigrali, ali bez uvida na udaljenost događaja od trenutka pripovedanja.

Zaključak

Na primeru ove analize mogu se uspostaviti brojne transmedijske osobine „Igre prestola“ koje u potpunosti zadovoljavaju pravila strukturalizma, iako izjava Umberta Eka (Umberto Eco) da „ne postoji nikakva veza između njegove knjige *Ime ruže* i [istoimene] filmske adaptacije Žan-Žaka Anoa [Jean-Jacques Annaud], te da samo dele isto ime“ (Ryan 2004: 221), koju kao primer navodi Rajan (Marie-Laure Ryan), govori suprotno. Ipak, slobodnim tumačenjem, ova izjava govori o nepostojanju veze između vrsta naracije jednog i drugog medija, ali i nemale razlike u pripovednom iskazu; međutim, razlike na nivou priče u „Igri prestola“ nema. Priča prema Ženetovoj klasifikaciji zauzima samo jedan od tri aspekta narativa, ali je težnja i davanje značaja strukturalista sagledavanju dubinske strukture teksta, omogućila uvid iz ontološki različitih medijskih tekstova, u jednu istu, a ne dve različite priče; najviše, zahvaljujući funkcijama, aktancijalnim modelima i semiotičkim kvadratima koji ukazuju na iste zaplete i događaje. Na nivou pripovednog iskaza, postoje razlike između knjige i TV serije; najveće su one koje se tiču fokalizacije, koje su najpre posledica različitog medija koji predstavlja priču, ali i specifičnih fokalizacionih poglavlja iz kojih je sastavljena knjiga. Poslednje citirani odeljak knjige u kome su likovi Bren, kraljica Sersei i Džejni Lanister; ekranizovan je tako da su fokalizaciona, odnosno okularizaciona, i naracija (direktan govor) transmedijski prenete u velikoj meri u seriju, slično je i u sceni razgovora Sersei i Edarda u bogošumi. Ipak, postoje mesta, poput brojnih sećanja Kejtlin Stark, koja su u potpunosti izuzeta u prenošenju iz knjige u TV seriju¹⁷.

17 Sećanja Kejtlin Stark u seriji su svedena na ona koja su od veće važnosti za glavni narativ i koja umesto naratora ona direktno izgovara, ne menjajući suštinu, već vrstu pripovednog iskaza,

„Zima dolazi“, reči koje izgovaraju Starkovi, Lanisteri, kao i mnogi drugi likovi, predstavljaju moto kuće Stark, koji dopire do dubinske strukture priče, ukazujući na promene koje su naročito teške za narode na severu, ali i teške događaje koja su pred likovima „Igre prestola“. Ove reči u direktnom govoru pažljivo su iz knjige u seriju prenete svaki put, čime se i na nivou naracije ukazuje na sličnost knjige i serije.

Iz nemogućnosti sagledavanja čitavog serijala „Pesma leda i vatre“, ova analiza ima za cilj čitanje događaja koji su u većoj meri odigrani u „Igru prestola“ (knjizi i prvoj sezoni serije). Ipak, dubinska struktura epskih fantastika koja je najčešće takva da je junak u relaciji „kuća – daleko od kuće – kuća“, potencijalno govori o nedostacima ovakve analize, kao i anticipaciji događaja iz budućih knjiga/sezona „Pesme leda i vatre“.

Literatura

- Abbott, H. Porter. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, Mieke. 1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. New York: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Bal, Mike. 2000. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Herman, Luc, and Bart Vervaeck. 2005. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Omon, Žak. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Prins, Džerald. 2011. *Naratološki rečnik. Pojmovnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- R. R. Martin, Džordž. 2003. *Igra prestola. Pesma leda i vatre*. Beograd: Laguna.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Stam, Robert, and Alessandra Raengo, ed. 2007. *A Companion to Literature and Film*. 1st ed. Malden: Wiley-Blackwell.

čime se svakako može dovesti u sumnju kredibilitet date izjave. Ipak, u ovom slučaju, kontekstualno i subjektivno, gledalac može da ostvari sličnu empatiju koju ostvaruje čitalac preko FN, zahvaljujući neverbalnim znacima komunikacije koji su preneti na lik u ekranizaciji.

GAME OF NARRATIVE: GAME OF THRONES

Summary

This paper provides structural and post-theoretical comparative analysis of the narrative of the first novel and first season of the “Game of Thrones“, by George R. R. Martin. This transmedia narrative analysis is somewhat based on a ternate model by Gérard Genette, which consists of narration, narrative and story. The transmedia analysis of the story is divided into three parts: the actions and the events with function, the indexes and their combinations; the actants, the defining positions of subject and object, sender and receiver, helper and opponent and, finally, setting connected to the actants and the actions or events. This part of the analysis stresses the importance of relations that do exist inside the level of the story, including the most important events such as an incestuous relationship among the Lannisters, and the death of Eddard Stark. At the narrative level, due to the differences between the two media, the problem of time, characterization and focalization (and ocularization) is more evident than at the level of the story itself. Combining and analyzing the configuration of characters and their constellations, in both media, shows some principles that were used in the process of transmediation; also it shows some parts where this process blended seamlessly and the other where the literal or audio-visual version of the story made a better use of its media in comparison to the other version. At the level of narration, the analysis shows standard form of alodiegetic narration in the book. The paper concludes the analysis with the recap of used theories with an argumentation on transmedia approach to narrative analysis.

Key words

narrative analysis, Game of Thrones, transmedia analysis

Zorana Vraneš¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.65.079(497.113) ;
791.65.079(497.5)
ID BROJ: 206973452

ZA ILI PROTIV VIŠESTRUKIH CILJEVA FESTIVALA: UPOREDNA ANALIZA FESTIVALA EVROPSKOG FILMA „PALIĆ“ I MOTOVUN FILM FESTIVALA

Apstrakt

Predmet ovog rada je uporedna analiza Festivala evropskog filma – Palić i Motovun film festivala, sa posebnim osvrtom na pitanje razlika između elitističkih i konzumerističkih festivala. Cilj rada je analiziranje argumenata za ili protiv višestrukih ciljeva festivala, utvrđivanje pređuslova koji su neophodni za njihov uspešan razvoj, kao i ukazivanje na značaj jasno definisanih ciljeva festivala, koji direktno utiču na njegovo pozicioniranje kao elitističkog ili konzumerističkog festivala.

Ključne reči

festivali, menadžment festivala, ciljevi festivala, publika, kulturni turizam, kulturne potrebe

115

Zorana Vraneš

Uvod

Etimološki posmatrano, reč „festival“ znači svečanost, praznik; to su povremene ili stalne kulturne smotre (pozorišne, muzičke, filmske itd.) koje teže da prikažu najbolja ostvarenja u jednoj ili više umetnosti, često zasnovane na takmičarskom sistemu, uz dodelu nagrada najboljima; ima i smotri kojima je jedino cilj upoznavanje publike sa odabranim programima u najboljim izvođenjima (Jovanović 1984 : 95)

Festivali doprinose formiranju imidža destinacije, utiču na razvoj kulturnog turizma, i mogu da postanu prepoznatljiv brend cele regije ili države.

1 zorana.vranes@yahoo.com

Prilikom organizacije i utvrđivanja ciljeva festivala, važno je odrediti da li je festival prvenstveno umetnička manifestacija kojoj je umetnički kvalitet programskih sadržaja prioritetni cilj, ili je programska selekcija prevashodno prilagođena potrebama publike. Programska selekcija takođe može da zahteva i razvoj i animiranje nove publike, što svakako podrazumeva duži proces u koji su uključene raznovrsne metode kako bi se publika zainteresovala za određene kulturne i umetničke sadržaje. U zavisnosti od koncepcije festivala, programske opredeljenosti i postavljenih ciljeva, preduzimaju se različite aktivnosti koje će na najbolji način doprineti ostvarenju tih ciljeva.

Mnogo je elemenata koji utiču ne samo na uspešno organizovanje festivala, već i na odziv publike (mesto i vreme održavanja festivala, postojanje konkurentnih festivala u regionu, odabir marketinških i PR akcija). Ukoliko su pravilno koordinirani, neki od ovih elemenata mogu da učine festival prepoznatljivim i drugačijim u odnosu na ostale festivale slične tematike.

Festival evropskog filma „Palić“

Festival evropskog filma „Palić“ je prvi put održan 1993. godine i od male filmske smotre „Palićke filmske večeri“ razvio se u respektabilan festival koji sa programskom koncepcijom usmerenom ka regionalnom i evropskom filmu ima svoje mesto na mapi filmskih festivala u Evropi, što dokazuje i članstvo u „Evropskoj asocijaciji filmskih festivala“.

Vremenom je Festival postao ozbiljan regionalni festival, mesto sinergije i razmene umetničkih dostignuća, koji iz godine u godinu postaje sve poznatiji i okuplja sve veći broj posetilaca. Od 2003. godine i svog desetog izdanja, palićki festival postaje Festival evropskog filma i iste godine dobija članstvo u „Evropskoj asocijaciji filmskih festivala“. Festival evropskog filma „Palić“ jedan je od najznačajnijih festivala u regionu i jedan od retkih u svetu koji 100% predstavlja evropsku filmsku produkciju. Svake godine, Subotica i Palić zahvaljujući ovom festivalu dokazuju da su zaista predvodnici evropske ideje u celoj zemlji.

Sama ideja Festivala, koja podrazumeva suprotstavljanje ljudskog duha i autentičnog stvaralaštva globalizaciji kulturnog imperijalizma, sadržana je u festivalskom manifestu² i neposredno utiče kako na organizaciju festivala, tako i na profilisanost publike. Izborom ostvarenja savremene evropske kinema-

2 <http://www.palicfilmfestival.com/festival/misija.html>

tografije i gostovanjem autentičnih muzičkih zvezda, koje, po rečima organizatora, ne pristaju na kompromise, stvoren je festival koji pored negovanja određenih umetničkih vrednosti za cilj ima i razvoj publike.

S obzirom na autentične doživljaje koje nudi i činjenicu da je jedan od retkih festivala koji prezentuje isključivo sadržaje evropske kinematografije, Festival može da privuče i veliki broj posetilaca koji su u potrazi za autentičnim iskustvima, kao i onih koji su zainteresovani za prirodne i kulturne resurse destinacije koju žele da posete.

Festival se održava na nekoliko lokacija na jezeru Palić i u Subotici, a 2005. godine je promovisan i u Segedinu. Podržan od strane opštine Subotica, sponzorskim akcijama i uspostavljanjem kvalitetne saradnje sa turističkim sektorom, Festival svake godine ima sve više mogućnosti da postane prepoznatljiv regionalni, ali i evropski brend.

Ovaj festival je, takođe pravi primer neophodnosti saradnje između lokalne samouprave i privatnog sektora, radi aktivacije svih potencijala festivala. U cilju prevazilaženja problema nepostojanja jasno regulisanih odnosa javnog i privatnog sektora, a uzevši u obzir činjenicu da u Srbiji privatni sektor od države nije prepoznat kao potencijalni partner, organizatori festivala su uključili i privatni sektor u planiranje i upravljanje kulturnim razvojem destinacije na kojoj se festival održava.

S obzirom na srednjoročni plan kulturnog razvoja opštine Subotica koji podrazumeva razvoj festivalskog turizma, opština Subotica je u ovom festivalu prepoznala strateškog partnera u podizanju ugleda grada, a izvršni producent festivala „Otvoreni univerzitet Subotica“ učestvuje u obezbeđivanju potrebnih uslova za razvoj festivala u skladu sa njegovom programskom koncepcijom. Međutim, ono što je trenutno najveći problem kada je organizacija i održavanje ovog festivala u pitanju jeste neophodnost unapređenja infrastrukture koja bi ispratila ambiciozne programske sadržaje festivala.

Kvalitet destinacije kao proizvoda može biti unapređen ako postoji dodatna kulturna vrednost.³ Činjenica da postoji i festival u određenom gradu može biti dodatni razlog posete potencijalnog turista. Festivali predstavljaju „izgrađene atrakcije“, koji obogaćuju turističke destinacije i donose brojne pozitivne efekte.

3 Hugo de Greef: *The European Festivals Association – challenges in times of diverging expectations*, Leicester, 2006, www.efa-ae.org

Uspešna saradnja turističkog i kulturnog sektora, dovela je do toga da turistička organizacija opštine Subotica 2006. godine osvoji nagradu „Beli anđeo“ u kategoriji Menadžment turističke destinacije, koju dodeljuje Ministarstvo za trgovinu, turizam i usluge Srbije, a 2005. godine, osvojena je i nagrada za razvoj turizma Srbije, koju dodeljuje „Klub turističkih novinara Srbije“.

Zajedničkim radom i ulaganjima, opština Subotica, kulturni i turistički sektor omogućili su da Festival evropskog filma „Palić“ postane pravi brend koji doprinosi ekonomskom, kulturno-umetničkom i turističkom razvoju lokalne zajednice. Turistički sektor pored festivala na Paliću, podržava i druge manifestacije (Međunarodni pozorišni festival za decu, manifestacije „Berbanski dani“ i „Zlatni kotlić“, koncerte, izložbe, folklorne priredbe, kao i razne kulturne programe u čast proslave Dana grada).

Festival evropskog filma „Palić“ je eksplicitno programski koncipiran, multidisciplinarnan (pored prikazivanja Evropskih filmova, organizuju se i koncerti autentičnih grupa), i bez pokušaja kopiranja tradicionalnih, velikih Evropskih festivala, teži da bude pozicioniran kao festival koji pruža publici mogućnost da iskusi drugačije, nove i interesantne nekomercijalne sadržaje, a samim tim i edukuje publiku, što je takođe jedan od ciljeva festivala.

Tokom Festivala, dodeljuje se nekoliko nagrada. Nagrada za životno delo „Aleksandar Lifka“, ustanovljena je u čast Aleksandru Lifki, jednom od začetnika kinematografije na ovim prostorima, a njeni dobitnici su prethodnih godina bili stvaraoci koji su, poput Lifke, unapredili evropsku kinematografiju.

Pored dve nagrade „Aleksandar Lifka“ za izuzetan doprinos evropskoj kinematografiji, najboljim filmovima u okviru Glavnog takmičarskog programa dodeljuju se sledeće nagrade – „Zlatni toranj“ za najbolji film, „Palički toranj“ za najbolju režiju, zatim Specijalna nagrada žirija i nagrada *Tolerance award* koja se dodeljuje najboljem filmu iz programa Paralele i sudari, a dobitnika odlučuje Međunarodni žiri kritike. Selekcija „Mladi duh Evrope“ nagrađuje evropskog filmskog autora nagradom *Underground Spirit* za izuzetno umetničko stvaralaštvo na polju nezavisnog filma.

Na Festivalu se prikazuju filmovi različitih žanrova koji imaju visok umetnički kvalitet, ali su istovremeno i namenjeni široj publici. Ovaj festival iz godine u godinu pokazuje da održavanje određenog umetničkog nivoa ne dovodi u pitanje posećenost i opstanak festivala, već samo unapređuje imidž festivala i privlači publiku koja je u potrazi za drugačijim sadržajima. Pošto u Srbiji

nije definisana festivalska politika (iako se festivali tretiraju kao sredstvo pozitivnog promovisanja zemlje), uspeh festivala prvenstveno zavisi od sposobnosti i kompetencija festivalskog menadžmenta, kao i njihovog razumevanja brojnih pozitivnih efekata koje dobro organizovan festival može da donese lokalnoj zajednici, regionu i državi.

Festival se, objedinjujući kvalitetne programske sadržaje i preduzimajući sve potrebne aktivnosti za popularizaciju festivala, (povoljne cene ulaznica za filmske projekcije i za boravak u festivalskom kampu, obezbeđen besplatan prevoz do Palića, marketinške akcije...), može pozicionirati kao festival čija je publika istovremeno elita sa istančanim ukusom, ali i posetioci čije se kulturne potrebe tek razvijaju i oblikuju.

Motovun film festival

Motovun film festival prvi put je održan 1999. godine u živopisnom srednjevekovnom istarskom gradu Motovunu. Posvećen je filmovima nastalim u malim i nezavisnim produkcijama širom sveta. Projekcije filmova su pod otvorenim nebom, nema protokola, nema VIP salona. Osnovan od strane entuzijasta kao mali nezavisan festival, osnovni cilj ovog Festivala, koji je i danas ostao nepromenjen, jeste upoznavanje domaće publike sa šarolikošću svetske kinematografije, kao i upoznavanje filmskih profesionalaca iz inostranstva sa zemljom i regijom o čijoj kinematografiji znaju veoma malo. U početku, ovaj festival nije bio takmičarskog karaktera, ali je razvoj festivala i sve veće interesovanje publike za njegove sadržaje dovelo do uvođenja određenih nagrada.

Od samog početka, Festival je koncipiran tako da podstiče druženje filmskih stvaralaca i publike, a pokrenut je i prateći program „Motovunska filmska škola“, koji predstavlja pokušaj alternativnog načina filmske edukacije. Uprkos brzom razvoju i sve većoj popularnosti, Festival ostaje veran izvornom konceptu prikazivanja filmova nezavisne produkcije i filmova koji nisu deo standardne distributerske ponude. Organizatori su posvećeni tome da svake godine prikažu što kvalitetniji program i opravdaju reputaciju festivala kome je najvažniji cilj interakcija autora i posetilaca festivala.

Počevši u senci Pulskeg festivala, a osnovan uz podršku Istarske županije, Motovun film festival je vrlo brzo postao jedna od najznačajnijih filmskih smotri u Hrvatskoj koji je od početka svog postojanja privlačio veliki broj

posetilaca. Filmski i ne-filmski sadržaji svake godine nadmašuju one od prethodne godine i festival dobija prepoznatljiv identitet i van granica Hrvatske.

U Hrvatsku se godišnje uveze 108 filmova, od čega 76% čine američki filmovi, a ostatak evropski i koprodukcijski filmovi. Samo pet bioskopskih dvorana prikazuje vredna filmska dela svetske baštine uključujući nezavisnu produkciju, dok su sve ostale bioskope zakupile velike američke korporacije.⁴ Takva situacija uticala je na osnivanje festivala ovakve programske koncepcije, iako uspeh ovako koncipiranog festivala nije bio unapred zagarantovan. Kvalitetan program, kao i želja da se publici pruži prilika za upoznavanjem novih i drugačijih sadržaja koji imaju umetničku vrednost, uticali su na višegodišnji opstanak ovog festivala.

Sama lokacija održavanja festivala doprinosi njegovoj atraktivnosti i autentičnosti. Festival se održava u srednjovekovnom gradiću koji se nalazi na brdu sa koga se pruža pogled na dolinu reke Mirne, što pruža jedinstven doživljaj. U vreme održavanja Festivala, veoma je teško pronaći smeštaj, pa brojni posetioци odsedaju u festivalskom kampu, a mogu da odsedaju i u hotelima, privatnim sobama i živopisnim seoskim domaćinstvima. Kamp u podnožju brda, sa mnoštvom mladih ljudi i studenata, čini atmosferu posebnom, dok organizovanje pratećih programa doprinosi kvalitetu i raznovrsnosti festivalskih sadržaja. Pored Motovunske filmske škole (sa rediteljskom i glumačkom radionicom) postoje i test – projekcije za posetioce koji imaju filmske ambicije, ili ih zanima proces stvaranja filma. Iako organizatori insistiraju na tome da nagrade i nagrađivanje nikako nisu smisao ovog festivala, iz godine u godinu uvodile su se nove nagrade, tako da se danas dodeljuju u čak 5 kategorija.

Pored glavne nagrade *Propeler Motovuna* koju dodeljuje međunarodni žiri najboljem filmu u glavnom programu, *Nagrada Bauer* dodeljuje se za najbolji film godine snimljen u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Crnoj Gori, Kosovu, Makedoniji i Sloveniji, sa ciljem da Motovun filmski festival doprinese dodatnom otvaranju granica uskih nacionalnih filmskih tržišta regije. Nagradu FI-PRESCI⁵ dodeljuje udruženje filmskih kritičara, a žiri mladih hrvatskih films-

4 *Hrvatska u 21.veku, Strategija kulturnog razvitka*, Ministarstvo kulture Hrvatske, Zagreb, 2003.

5 *Federation Internationale de la Presse Cinematographique* je najstarije i najuglednije udruženje filmskih kritičara, čije članstvo čine kritičari iz pedesetak zemalja sveta. Nagrada udruženja, koju dodeljuje njegov međunarodni žiri filmskih kritičara, stekla je veliku popularnost među filmskim autorima. Motovun filmski festival bio je trideset i sedmi na popisu uglednih filmskih festivala na kojima se dodeljuje ova nagrada.

kih profesionalaca dodeljuje nagradu *Motovun online* za najbolji film trajanja do 15 minuta. *Nepotkupljiva nagrada* se odnosi na društveno angažovane filmove. Tako je na primer 2011. godine u saradnji sa *Transparency International Hrvatska* nagrađen najbolji film koji tretira problem korupcije.

Jedan od značajnih projekata ovog festivala je projekat „zemlja-partner“ koji pruža posetiocima festivala mogućnost da se upoznaju sa specifičnostima pojedinih podneblja. Tako je 2007. godine zemlja-partner bila Austrija, odnosno grad Beč, gde je organizovana tradicionalna škola valcera, prikazivani su filmovi povezani sa Bečom, bilo preko tematike ili autora, a koncerte su održavali savremeni austrijski bendovi. U 2011. godini, zemlja-partner je Irska, a program je pripreman u saradnji sa filmskim radnicima iz Irish Film Board-a. Repertoar obuhvata najbolje irske igrane, dokumentarne, kratke i eksperimentalne filmove koji su producirani tokom prethodnih pet godina.

Festival ima veliki broj medijskih partnera koji ga promovišu, a posetioci festivalnog sajta imaju mogućnost da učestvuju u izboru kratkih filmova koji će biti prikazani na Festivalu, što je još jedan način animiranja publike da prvenstveno na taj način učestvuje u kreiranju programa, a zatim i poseti sam festival. U organizaciji Festivala učestvuje veliki broj ljudi, a više od polovine su volonteri, koji se u velikom broju prijavljuju za učešće u organizaciji ovog festivala. Volonterima je obezbeđen smeštaj, hrana, i praćenje svih festivalskih programa, dok se od njih očekuje obavljanje različitih aktivnosti: održavanje, dežuranje u festivalskom kampu, prodaja i kontrola ulaznica.

Brojnim akcijama koje aktivno uključuju posetioce u festivalski život, osnivači i organizatori *Motovun* film festivala nedvosmisleno pokazuju da je u pitanju festival kome je osnovni cilj što bolja interakcija sa publikom, kao i edukacija i animacija posetilaca da što aktivnije učestvuju u svim festivalskim aktivnostima.

Procenjuje se da je 2011. godine Festival posetilo 40.000 ljudi, sve projekcije su bile veoma posećene, a sam grad je postao mali da primi toliki broj posetilaca.

Uporedna analiza

Dok se mnogi festivali opredeljuju za jednu konkretnu disciplinu, danas je pravi izazov organizovati festival koji tematsku i konceptualnu definisanost postiže oslanjajući se na multidisciplinarnost i raznolikost sadržaja.

Festival evropskog filma „Palić“ i Motovun film festival su multidisciplinarni festivali, koji su ostali verni istim principima na kojima su i započeli svoju festivalsku delatnost. Iako različite programske koncepcije (Festival evropskog filma „Palić“ je orijentisan isključivo ka evropskoj kinematografiji, dok je Motovun film festival u pravom smislu međunarodni filmski festival), ova dva festivala su po organizaciji i shvatanju višestruke uloge festivala veoma slični. Od 2007. godine, uspostavljena je i saradnja između ova dva festivala, koja se ogledala u predstavljanju Motovun film festivala na Paliću i Festivala evropskog filma „Palić“ u Motovunu.

Festivali pružaju mogućnost da publika doživi nove i interesantne stvari, što je deo edukativne misije festivala. Oni imaju priliku i odgovornost da utiču ne samo na razvoj umetnosti, već i na razvoj publike koja prati festivalski program. Oba festivala svojim programima i pratećim aktivnostima ne samo da posetiocima pružaju kvalitetan umetnički doživljaj, već i utiču na razvoj publike koja nema prilike da često prisustvuje sadržajima koje nude ova dva festivala. Poslednjih godina se od festivala očekuje da istovremeno obogaćuju umetnički program, razvijaju, uvećavaju i privlače različitu publiku, da utiču na razvoj turizma, povećaju mogućnost zapošljavanja, stimulišu saradnju privatnog i javnog sektora, promovišu imidž grada u kome se održavaju (Klaić, 2002).

U savremenim uslovima, festivali postaju sredstvo koje može da doprinese ne samo kulturnom, već i ekonomskom, političkom i socijalnom razvoju kako same destinacije, tako i cele zemlje u kojoj se održavaju.

Ovi festivali su doveli brojne značajne evropske i svetske umetnike, omogućili prikazivanje filmova koji nisu česti na bioskopskim repertoarima, što se posebno odnosi na Motovun film festival koji je i deklarisan kao festival nezavisnog filma i koji je jedini festival na kome se pojedini filmovi mogu videti. Posebno je važna njihova diplomatska misija, ukoliko se uzmu u obzir politička dešavanja na prostorima Srbije i Hrvatske.⁶

6 Na Motovun filmskom festivalu je 2004. godine prvi put u Hrvatskoj prikazan film Srđana Karanovića *Virđžina*, poslednja hrvatsko-srpska koprodukcija, snimana u Kninskoj krajini 1991. godine

Zajedničko za ove festivale je i briga o nacionalnim kinematografijama i umetnicima koji su uticali na njen razvoj, kao i želja da se promoviše nacionalni film. O tome svedoče nagrade koje dobijaju domaći umetnici za doprinos kinematografiji, kao i učešće domaćih filmova u programima festivala.

Oba festivala su veoma posećena, ali Motovunski festival posećuje veći broj uglavnom mladih ljudi⁷, na šta je uticalo i promovisanje festivala kao mesta neprekidne zabave i veselja, veoma opuštenu atmosferu i veliki broj akcija koje doprinose aktivnom učešću gledalaca u festivalskom životu.

Iako podržani od regionalnih i lokalnih vlasti, ovi festivali se oslanjaju i na podršku privatnog sektora, što je još jedan dokaz neophodnosti saradnje na svim nivoima u cilju organizovanja festivala koji će privući i umetnike i publiku.

Organizovani na atraktivnim lokacijama, festivali se održavaju tokom leta, na otvorenom prostoru, što je još jedna prednost. Kada se festivali organizuju u manjim mestima, veoma je bitno da lokacija na kojoj se održava festival bude dovoljno atraktivna i da ima sve potrebne predulove za prijatan boravak posetilaca. Kulturni turizam je razvijen na obe destinacije, što je posledica saradnje kulturnog i turističkog sektora, a jedini problem na obe destinacije, što se posebno odnosi na Motovun film festival je nedostatak kapaciteta za toliki broj posetilaca.

Zaključak

Sam opstanak Festivala evropskog filma „Palić“ i Motovun film festivala, koji su osnovani i deluju u teškim uslovima (neregulisani odnosi javnog i privatnog sektora, nezainteresovanost države, stalna borba za obezbeđivanjem dovoljno finansijskih sredstava za održavanje festivala), pokazuje da je festivalski menadžment napravio pravi izbor u odabiru programske i organizacione koncepcije festivala.

Primer ovih festivala pokazuje da elitistički model ne mora da isključuje konzumeristički i obrnuto. Konzumeristički festivali podrazumevaju kulturnu i umetničku demokratizaciju, pre svega su orijentisani ka publici, i ostvarivanju interakcije sa publikom. Demokratizacija kulture je cilj kulturnih politika

⁷ Prema nezvaničnim podacima, Motovunski festival u proseku posećuje između 30.000 i 40.000 ljudi, dok je Festival evropskog filma „Palić“ 2008. godine posetilo 15.000 gledalaca.

brojnih evropskih zemalja, uključujući Srbiju i Hrvatsku. U skladu sa tim, festivali moraju da utiču na razvoj i oblikovanje kulturnih potreba publike i da svakom posetiocu pruže mogućnost menjanja kulturnih navika i aktivnog učešća u kulturno-umetničkom životu jedne zajednice. Popularizacija festivala, koja je neophodna za sticanje socio-ekonomskih efekata, ne isključuje kvalitet i umetničku vrednost programskih sadržaja festivala, posebno ukoliko festival ima i edukativnu funkciju.

S druge strane, elitistički festivali su direktno opozitni ideji kulturne i umetničke demokratizacije, nemaju za cilj razvoj publike, ne doprinose ekonomskom razvoju destinacije ili države u kojoj se održavaju i ne doprinose pozicioniranju festivala kao atraktivnog turističkog proizvoda koji utiče na razvoj kulturnog turizma.

Festivali sa dugom tradicijom ne propagiraju elitizam, već naprotiv sve više ulažu u programske sadržaje (ne gubeći na njihovoj umetničkoj vrednosti) kako bi svake godine animirali i ugostili što veći broj posetilaca.

Ukoliko je festival popularan, ne znači da mora biti umetnički nekvalitetan, što jasno pokazuje primer Festivala evropskog filma „Palić“ i Motovun film festivala. Stvaranje festivala koji se istovremeno bazira na elitnim i konzumerističkim vrednostima u praksi se pokazuje uspešnim. Ovi festivali pokazuju da je moguće ne odstupati od određenog umetničkog nivoa kada je programska selekcija u pitanju i istovremeno ostvariti veliku posećenost. Međutim, festivali koji su okrenuti publici zahtevaju ispitivanje i istraživanje kulturnih potreba publike, na osnovu kojih se kreira programska politika, a to nije praksa ni u Srbiji ni u Hrvatskoj. Ne postoje zvanični ni precizni podaci o broju i strukturi posetilaca, što je neophodan preduslov ozbiljnog poslovanja festivalskog menadžmenta, koji može doprineti razumevanju prednosti ili nedostataka festivala, a samim tim uticati i na njegov dalji razvoj.

Ipak, ako je dokaz uspešnosti jednog festivala njegov uticaj na kulturni, socio-ekonomski i turistički razvoj destinacije na kojoj se festival održava, zatim razvoj i edukacija publike, kvalitetni programski sadržaji, okupljanje umetnika iz Evrope i sveta, promovisanje lokalnih vrednosti uz istovremeno prezentovanje internacionalnih tendencija, ovi festivali se mogu pozicionirati kao festivali koji na pravi način promovišu zemlje u kojima se održavaju.

Literatura

- De Greef, Hugo. 2006. *The European Festivals Association – challenges in times of diverging expectations*, Leicester, 2006, www.efa-aef.eu (pristupljeno 2.7.2013)
- Đukić Dojčinović, Vesna. 2005. *Kulturni turizam*, Beograd: CLIO.
- Jovanović, Raško. 1982. *Pozorište i drama*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Klaić, Dragan. 2002. *The Future of Festival Formulae*, A Holland Festival symposium in De Balie, Amsterdam
- *Strategija razvoja turizma Republike Srbije*. 2005. Beograd. Ministarstvo ekonomije i regionalnog razvoja, Sektor za turizam, <http://www.turizam.merr.gov.rs/images/stories/strategija/Strategija%20razvoja%20turizma.cir.pdf> (18.6.2011.)
- *Strategija kulturnog razvitka, Hrvatska u 21. stoljeću*. 2003. Zagreb. Ministarstvo kulture Hrvatske, www.culturelink.org/news/publics/2009/strategy.pdf (20.6. 2013.)

Netografija

- www.palicfilmfestival.com
- www.motovunfilmfestival.com
- www.efa-aef.org

FOR OR AGAINST FESTIVALS' MULTIPLE OBJECTIVES: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE EUROPEAN FILM FESTIVAL "PALIC" AND MOTOVUN FILM FESTIVAL

Summary

The subject of this paper is a comparative analysis of European Film Festival "Palic" and Motovun Film Festival, with special reference to the question of differences between the elite and consumerist festival. The aim of this study is to analyze the arguments which respond to the question for or against festivals multiple objectives, establishing the preconditions which are necessary for successful development of the festival, as well as showing the importance of clearly-defined goals for the festival, which directly affect its position as an elitist or consumerist festival. Analysis of practical examples of these festivals shows that the films that have a certain artistic quality are not a priori designed only for an elite audience, while the consumerist festival model does not imply a lower artistic quality and pandering to the tastes of the audience. Popularization of the festival, which is necessary for social and economic benefits, does not exclude quality and artistic value of the festival's program content, especially if the festival has an educational function. The creation of the festival that is based on both elite and consumerist values proves to be successful in practice. Elitist festivals are directly opposite to the idea of cultural democracy; they are not usually intended to develop an audience, nor do they contribute to the economic development of the country in which they are held. Also, they do not contribute to positioning of the festival as an attractive tourism product that affects the development of cultural tourism. Cultural democratization is the goal of cultural policies of many European countries, including Serbia and Croatia. In accordance to this, festivals have to develop and shape cultural needs of the audience and to give each visitor the opportunity to change his/her cultural habits and to actively participate in the cultural and artistic life of the community.

Key words

festivals, festival management, festival objectives, audience, cultural tourism, cultural needs

III

СТУДИЈЕ МЕДИЈА

MEDIA STUDIES

MOGUĆNOST PRIMENE TEORIJE FREDERIKA HERCBERGA NA RAD ZAPOSLENIH U JAVNOM RADIODIFUZNOM SERVISU SRBIJE – STUDIJA SLUČAJA: ZABAVNI PROGRAM RTS-a

Apstrakt

Motivacija je konstitutivni element ličnosti koji podstiče različite oblike aktualizacije, zbog čega se tumači i izvan psihologije kojoj kao pojam izvorno pripada. U diskursu menadžmenta, radna motivacija se određuje kao jedna od najvažnijih tema radnog i organizacionog ponašanja, zbog direktne povezanosti sa poslovnim rezultatima preduzeća. Istraživanje radne motivacije zaposlenih u Zabavnom programu RTS-a sprovedeno je kombinacijom kvantitativnih i kvalitativnih metoda na temelju dvofaktorske motivacione teorije Frederika Hercberga. Istraživanje ima za cilj da se utvrde faktori rada koji predstavljaju motivatore u radu zaposlenih u Zabavnom programu prema postulatima utemeljenim u teoriji, posebno u teoriji Frederika Hercberga. Analizom dobijenih rezultata zaključeno je da su u visokom stepenu teorijska polazišta Frederika Hercberga mogu primeniti na proučavanje radne motivacije, kao i da su dobijeni rezultati indikativni i mogu biti korišćeni za unapređenja rada i razvijanje radne motivacije zaposlenih u medijima, što je pokazano na primeru zaposlenih u redakciji Zabavnog programa RTS-a.

Ključne reči

radna motivacija, faktori rada, zadovoljstvo-nezadovoljstvo poslom, javni servis

1 milicagacin@gmail.com

Uvod

Pitanje radne motivacije zaposlenih u Zabavnom programu Televizije Beograd, kao i u celokupnom sistemu RDU Radio-televizije Srbije, aktuelno je i provokativno u trenutku ozbiljne ekonomske krize koja pogađa nacionalni javni servis. Nedovoljno precizna i neefikasna zakonska regulativa o finansiranju javnog servisa u Srbiji u direktnoj je relaciji sa ekonomskom neefikasnošću preduzeća, što rezultira smanjenim obimom programske produkcije nedovoljnim unapređenjem procesa rada, u rasponu od tehničko-tehnoloških inovacija do neophodnih dodatnih obuka kadrova, kao i ukupnim negativnim poslovanjem.² Razumljivo je da u takvim uslovima opada mogućnost profesionalne aktualizacije, što problematizuje radnu motivaciju koja se u diskursu menadžmenta određuje kao jedna od najvažnijih tema radnog i organizacionog ponašanja i „najčešće definiše kao proces pobuđivanja svojih aktivnosti i aktivnosti drugih radi dostizanja ciljeva sistema“ (Vesić 2010: 264). Na oblikovanje radne motivacije utiču društveni sistem vrednosti i stepen njegovog usvajanja, podjednako kao i individualne karakteristike pojedinaca, s obzirom da je motivacija konstitutivni element ličnosti koji podstiče na raznorodnu aktualizaciju, te se zbog utilitarne vrednosti tumači i izvan psihologije kojoj kao pojam izvorno pripada.

Na radnu motivaciju zaposlenih u Zabavnom programu Radio-televizije Srbije, kao i ostalih radnika RTS-a, utiče i centralizovano odlučivanje i sprovođenje kadrovske politike koja je, prema Statutu RTS-a, gotovo u potpunosti poverena generalnom direktoru.³ Uloga kadrovske službe odnosi se na redovne administrativno-pravne poslove u vezi sa zaposlenima, ali ne obuhvata i istraživanja o objektivnim potrebama radnika, posebno ne o radnoj motivaciji i njenom unapređenju⁴. Razumevanje motivacije, uzroka ponašanja

2 Prema još uvek važećem Zakonu o radiodifuziji, sredstva za rad Radio-televizije Srbije obezbeđuju se naplatom radio i televizijske pretplate, kao i sredstvima prikupljenih proizvodnjom i prodajom ekonomsko-propagandnog programa (najviše šest minuta na sat vremena programa), proizvodnjom i prodajom sopstvenih usluga i proizvoda. Naplativost pretplate nije ostvarila svoj idealni obim odn. u periodu od 2007. do 2013. godine progresivno je opadala sa 56,88% na 31,30%. ili sa 57, 07 miliona eura na 18,55 miliona eura. U toku prvih sedam meseci 2013. godine, naplativost pretplate je opadala u rasponu od 32,31% do 29, 84% odn. sa 2,68 miliona eura na 2,65 miliona eura. S obzirom da je procenjeno da je za rad RTS-a na godišnjem nivou potrebno sto miliona eura, očigledno je da je poslovanje najstarijeg domaćeg javnog servisa ozbiljno destabilizovano. Statistički podaci su dobijeni metodom intervjua koji je vođen sa direktorom PJ Pretplata Radio-televizije Srbije.

3 www.rts.rs

4 Prema navodima rukovodioca Kadrovske službe Radio Televizije Srbije, ovaj sektor nikada nije sprovodio istraživanja u pogledu kvaliteta rada zaposlenih.

zaposlenih odnosi se na „činiocce koji podstiču na akciju i usmeravaju je u određenom pravcu ili su odlučujući činioci akcije“ (Orlić 2005: 53). Pronalaženje načina njihovog zadovoljenja odražava se na ostvarivanje poslovnih ciljeva organizacije, što definiše ulogu motivacije u radnom procesu. Nepovoljan položaj zaposlenih u ovom medijskom preduzeću dodatno ugrožavaju izuzetno niske i neredovne zarade, ali uprkos svemu navedenom, proizvodnja programa opstaje i nema značajnijeg odliva radnika.⁵

Fokus ovog istraživanja usmeren je na istraživanje motivacije zaposlenih u Zabavnom programu Televizije Beograd, koji će se u daljem radu označavati kao Zabavni program RTS-a, odnosno na faktore rada koji utiču na njihovu motivaciju u procesu obavljanja posla. Analizom i primenom dvofaktorske motivacione teorije Frederika Hercberga nastojalo se utvrditi da faktori rada koje Hercberg definiše kao motivatore jesu oni faktori koji motivišu zaposlene u Zabavnom programu RTS-a. Takođe, merenjem stavova zaposlenih⁶ o zadovoljstvu faktorima rada prema Hercbergovom određenju, moguće je utvrditi stepen zadovoljenja potreba zaposlenih. U tom smislu, cilj ovog istraživanja odnosio se na utvrđivanje i analizu faktora rada koji doprinose zadovoljstvu i faktora koji doprinose nezadovoljstvu odnosno faktora koji doprinose radnoj motivaciji zaposlenih u Zabavnoj redakciji RTS-a. Poseban cilj istraživanja obuhvata analizu kadrovske strukture Zabavnog programa RTS-a, analizu poslova i mogućnosti unapređenja procesa rada.

Teorijski okvir

Različita teorijska saznanja iz oblasti radne motivacije predstavljaju širi referentni okvir ovog rada, dok je u užem smislu primenjena Hercbergova teorija u čijoj osnovi se nalazi dihotomija zadovoljstvo-nezadovoljstvo poslom i faktora koji ih uzrokuju, a koji pokazuju da ove dve kvalitativno različite kategorije nisu suprotstavljene, već su proizvod različitih činilaca. Teorija je nastala na osnovu istraživanja sprovedenog u Pitsburgu pedesetih godina 20. veka na uzorku koji je obuhvatao oko dve stotine inženjera i računovođa. Hercbergov metodološki pristup sastojao se iz otvorenog razgovora o kritičnim događajima koje su ispitanici prepoznali u svom radu, čime je prikupljena građa za analizu utvrđivanja faktora koji izazivaju zadovoljstvo ili nezadovoljstvo

5 U trenutku pisanja ovog rada, u Zabavnom programu RTS-a zaposleno je 60-ro radnika, a u sistemu RTS-a 3242.

6 Uobičajen način merenja stavova je pomoću skale stavova, što je primenjeno i u ovom radu.

poslom.⁷ Analiza rezultata dubinskog intervjua, kao i poređenje dobijenih podataka sa rezultatima 155 istraživanja o stavovima u radu nastalih između 1920. i 1954. godine, rezultirali su dvofaktorskom motivacionom teorijom objavljenom u delu pod nazivom *The Motivation to Work* 1959. godine.⁸

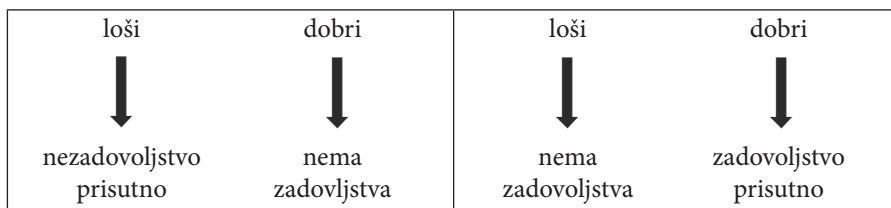
Na osnovu ukupnih rezultata istraživanja, Herzberg je definisao dve grupe činilaca: motivatore, koji su imanentni samom radu i faktore higijene koji su spoljašnji u odnosu na rad i ne mogu motivisati radnike. Prisustvo ili odsustvo nezadovoljstva poslom određuju *higijenski faktori*, dok na prisustvo ili odsustvo zadovoljstva utiču *motivatori*. Za zadovoljstvo poslom odlučujuć su sadržaji koji reprezentuju suštinske odlike posla i odnos prema radu poput: uspeha u obavljanju posla, priznanja i pohvala, napredovanja, lične odgovornosti, interesovanja za posao, a odsustvo faktora ne dovodi do nezadovoljstva poslom, već do izostanka zadovoljstva. Nezadovoljstvo poslom mogu da uzrokuju interpersonalni odnosi, uslovi rada, materijalna nadoknada, poslovna politika preduzeća, način rukovođenja i sl. Uloga ovih faktora je preventivna i odnosi se na potrebu čoveka da izbegava neprijatne pozicije. Izostanak faktora higijene ne proizvodi zadovoljstvo, već izostanak nezadovoljstva. Faktori higijene ne doprinose samorealizaciji, zbog čega nemaju ulogu motivatora.⁹

7 Kritičan događaj se može opisati kao događaj koji daje značajan doprinos, pozitivan ili negativan, za aktivnost ili pojave. Kritičan događaj može se saznati na različite načine, ali najčešće su ispitanici zamoljeni da ispričaju svoju priču o određenom događaju. *Critical Incident Method* koji je razvio John Flanagan, direktor američkog Instituta za istraživanja, sadrži pet oblasti: 1) utvrđivanje i provera događaja, 2) utvrđivanje činjenica (prikupljanje detalja događaja od ispitanika), 3) identifikovanje pitanja, 4) odabir najboljeg mogućeg rešenja, 5) evaluacija odabranog rešenja – da li će to rešenje otkriti uzroke situacije i neće dovesti do novih problema.)

8 Svoju teoriju Herzberg je proširio i u kasnijim radovima *Work and the Nature of Man* 1966, *The Managerial Choice* 1982, *Herzberg on Motivation* 1983.

9 Komparacija Herzbergove teorije motivacije sa Maslovljevom prepoznaje se u klasifikaciji čovekovih potreba. Maslovljeve bazične potrebe i delimično potrebe pripadanja Herzberg je svrstao u faktore higijene, dok se među motivatorima prepoznaju one faktori koji po Maslovu dovode do samorealizacije i poštovanja. Razlika između ovih teorija ogleda se u Maslovljevom stavu da sve potrebe mogu biti motivatori ako su nezadovoljene, dok kod Herzberga takvu ulogu imaju samo potrebe višeg reda.

Faktori higijene	Motivacioni faktori
<ul style="list-style-type: none"> - Plata - Uslovi rada - Politika preduzeća - Odnosi sa pretpostavljenima - Odnos sa kolegama - Sigurnost posla - Lični život 	<ul style="list-style-type: none"> - Dostignuća u poslu - Priznanje - Posao po sebi - Napredovanje - Razvoj i učenje



Slika br. 1.

Metodologija istraživanja radne motivacije

Istraživanje radne motivacije zaposlenih u Zabavnom programu RTS-a sprovedeno je kombinacijom kvantitativnih i kvalitativnih istraživačkih metoda. U definisanju teorijskog okvira primenjena je analitičko-deskriptivna metoda dvofaktorske motivacione teorije američkog psihologa Frederika Herzberga (*Frederick Herzberg, 1923-2000*), kao i drugih naučnih saznanja o radnoj motivaciji i menadžmentu ljudskih resursa. Analogno Herzbergovoj metodologiji¹⁰ koja faktore rada analizira u odnosu na parametre prisustvo-odsustvo zadovoljstva i prisustvo-odsustvo nezadovoljstva, kreiran je upitnik za testiranje motivacije radnika Zabavne redakcije RTS-a pomoću koga su dobijeni kvantifikovani podaci o faktorima koji izazivaju zadovoljstvo poslom i faktorima koji utiču na nezadovoljstvo poslom. Analizom i sintezom dobijenih rezultata, u kombinaciji sa analizom sadržaja, izveden je zaključak o činiocima i visini radne motivacije ispitanika. Normativnom metodom sprovedena je analiza organizacione i kadrovske strukture, dok su metodom intervjuja prikupljeni, analizirani i sistematizovani podaci o ustrojstvu Zabavnog programa RTS-a.

10 Herzberg, Frederick, *The motivation to work*, John Wiley & Sons, New York, 1959, str. 57

U Zabavnom programu je zaposleno 60 radnika, od kojih je 55. učestvovalo u istraživanju. Istraživanje je sprovedeno u dva ciklusa, tokom oktobra 2012. godine i tokom avgusta 2013. godine na stratifikovanom uzorku veličine 91,6%.

Zabavni program RTS-a – organizaciona i kadrovska struktura

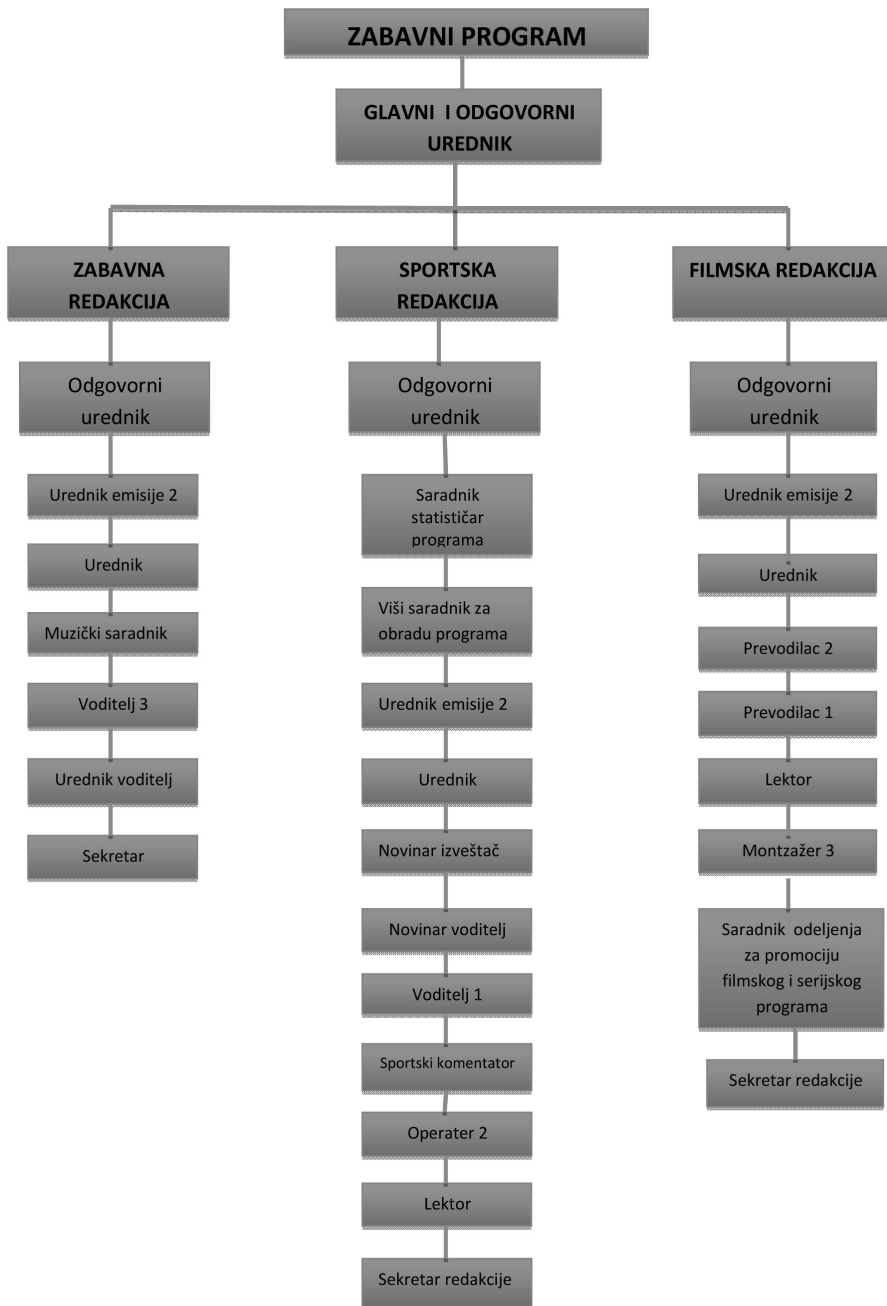
Zabavni program RTS-a objedinjuje tri redakcije, Zabavnu, Sportsku i Filmsku u piramidalnoj organizacionoj strukturi sa hijerarhijom odgovornosti. Zabavnim programom rukovodi glavni i odgovorni urednik, svaka redakcija ima odgovornog urednika i sistematizacijom određen broj kadrova. Kadrovska struktura Zabavnog programa (slika br. 2) proističe iz Sistematizacije poslova RTS-e¹¹, koja definiše nomenklaturu radnih mesta, strukturu i broj izvršilaca poslova.

U kontekstu radne motivacije, analiza i specifikacija poslova u Zabavnom programu RTS-a omogućava pretpostavljenima efikasnu organizaciju rada, identifikaciju kritičnih tačaka u radu i pronalaženje modaliteta za njihovo prevazilaženje. Uređivačku politiku i koordinaciju rada ove redakcije sprovodi *odgovorni urednik* koji je odgovoran za sadržaje emisija, donosi odluke u vezi sa nabavkom domaćeg programa eksterne produkcije¹² ili stranog programa. *Urednik složenih projekata i urednik emisije 2* „uređuje emisije i serije za koje samostalno donosi ideje u skladu sa uređivačkom politikom, osmišljava projekte i akcije, obavlja predistraživanja za emisije, određuje vizuelno rešenje emisije, piše scenario ili sinopsis emisije, učestvuje u realizaciji, po potrebi vodi emisiju, koordinira rad ekipe, kontroliše sadržaj emisije, piše najave za štampu i priprema sve materijale za medijsku prezentaciju serija ili emisija.“¹³

11 www.rts.rs

12 Ustanove javnog radiodifuznog servisa Republike Srbije dužne su da nezavisnim radio i televizijskim produkcijama stave na raspolaganje najmanje 10% ukupnog godišnjeg vremena emitovanja programa (*Zakon o radiodifuziji*, Službeni glasnik RS br. 42/2002, 97/2004, 76/2005 – dr. zakon, 62/2006, 85/2006, 86/2006 –ispr. I41/2009, Beograd, član 74.

13 www.rts.rs, Sistematizacija poslova i radnih mesta RDU RTS, str. 38



Organizaciona struktura Zabavnog programa RTS-a
Slika br. 2

Predviđeni poslovi za zaposlene na radnim mestima *urednika*, *urednika emisije 1* i *urednika emisije 2* razlikuju se jedino u opisu zadatka „osmišljavanje projekta i akcije“. Poslovi *urednika voditelja* podrazumevaju prikupljanje podataka za emisiju, pravljenje priloga i vođenja emisije, poslovi *voditelja 3* i *voditelja* objedinjuju poslove vođenja emisije, čitanja vesti, najavljivanja priloga, dok *voditelji* rade intervjue, učestvuju u govornom oblikovanju najava i drugih tekstova koje pripremaju novinari i urednici u saradnji sa lektorom. *Novinar* priprema vesti, izveštaje, reportaže i druge priloge, kao i *novinar izveštač* koji po potrebi vodi emisije i priloge, izveštava sa lica mesta, priprema medijski sadržaj za Redakciju interneta ili Teletekst. Posao *muzičkog saradnika* je realizacija muzičkih sadržaja u programu, kontaktiranje sa muzičarima izvođačima i gostima, prisustvovanje snimanjima, provera kvaliteta muzičkog materijala i izvođenja, učestvovanje u svim fazama produkcije.

Sportski komentator priprema i prezentuje komentare, analitičke i stručne priloge, realizuje direktne prenose sportskih događaja. *Saradnik odeljenja za promociju filmskog i serijskog programa* učestvuje u izradi materijala namenjenih promociji filmskog i serijskog programa, saraduje sa drugim medijima, održava kontakte i korespondenciju sa stranim licima radi promocije filmskog i serijskog programa, *montažer 3* montira sliku i ton po nalogu reditelja, realizatora, urednika ili novinara poštujući dramaturgiju audio-video zapisa, odgovara za kvalitet slike i tona.

Istraživanje radne motivacije zaposlenih u Zabavnom programu RTS-a

Merenje zadovoljstva faktorima rada protumačeno je kao merenje stavova zaposlenih o faktorima procesa rada koji doprinose zadovoljstvu i nezadovoljstvu poslom.¹⁴ „Stav je relativno trajna mentalna dispozicija koja se ispoljava kao tendencija da se misli, oseća i postupa na određeni način u odnosu na neki objekt i sadrži tri komponente: kognitivnu (znanja o predmetu stava), afektivnu (pozitivna ili negativna osećanja) i konativnu (potreba da se postupa u skladu sa stavovima).“ (Trebješanin 2004: 466). U ovom istraživanju primenjena je Likertova petostepena skala u kojoj su ocenjeni stavovi ispitanika. U upitniku se intervalna skala sastoji od četrnaest tvrdnji u vezi sa faktorima higijene i motivatorima, koje su mogle biti ocenjene od krajnje po-

14 Pojam „zadovoljstvo poslom“ u naučnu literaturu uveo je industrijski psiholog Robert Hopok (Robert Hoppock, 1935) definišući ga kao kombinaciju psiholoških faktora ili faktora okruženja koji utiču na stav zaposlenih.

zitivnih do krajnje negativnih stavova. Između ocena postoji jednak razmak u pogledu izražavanja stepena intenziteta stava, odnosno, ocene se kreću od 1 do 5. Za svaku grupu faktora rada (motivatore i faktore higijene) određeno je polje „zadovoljstvo prisutno-zadovoljstvo nije prisutno“ i „nezadovoljstvo prisutno-nezadovoljstvo nije prisutno“, a od ispitanika je zatraženo da ocene kvalitet faktora rada koji izaziva u njihovom radnom procesu (slika br. 3). Na taj način su dobijeni kvantifikovani podaci koji pokazuju koji od faktora procesa rada doprinose zadovoljstvu, a koji doprinose nezadovoljstvu u radu zaposlenih u Zabavnom programu. Sledstveno Hercbergovom tumačenju, dobijena je platforma na osnovu koje je bilo moguće zaključiti šta motiviše radnike Zabavnog programa.

Faktor rada (motivatori)	Zadovoljstvo prisutno	Zadovoljstvo nije prisutno	Zbir
DOSTIGNUĆA U POSLU	4	1	5

Faktor rada (faktori higijene)	Nezadovoljstvo prisutno	Nezadovoljstvo nije prisutno	Zbir
PLATA	4	1	5

Slika br. 3: Primer upitnika.

Rezultati istraživanja i diskusija

Numeričkom obradom rezultata o faktorima rada koji izazivaju zadovoljstvo i nezadovoljstvo u procesu rada radnika Zabavnog programa, dobijeni su podaci koji su pokazali stavove zaposlenih na osnovu kojih je, u kombinaciji sa Hercbergovom teorijom, procenjen stepen motivacije ispitanika.

Motivatori	Zadovoljstvo prisutno	Zadovoljstvo nije prisutno
ODGOVORNOST	73,5%	26,5%
RAD PO SEBI	67,7%	32,3%
PROFESIONALNI RAZVOJ I NAPREDAK	58,7%	41,3%
DOSTIGNUĆA U POSLU	58,7%	41,3%

POHVALE I PRIZNANJE	52,3%	47,7%
NAPREDOVANJE	47,7%	52,3%

Tabela br. 1.

Faktori higijene	Nezadovoljstvo prisutno	Nezadovoljstvo nije prisutno
PLATA	67,7%	32,3%
POLITIKA ORGANIZACIJE	62,6%	37,4%
NADZOR	57,4%	42,6%
USLOVI RADA	53%	47%
SIGURNOST POSLA	39,4%	60,6%
ODNOS SA PRETPOSTAVLJENIMA	35,5%	64,5%
MEĐULJUDSKI ODNOSI	34,2%	65,8%
LIČNI ŽIVOT	20,7%	65,8%

Tabela br. 2.

Kada je reč o faktorima koje Hercberg definiše kao *motivatore*, najviše zadovoljstva u radu ispitanika izaziva *odgovornost* u poslu. S obzirom da radnici Zabavnog programa u svojim nadležnostima imaju pretpostavljen visok nivo odgovornosti u radu, rezultat od 73,5% nije neočekivan. Istovremeno, podatak svedoči o dobro izvršenom izboru kadrova za izvršenje poslova u ovoj Poslovnoj jedinici.

Rad po sebi označava sadržaj posla koji ispitanici obavljaju, a podatak od 67,7% zadovoljstva ovim faktorom, ukazuje na emotivnu komponentu stava o poslu koja se najčešće opisuje kao „volim svoj posao“. *Profesionalni razvoj i učenje*, kao i *dostignuća u poslu* pokazali su se kao značajni motivatori u radu, što treba dovesti u vezu sa samim sadržajem posla i potrebom za samoaktualizacijom, koja se u slučaju ovih ispitanika zadovoljava kroz posao koji obavljaju. *Pohvale i priznanja i napredovanje u poslu* ispitanici su najniže ocenili, preciznije, rezultat je uravnotežen u pogledu zadovoljstva koje izaziva i zadovoljstva koje izostaje, što znači da ovaj faktor rada ne utiče u značajnoj meri na radnu motivaciju ispitanikâ.

Dobijeni rezultati o faktorima higijene, onima koji su uslovljeni odlukama menadžmenta, pokazuju da su radnici Zabavnog programa RTS-a najnezadovoljniji *platom* čak 67,7%. S obzirom na ekonomske prilike na makro nivou, ovakav podatak je očekivan. Iako je Hercbergova teorija pretrpela kritike, posebno u pogledu plate kao faktora higijene za koju su pojedina istraživanja pokazala da se može svrstati i u motivatore¹⁵, u slučaju ispitanika ovog istraživanja, radnici obavljaju svoj posao bez obzira na veliko nezadovoljstvo zaradom.

Prema izveštaju Republičke radio difuzne agencije o žanrovskoj strukturi ukupnog emisionog vremena za 2012. godinu, na Prvom kanalu RTS-a emitovano je 5,76 % zabavnog programa, 2,44% sportskog programa, 4,90% sportskih prenosa i 13,78 % filmskog programa. U istom periodu na RTS 2, žanrovska struktura ukupnog emisionog vremena diferencira 3,68 % zabavnog programa, 15,23 % sportskih prenosa, 2,43% sportskog programa i 3,04 % filmskog programa odn. reč je o radnicima koji su proizveli četvrtinu programa na oba kanala RTS-a.¹⁶ Da je nezadovoljstvo *platom* ipak na strani faktora higijene, doprinosi i činjenica o specifičnoj vrsti posla i specifičnoj delatnosti koja podrazumeva složene profesionalne zadatke, upravo one koji odgovaraju potrebama za samoaktualizacijom. *Politiku organizacije* (62,6%) su ispitanici takođe negativno ocenili, što je razumljivo s obzirom na centralizovano odlučivanje, tromost i neefikasnost sistema.

Iako je visina kvantifikovanog podatka o nezadovoljstvu na strani *nadzora* 57,4%, ovaj podatak je potrebno kontekstualizovati. S obzirom na sadržaj posla koji ispitanici obavljaju, visok nivo odgovornosti i kreativnosti, rad nije vezan samo za redakciju, već je dislociran na terenska snimanja, rad u studiju, rad u montaži, često i rad kod kuće. Faze u kojima se emisija proizvodi precizno su definisane; utvrđeno je potrebno vreme za svaku od faza posla, materijal koji se koristi, obim proizvodnje i rok, samim tim nadzor se po-

15 Ranko Orlić: *Kadrovski menadžment*, „Zoran Damjanović i sinovi“, Beograd, 2005, str. 64.

16 U programske obaveze javnog servisa spada ujednačenost žanrova, a Zakon o radiodifuziji, čl. 77, stav 1. razlikuje „informativni, kulturni, umetnički, obrazovni, verski, naučni, dečji, zabavni, sportski i druge sadržaji kojima se obezbeđuje zadovoljavanje potreba građana i drugih subjekata i ostvarivanje njihovih prava u oblasti radiodifuzije.“ Međutim, zakon nije odredio obavezni procentualni udeo svih vrsta programa u ukupnoj ponudi medijskog sadržaja, što ostavlja slobodu u tumačenju programskih obaveza i definisanju ukupne žanrovske strukture. Izveštaji RRA o žanrovskoj strukturi ukupno emitovanog programa, pored navedenih podataka o programu nastalom u produkciji Zabavnog programa, (po metodologiji RRA, ova kategorija isključuje reprize, sportske prenose, igre, reklame, TV kupovinu), ukazuju da je u 2012. godini emitovano 49,92% informativnog programa, serijskog 9,32% , verskog 1,19%, kulturno-umetničkog 0,69%.

stavlja kao irelevantna kategorija. Visok nivo odgovornosti u radu i sadržaj samog posla koji duboko determiniše ispitanike, očekivano određuje *nadzor* kao faktor rada koji izaziva nezadovoljstvo u poslu.

Uslovi rada doprinose nezadovoljstvu, ali visina rezultata od 53%, pokazuje da ispitanici nisu ubedljivo nezadovoljni uslovima u kojima proizvode medijske sadržaje. *Sigurnost posla* je faktor koji prema podacima ne doprinosi nezadovoljstvu, što je neočekivano u odnosu na loše rezultate poslovanja RTS-a i najave smanjenja broja radnika. Ocena koji su ispitanici naveli o sigurnosti posla može se razumeti kao zadovoljstvom *imanja* radnog odnosa u trenutnim okolnostima, čemu doprinosi i rad tri sindikata unutar RTS-a koji uz Kolektivni ugovor i Zakon o radu doprinose zaštiti posla zaposlenih u Zabavnoj redakciji RTS-a. *Ličnim životom* i *međuljudskim odnosima* ispitanici nisu nezadovoljni, to su faktori rada o kojima promišljaju i u odnosu na koje upravljaju svoje ponašanje u radu.

Zaključak

Na osnovu kvantitativne analize rezultata dobijenih obradom upitnika u kombinaciji sa kvalitativnom analizom sadržaja, zaključeno je da zaposlene u Zabavnom programu RTS-a motivišu upravo oni faktori koje Hercberg tumači kao *motivatore*. Pozitivne ocene faktora rada koji izazivaju zadovoljstvo kod zaposlenih, ukazuju na visok stepen zadovoljenja unutrašnjih, intrizičkih potreba¹⁷ koji po Hercbergu predstavljaju faktore radne motivacije.

Nezadovoljstvo poslom uzrokovano je onim faktorima rada o kojima odlučuje menadžment RTS-a, a koji ispitanici imaju kao datost u svom radu. Rezultati o ekstrinzičkim motivima u radu pokazali su da ispitanici visoko ocenjuju odnos sa kolegama i vreme za lični život, kao i da su plata, politika RTS-a i nadzor u poslu frustrirajući faktori u toku samog rada. U kontekstu negativnog poslovanja RTS-a, kao i ukupnih materijalnih prilika u društvu, očekivana je negativna ocena materijalnih nadoknada koje ispitanici dobijaju za svoj rad.

Analizom rezultata faktora koji motivišu zaposlene za rad u korelaciji sa godinama radnog iskustva i godinama života, zaključeno je da sa porastom bro-

17 U unutrašnje ili intrizičke motive ubrajaju se: radoznalost, potreba za stimulacijom, potreba za kompetencijom, potreba za samoaktualizacijom i sl. Suprotnost predstavljaju spoljašnji, odnosno ekstrinzički motivi.

ja godina staža i godina života motivacija raste. Motivacija je procentualno veoma visoka, kreće se u rasponu od 75% do 65% . Istovremeno, zaključeno je da motivacija raste kod poslova koji zahtevaju visoku odgovornost i veliki broj radnih zadataka, i obrnuto, motivacija opada kod poslova koji imaju jednostavnu strukturu, nizak stepen odgovornosti, nemogućnost ispoljavanja kreativnosti i napredovanja.

Komparacijom rezultata i dužnosti zaposlenih, menadžment Zabavnog programa u poziciji je da razvija radnu motivaciju produblivanjem posla (*job enrichment*) u smislu veće odgovornosti, veće autonomije u odlučivanju, prilikama za bolju samoaktualizaciju i proširivanja posla (*job enlargement*) poput većeg broja emisija. Veći broj poslova i to onih koji uključuju viši stepen odlučivanja, autonomije u radu, organizovanje i ispoljavanje kreativnosti u radu, jesu motivatori u radu zaposlenih u Zabavnom programu RTS-a. U odnosu na specifičnost medijskog posla koju ispitanici obavljaju, primenom Herzberga motivacione teorije na rad zaposlenih u Zabavnom programu RTS-a, zaključeno je da emisije složene strukture jesu podsticaj za rad većine zaposlenih ove poslovne jedinice.

U korelaciji rezultata sa analizom poslova ispitanika, zaključeno je da je visoka radna motivacija prisutna kod poslova koji zahtevaju visok stepen odgovornosti, kreativnosti, profesionalnog razvitka i priznanja. Herzbergovu dvofaktorsku teoriju moguće je primeniti na procenu radne motivacije zaposlenih u Zabavnom programu RTS-a, ali u onim sektorima koji pretpostavljaju poslove složene strukture i koji omogućavaju zadovoljenje potreba višeg reda, odnosno, doprinose samorealizaciji radnika. S obzirom da u složenom sistemu Radio-televizije Srbije većina poslovnih jedinica objedinjuje poslove složene strukture, Herzbergova teorija primenjiva je na proučavanje radne motivacije zaposlenih i u ostalim sektorima ovog medijskog preduzeća. Na taj način, mogao bi biti utvrđen stepen motivisanosti radnika, kao i specifikovani faktori rada koji podstiču zaposlene na rad u ovoj ustanovi na osnovu kojih bi glavni i odgovorni urednici, kao i odgovorni urednici dobili nedvosmislene parametre pomoću kojih bi bilo moguće unaprediti proces programske proizvodnje i u ostalim programskim jedinicama Radio-televizije Srbije.

Literatura

- Branković, Srbobran, *Metodi iskustvenog istraživanja društvenih pojava*, Megatrend Univerzitet, Beograd, 2000.
- Dejvis, D. R, Šeklton, V. Dž, *Psihologija i rad*, Nolit, Beograd, 1979.
- Dragičević Šešić, Milena, Stojković, Branimir, *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Clio, Beograd, 2007.
- Herzberg, Frederick, *The Motivation to Work*, John Wiley & Sons, New York, 1959.
- Janković, Nada, Jovanović, Aleksandar, *Ličnost od normalnosti ka abnormalnosti*, Univerzitet u Beogradu, Fakultet za specijalnu edukaciju i rehabilitaciju, Beograd, 2009.
- Maslov, Abraham, *Motivacija i ličnost*, Nolit, Beograd, 1982.
- Mihajlović, Dobrivoje, *Psihologija rada i organizacije*, Fakultet organizacionih nauka, Beograd, 2010.
- Maričić, Nikola, *Menadžment radija*, RDU RTS – Radio Beograd, Beograd, 2007.
- Orlić, Ranko, *Kadrovski menadžment*, „Zoran Damjanović i sinovi“, Beograd, 2005.
- Petrović, Mirko, *Kadrovski menadžment*, Fakultet scenskih i primenjenih umetnosti, Beograd, 2004.
- Šušnjić, Đuro, *Metodologija nauke*, Čigoja štampa, Beograd, 1999.
- Trebješanin, Žarko, *Rečnik psihologije*, Stubovi kulture, Beograd, 2004.
- Vesić, Dobrica, *Specifični oblici upravljanja ljudskim resursima*, Institut za međunarodnu politiku i privredu, Beograd, 2009.
- Vesić, dr Dobrica, „Uloga menadžmenta u motivaciji zaposlenih“, *Međunarodna naučna konferencija Menadžment 2010*, Fakultet za industrijski menadžment, ICIM plus, Kruševac, 2010, http://www.fimmanager.edu.rs/site/pdf/CD-Zbornik-web/pdf/1_MenadzmentProces/VesicD.pdf, pristupljeno 17. 09. 2012.
- *Zakon o radiodifuziji*, Službeni glasnik RS br. 42 /2002, 97/2004, 76/2005 – dr. zakon, 62/2006, 85/2006, 86/2006 –ispr. I41/2009, Beograd, član 74.

Vebografija

- www.rts.rs, pristupljeno 10. 09. 2012, 19. 08. 2013.
- www.rra.org.rs, pristupljeno 20. 08. 2013.

THE POSSIBILITY FOR APPLICATION OF FREDERICK HERZBERG'S THEORY ON WORK OF THE EMPLOYEES IN SERBIAN BROADCASTING CORPORATION: CASE STUDY – ENTERTAINMENT PROGRAM

Summary

Working motivation is one of the main questions of modern management of human resources, because the level of meeting the employees' needs directly affects achieving the company's business goals. Research of working motivation in Radio Television of Serbia is the current issue at the moment of serious economic crisis which affects the survival of this National Broadcasting Service. Lack of opportunities for professional realization, centralized decision making, low and irregular income, media content production conditions that are not modernized on a necessary level, are all parts of the problem of working motivation of all employees in this broadcasting company. This includes the Entertainment program which produces a quarter of the overall program of this service. Therefore, this paper begins from the factors that affect the working motivation of employees in Entertainment program of Serbian Broadcasting Corporation and which are defined in correlation with Dual Factor theory by Frederick Herzberg. Another starting point of the paper is the suggestion that those working factors Hertzberg defines as motivators are the factors that motivate the employees in Entertainment program of the National Broadcasting Service. The research includes 91,6% employees in the Entertainment program, and it is done by the method of questionnaire which was constructed in relation to working factors defined by Herzberg as motivators, and those which are not – e.g. hygiene factor. Qualitative and quantitative analysis of received information has shown that the employees in Entertainment program of the National Broadcasting Service are motivated by the working factors that Herzberg defined as motivators. This means that employees in this company are motivated to work despite the working factors that cause dissatisfaction with them. Analyzed data can be applied in getting a better overview of motivational factors of the employees, and implicitly, in managerial actions of expanding and strengthening the work of Entertainment program of the Serbian Broadcasting Corporation.

Key words

working motivation, working factors, publicservice, satisfaction – dissatisfaction of job

Aleksandar Filipović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

31.6.774:[004.42:794];
004.42:794]:17;
32.019.51:[004.42:794
ID BROJ: 206974988

ETIČKI IZAZOVI VIDEO IGRE

Apstrakt

Iako video igra predstavlja dizajnirani etički objekt sa umetnutim etičkim vrednostima, etika video igre se nalazi u igračevom iskustvu. Ovaj fokus na biće igrača i na vrline koje on poseduje, a koje uslovljavaju njegove izbore tokom interaktivnog iskustva, ukazuje na to da se etika video igara može najbolje posmatrati kroz teoriju etike vrlina. Pošto po svojoj prirodi video igra nije primarno ni informativni ni edukativni medij, manje je podložna direktnoj manipulaciji, ali su suptilniji oblici manipulacije određenim aspektima video igre primetni u određenom broju video igara. Izuzev određenog broja ekstremnih primera, suptilna manipulacija se najčešće koristi u komercijalne svrhe po iskustvu drugih industrija zabave, ali kao medij koji nosi najveći potencijal uživanja u virtualni svet, video igre mogu biti pogodno tle i za flagrantnije oblike manipulacije.

Ključne reči

video igra, etika vrlina, etički agent, dizajnirani etički sistem, direktna manipulacija, suptilna manipulacija

145

Aleksandar Filipović

Uvod

Predmet istraživanja ovog rada je mogućnost manipulacije u mediju kakav je *video igra*, koji je po svojoj prirodi neodgovarajući za brojne aspekte medijske manipulacije prisutne u informativnim medijima ili reklamama, odnosno onim medijima ili njihovim elementima koji za jedan od osnovnih ciljeva imaju usmeravanje i oblikovanje javnog mnjenja. Ni video igre nisu potpuno

¹ sasha.filipovic@gmail.com

izuzete od toga, ali upravo zbog njihove prirode, o kojoj ćemo detaljno govoriti kasnije, retko nailazimo na direktne i flagrantne oblike manipulacije, jer je i manipulacija raznim aspektima video igre kao medija upravo prilagođena njihovoj prirodi.

Pošto su video igre pre svega igre, tema rada se može učiniti paradoksalnom. Paradoks bi, u izvesnom filozofskom smislu mogao da se uspostavi pitanjem – može li igra da bude neetična, i da li uopšte ima smisla raspravljati o etici igre onakve kakvu su je opisali i definisali Huizinga, Kajoa i drugi. Ako je igra „dobrovoljna radnja ili delatnost, koja se odvija unutar nekih utvrđenih vremenskih ili prostornih granica“, prema dobrovoljno prihvaćenim ali i bezuslovno obaveznim pravilima, kojoj je cilj u njoj samoj, a prati je osećaj napetosti i radosti i svest da je ona „nešto drugo“ nego „obični život“,² ili, „slobodna, izdvojena, neizvesna, neproaktivna, propisana i fiktivna“,³ onda ona, pošto je pre svega dobrovoljna, mora biti etična. Na tome, na izvestan način insistira i „protestantska etika“ Maksa Vebera⁴. Međutim, afirmacijom sajber doba počinju da se javljaju zanimljive teorije o novoj etici⁵, suprotstavljenoj tradicionalnoj kapitalističkoj (hrišćanskoj, protestantskoj, socijalističkoj, zapadnoj⁶). Izvesni segmenti nove etike temelje se upravo na igri⁷. Kao i u životu, cilj igre nije ništa drugo do igra sama; tokom igre, ako je igra prava (play ili game, svejedno) igra nije sredstvo, a ni prilika da se izrazi neki smisao van nje. Čak i u takmičarskim igrama, u sportu, vanserijski rezultati se najlakše postižu tek onda kada pobednik distigne najviši stadijum u igri – samu igru, igru lišenu grča, pa čak i želje za pobedom. „Ona (igra) je sama po sebi nešto smisljeno ili smisao (Eugen Fink). Međutim, dok se u 'klasičnoj' igri održava razlika između stvarnosti i igre, ta razlika u *cyber* svetu prestaje da postoji. Ne radi se više ni o inscenaciji stvarnosti nego o simulakrumu najvišeg reda (Bodrijar) i tada prestaje potreba za bilo kakvom etikom, jer je jednostavno ukinuta razlika između stvarnog i nestvarnog, istine i laži, dobra i zla. Sama ideja igre može biti i ambivalentnija i 'nehumanija' od prvobitne zamisli i volje igrača. I u igri se može zaigrati i preigrati, a informacije u car-

2 Johan Huizinga (1872 –1945), holandski istoričar i jedan od osnivača moderne istorije kulture.

3 Rože Kajoa (Roger Caillois, 1913 – 1978), francuski intelektualac, književni kritičar, sociolog i filozof.

4 Maks Veber (2011) *Protestantska etika i duh kapitalizma*, Mediteran publishing, Novi Sad.

5 Jedan od naziva je i „hakerska etika“.

6 Ni jedna od ovih odrednica nije religiozna niti ideloška. Bez obzira na veru i kulturu, u skladu sa ovako definisanim pojmom etike, neko može po njoj delovati, bio on Japanac, ateista, revnostaan musliman ili katolik.

7 Pekka Himanen (2001) *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*, Random House Trade Paperbacks; New York, str. 64.

stvu informatičkog simulakruma, bilo da su 'otvorene' ili 'zatvorene' same po sebi još ne znače ništa, jer se sa njima može otpočeti i krajnje zloćudna igra, pogotovo kada je u pitanju simulakrum ili inscenacija realnosti⁸.

Igra, pa i video igra, naravno, može da bude neetična. Postoje čak i video igre koje su u pojedinim zemljama zabranjene upravo zbog nemoralna ili destruktivnog delovanja na decu i mlade. Neetičnost može biti izražena preko nekoliko različitih aspekata, ali kako je predmet ovog rada manipulacija u video igrama, fokusiraćemo se najpre na specifičnost i različitost video igre u odnosu na sve ostale medije, a onda u skladu s tim zaključcima, istražiti moguće vidove manipulacije u video igrama.

Istraživačko pitanje će biti – koji su oblici manipulacije primenjivi i korišćeni u video igrama, a hipoteza – da se manipulacija u video igrama može javljati na dva nivoa, i da su rezidentni oblici manipulacije različitim aspektima video igara dominantan model manipulacije u odnosu na njene direktnije oblike.

Kako su studije video igre još uvek nedovoljno istraženo naučno polje, a video igre medij koji je taman toliko nepodoban za manipulaciju da se ne može izdvojiti samo jedna igra sa dovoljno flagrantnih dokaza o manipulaciji, korišću analitičko-deskriptivnu metodu, metodu analize primarnih i sekundarnih izvora, kao i komparativnu metodu.

O manipulaciji

Predmet ovog rada je mogućnost manipulacije svešću igrača video igara tokom igranja video igara, odnosno zloupotreba popularnosti i privlačnosti video igara da se, manje ili više rezidentno promene osećanja, sistem vrednosti, ponašanje igrača i njihov odnos prema stvarnosti i životu. Rad će pored osnovnog pitanja, pokušati da odgovori i na još neka, kao što su: da li su video igre medij pogodan za manipulisanje ljudima? Ima li primera da se kroz posmatranje i interaktivno tretiranje sadržaja video igara može menjati sistem vrednosti igrača po želji manipulatora? Ko su manipulatori, koji su im ciljevi, koje su im metode manipulacije i zašto to rade?

8 Srđan Damjanović, „Izazovi i granice hakerske etike“, prikaz knjige Pekka Himanen: *The Hacke Ethic and the Spirit of the Information Age*, http://www.filozofijainfo.com/prikazi/damjanovic_hacker1.htm, pristupljeno 28.05.2013.

Manipulacija ljudima nije nova stvar. Manipulatora i opsenara je bilo oduvek. Uvek su postojali ljudi koji su masu ljudi kojoj se obraćaju⁹ mogli da navedu na kolektivno kontrolisanu akciju¹⁰. Očigledno je da postoji neko svojstvo čoveka, nekakav propust u personalnom bezbednosnom sistemu, koji drugim ljudima dozvoljava da uđu u psihu ciljnog čoveka ili grupe i izmene njegov voljni stav. Na kom svojstvu, ili na kojoj slabosti čoveka i ljudske zajednice se zasniva manipulacija?

Rođak Sigmunda Frojda, Edvard Bernes¹¹, je među prvima uočio pukotine u psihu čoveka i postavio teoriju manipulacije psihom i svešću koja je danas neprevaziđena. U *Propagandi*¹², jednoj od svojih najvažnijih knjiga, Bernes piše: „Ukoliko razumemo mehanizme i motive grupnog razmišljanja, moguće je kontrolisati i pokrenuti mase po našoj volji, bez njihove spoznaje o tome.“ U svojim kasnijim knjigama stvorio je termin „inženjering saglasnosti“ kako bi opisao tehnike kontrole masa. „Svest i inteligentna manipulacija organizovanih navika i mišljenja masa važan je element demokratskog društva.“ Bernes nastavlja: „Oni koji manipulišu ovim nesvesnim društvenim mehanizmima konstituišu nevidljivu vlast koja jedina ima istinsku moć nad našom zemljom... U gotovo svakoj akciji našeg svakodnevnog života, bilo u sferi politike ili biznisa, ili naše socijalne angažovanosti ili etike, dominirani smo uticajem malog broja ljudi... koji razumeju mentalne procese i društvene uzorke ponašanja masa. Oni su ti koji vuku konce koji kontrolišu mišljenje masa“.

Igra, sama po sebi, ne bi mogla da bude medij preko koga je moguće manipulirati svešću igrača, a naročito ne šire populacije. Ako išta nije svojstveno igri, to su prikriveni ciljevi koje neko ko nije učesnik igre može i hoće da ostvari.

9 Tokom Oktobarske revolucije u Rusiji, stvoren je termin „masovici“ (*масовуки*) za ljude koji su imali sposobnost da u direktnom kontaktu sa masom ljudi navedu tu masu na željeno ponašanje.

10 Vrhunac navođenja na kontrolisanu akciju velikog broja ljudi mogla bi da budu kolektivna samoubistva. Zabeleženo je da je Vođa američke sekte „Peoples Temple“, Džim Džons, 30. marta 1978. godine pozvao na kolektivno samoubistvo sve članove sekte. Popivši cijanid u piću Kool Aid, istovremeno je umrlo 909 pripadnika sekte, od toga 303 dece.

11 Edvard Bernes (Edward Louis Bernays, 1891-1995) austrijsko-američki teoretičar, pionir u oblasti odnosa s javnošću i propagande, koga često nazivaju ocem odnosa s javnošću („the father of public relations“). U praksi je kombinovao ideje Gustava Le Bona i Wilfreda Trottera o psihologiji gomile sa psiho-analitičkim idejama svog ujaka Sigmunda Frojda.

12 *Propaganda*, jedna od najznačajnijih knjiga Edvarda Bernesa, prvi put objavljena 1928. u SAD. Temeljna teza knjige je tvrdnja da je naučna manipulacija javnim mnjenjem neophodna za prevladavanje haosa i sukoba u društvu.

Ipak, postoje video igre koje na različite načine i u različitim aspektima šalju poruke koje mogu da dovedu do ciljanog ponašanja.

Video igra i njena etika

Prema Markusu Overmarsu¹³, video igra je softver (kompjuterski program) gde jedan ili više igrača, koristeći odgovarajući hardver, donose odluke kroz kontrole igre i resursa u potrazi za ciljem¹⁴.

Činjenica da je video igra u svom maksimalnom apstraktu niz jedinica i nula čini je različitom od svega do sada viđenog, a naročito od igara na tabli ili sportskih igara. Mogućnost postojanja protivnika koga kontroliše kompjuter dodaje mnoge nove izazove. Video igre mogu da budu kompleksnije, jer igra sama može pomoći igraču da razume različite aspekte i da nauči igrača kako da igra. Konačno, video igre mogu da naprave impresivnije okruženje dodajući igri fotorealističnu grafiku, muziku i umetnute scene¹⁵. Video igra je objektno orijentisana ka igraču, i to ne bilo kom igraču, a dizajner igre mora da zna ko će biti igrač. Igre za decu bi trebalo da se razlikuju od igara za odrasle. Teške i zahtevne igre bi trebalo da budu drugačije od igara za manje iskusne igrače. Igranje video igre sastoji se od donošenja odluka koje donosi najčešće samo igrač i koje presudno utiču na tok igre. U video igri, igrač je jedini koji ima kontrolu nad igrom i često je ta kontrola suštinski smisao igre. Nema video igre u kojoj neko drugi ima kontrolu, čak i ako je sam kompjuter protivnik ili drugi virtuelni igrač. I na kraju – cilj igre. To je ključni element igre. Ljudi žele da pobeđu u igri, pobeđa je često i jedini razlog zbog koga se igra. Za razliku od stvarnog života, video igra je retko mesto gde višestruki uzastopni porazi ne deluju demoralizujuće na aktera, već u njemu razvijaju dodatnu želju da savlada težak izazov.

Video igre su, dakle, etički objekti; igrači video igara su etički agenti, i etiku video igara treba posmatrati kao kompleksnu mrežu odgovornosti i moralnih obaveza. Pravila igara odlikuju moralne vrednosti koje utiču na etičko ponašanje igrača. Igrači koriste etičko razmišljanje pri igranju video igara, a inkorporacija igrača, kao etičkih agenata u dizajn igre, predstavlja jedan od ključnih zadataka za autore.

13 Markus Hendrik Overmars (1958) je holandski kompjuterski naučnik i profesor programiranja za video igre na Univerzitetu Utreht u Holandiji.

14 Jacob Habgood and Mark Overmars, *The Game Maker's Apprentice: Game Development for Beginners*, Apress, 2006, str. 35.

15 Ibid.

Većina video igara predstavlja sistem pravila¹⁶ čije je praosnove teorijski postavio Norbert Viner (Wiener, 1894 – 1964), a koje ohrabruju igrače da se kreću prema cilju unutar virtualnog okruženja. Takođe, većina video igara se igračima obraća putem priče, odnosno narativa. To nas dovodi do zaključka da video igre imaju dva fundamentalna elementa: sisteme i svetove. Ova dva elementa su koherentna, i zajedno stvaraju zabavnu mehaniku igre (gameplay) pri stvaranju sveta igre. Etika igara kao dizajniranih objekata nalazi se u međusobnoj relaciji ova dva elementa.

Migel Sikar (Miguel Sicart)¹⁷, jedan od vodećih teoretičara etike video igara, kaže: „Etika vrline primenjena na video igre je u suštini fokusirana na čin igranja. Iz te perspektive, etika igre kao objekta je uslov za moralnost iskustva, ali nije centralno pitanje. Igra kao objekat, sistem igre, može da poseduje ugrađene vrednosti, ali pristup etike vrline će se ograničiti samo na one vrednosti koje su stvarno doživljene tokom igranja.

Dakle, važna je povezanost ovog pristupa i Gadamerove hermeneutičke fenomenologije: u iskustvu objekta igre, nalazi se etika te igre. To iskustvo je proces interpretacije sistema igre, situacije u igri, i vrlo subjektivnog igrača, čije se iskustvo sastoji od sinhrono (doživljenog tokom igranja igre) i dijahrone (kolektivno iskustvo u igranju svih igara do tada) perspektive.“¹⁸

Etika vrlina predstavlja najpodesniji referentni okvir za proučavanje etike video igara ako njene ključne teze suprotstavimo drugim dvema dominantnim savremenim etičkim teorijama, deleontološkoj etici i konsekvencijalizmu. Ako smo zaključili da je video igra – *igra*, posmatrajući Huizinginu definiciju čiji jedan deo glasi – „igra je sloboda“, jasno je da deleontološka etika, koja u središte stavlja dužnost, nije odgovarajući okvir za istraživanje ove teme. Konsekvencijalizam, pak, sa svojim fokusom na rezultat (posledicu) delanja je komplementaran određenim aspektima video igre *per se*, ali kako je igrač etičko biće, etika vrlina je i ovde više primenjiva, jer je usredsređena na biće pre nego na delanje samo po sebi. A kako najveći broj video igara dolazi iz dva kulturološki različita centra, Amerike i Istočne Azije, etika vrlina daje dovoljnu širinu, jer se elementi aristotelovskih vrlina pronalaze i u Istočnoj moralnoj i religijskoj filozofiji, poput konfučijanizma ili budizma. Nik Gir

16 Nikola Maričić (2007) *Menadžment radija*, RDU RTS/FDU, Beograd, str. 42.

17 Migel Sikar (Miguel Sicart) je profesor u Centru za istraživanje kompjuterskih igara pri IT Univerzitetu u Kopenhagenu, i jedan od pionira studija etike kompjuterskih igara.

18 Sicart, Miguel (2009) *Ethics of Computer Games*, MIT Press, Cambridge, str. 110.

(Nick Gier) sa Univerziteta Ajdaho (Idaho) u tekstu „Budistička etika kao etika vrlina“, daje detaljnu argumentaciju u prilog svojoj tezi.¹⁹

Manipulacija u video igrama

Subjekti, objekti i vrste manipulacije u video igrama

Odgovor na ovo pitanje leži u odgovoru na pitanje ko može da manipuliše video igrama. Video igre prave velike ili male softverske kompanije. Kad se video igra jednom stavi na nosač²⁰, manje-više nije moguće ubacivati bilo šta u igru, niti je na bilo koji način menjati. To znači da su kompanije proizvođači softvera jedina mesta gde se može bilo šta ubaciti na nosač. Ova tvrdnja ne znači da nema hakerskih pokušaja prema igrama, ali je cilj tih pokušaja pre svega stvaranje mogućnosti da se piratske kopije igre koriste regularno ili da se malim intervencijama u HEX editoru²¹ otvore neke opcije²², ili doda neko novo oružje ili ključ do koga bi inače trebalo igrati igru još nekoliko sati.

Čime se sve manipuliše u video igrama? Za potrebe ovog rada, izdvojio bih dva osnovna nivoa manipulacije od kojih se svaki kasnije raščlanjava na više segmenata. Primarni, direktni, vidljivi nivo je onaj koji se pojavio hronološki prvi i razvio se od bezazlenog vaspitno edukativnog nasleđa crtanih filmova, da bi danas u pojedinim ali retkim video igrama donosio izvrtnje činjenica i očigledne neistine²³.

Drugi osnovni nivo je sekundarna manipulacija, koja je znatno suptilnija i samim tim i prisutnija. Ona se odigrava na nekoliko različitih nivoa.

19 Gier, Nick: *Buddhist Ethics as Virtue Ethics*, <http://www.webpages.uidaho.edu/ngier/307/budd-ve.htm>, pristupljeno 01.06.2013.

20 Uglavnom CD ploča, bez obzira da li je običan CD, DVD, Blu-ray ili u budućnosti nešto novo.

21 Hex (heksadecimalni) editor (binarni fajl editor ili byte editor) je vrsta kompjuterskog programa koji omogućava korisniku da manipuliše osnovnim binarnim (nula i jedan) podacima koji čine kompjuterske datoteke. Zahteva izvesno znanje i korisnik može da ga koristi samo ako tačno zna šta radi.

22 Hakerskim intervencijama dostupnim prosečnom igraču može se, recimo, skinuti odeća junakinji igre „Tomb Raider“, lady Lari Kroft.

23 „Sniper: Ghost Warrior 2“, video igra koja za temu ima snajpersku borbu u blokiranom Sarajevu 1993

Primarna (direktna) manipulacija

a) Manipulisanje informacijom (sadržajem, narativom) je prvi oblik manipulacije. Svaki video ima priču i ima cilj igre. Svaka priča nosi informaciju koju igrač sazna tokom igre. Međutim, video igra nije *per se* ni informativni niti edukativni medij, iako može biti i jedno i drugo. Narativi video igara su delo fikcije, i jako retko se dogodi da autori video igre svojim proizvodom plediraju da ispričaju istinitu priču. Ipak, kako je tržište video igara brzorastuće, postoje i igre koje nude svoju interpretaciju istorijskih događaja, i dobar primer za to je video igra „Sniper Ghost Warrior“ i reakcije koje je izazvala.

Adela Jušić, sarajevska umetnica, napisala je kritiku video igre „Sniper Ghost Warrior“ za njujorški internet magazin *Triple Canopy*, tvrdeći da ta igra „prekraj istoriju“ i da je, kao takva, štetna po mlade i odrasle na Balkanu²⁴. Radnja drugog dela igre „Sniper Ghost Warrior“, u izdanju poljske kompanije „City Interactive“, odvija se u Sarajevu 1993. godine, u jeku opsade grada. Ona kaže:

Provela sam čitav rat ovdje u Sarajevu pod opsadom, a moj otac je bio pripadnik antisnajperske jedinice u gradu, zbog čega mi je toliko teško da prihvatim igru kao što je ova i ulogu koju u njoj imaju američke snage. Glavni lik je Amerikanac koji „spasava grad“. To je potpuni paradoks, jer dok smo u Sarajevu čekali da budemo spaseni, Amerikanci su šutjeli. Sad su odjednom oni opisani kao spasioci, a djeca koja igraju ovu igru stećice potpuno pogrešnu sliku o tom vremenu²⁵.

b) Manipulacija karakterizacijom likova

Istraživači sa četiri američka univerziteta²⁶ su sproveli sveobuhvatno istraživanje pola i rase karaktera (likova) iz video igara. Odabравši 150 najprodavnijih i najpopularnijih video igara, sproveli su svojevrsan „popis stanovništva“ video igara. Utvrdili su da muškarci čine čak 89.5 posto svih likova, dok su 85 posto likova belci. Belaca i Azijata²⁷ ima više u odnosu na stvaran broj stanovnika u američkom društvu, dok je broj crnaca, Hispanoamerikanca i

24 <http://www.balkaninsight.com/en/article/sarajevo-sniper-video-game-draws-criticism>, pristupljeno 02.06.2013.

25 <http://www.balkaninsight.com/en/article/sarajevo-sniper-video-game-draws-criticism>, pristupljeno 02.06.2013.

26 University of Southern California, Indiana University, Ohio University, Virginia Polytechnic Institute i State University

27 Azijati su glavni likovi video igara najčešće u igrama čiji su autori i proizvođači zemlje Azije

Indijanca drastično smanjen. Rezultati popisa su objavljeni septembra 2009. godine u časopisu *New Media and Society*²⁸

Mnogo važnija manipulacija karakterizacijom likova odnosi se na tipizaciju karakternih osobina glavnih likova. Glavni likovi su uvek „naši“ i uvek su pravedni, dobri i lepi. Loši momci su oni protiv kojih smo se borili u bliskoj prošlosti. To je matrica preuzeta iz prvih akcionih filmova koji su za zaplet imali zaveru „ludog“ generala ili naučnika sa ciljem da uništi planetu Zemlju. Tu su loši momci uvek govorili sa ruskim akcentom ili su imali neke veze sa SSSR, KGB²⁹ i zemljama iza „gvozdene zavese“³⁰.

U većini video igara u kojima se američki vojnici bore, protivnici su im: Arapi, Talibani, bosanski Srbi. Pored toga što su neizmerno zli, protivnici su i ružni, često fizički i moralno degenerisani. S druge strane, karakterizacija likova zavisi od zemlje proizvođača softvera. Nedavno je u Kini razvijena pucačka video igra u prvom licu³¹ nalik na „Call of Duty“ u kojoj se pripadnici Kineske narodne armije bore protiv Amerikanaca. Zanimljivo je da je producent igre Kineska narodna armija.

Amerikanci, kao i ostali zapadnjaci za sada se čvrsto drže proverenih negativaca. Kada su u pitanju teroristi i međunarodni kriminalci, to su Arapi i Rusi, ređe Srbi, a u poslednje vreme pažnju je izazvala igra „Homefront“, nastala po priči čuvenog scenariste i američkog desničara Džona Milijusa, smeštena u blisku budućnost, gde je Severna Koreja izvršila invaziju na Sjedinjene Američke Države i junaci igre se bore za goli život protiv nemerljivo brojnijeg agresora na svom kućnom pragu.

28 „New Media and Society“ The virtual census: representations of gender, race and age in video games, <http://nms.sagepub.com/content/11/5/815.abstract>, pristupljeno 08.06.2013.

29 Komitet državne bezbednosti (*Комитет государственной безопасности*) Saveta ministara SSSR, ime glavne sovjetske službe bezbednosti i obaveštajne službe, kao i glavne tajne policije od 1954. do 1991. godine.

30 U seriji firmova o britanskom tajnom agentu Džemu Bondu, glavni negativac je često Rus ili ima neke veze sa Rusijom, odnosno SSSR-om.

31 „The Glorious Mission“

Sekundarna (suptilna) manipulacija

a) Manipulacija realnošću – stvaranje virtuelne realnosti

Sve video igre se odigravaju u virtualnim svetovima, i igrači svojom aktivnošću učestvuju u virtualnoj realnosti. Svi virtualni svetovi su plod fikcije, i u ovom slučaju, termin „manipulacija“ ne treba nužno posmatrati iz negativnog ugla. Osnovna motivacija igrača da igraju video igre je eskapizam u svet sa drugačijim pravilima, svet koji je dizajniran da zadovolji dva osnovna aspekta – da bude zabavan, i da pruža dovoljno izazova da bi uživanje u virtualni svet bilo dublje, dugotrajnije i iskustvo sa velikom nagradom za uloženi trud.

Što se tiče istraživanja o štetnosti uticaja dugotrajnog igranja video igara na socijalizaciju i psihološki razvoj, rezultati su krajnje različiti. Dok neki ističu rizike po povećanje agresivnosti i patološke identifikacije sa likovima iz video igara kod mladih, drugi, savremeni teoretičari video igre, poput Džejn Megonigal (Jane McGonigal), ističu pozitivne aspekte multiplayer igara po kasnijem timskom radu na poslu u stvarnom životu³². Video igre nisu ništa rizičnije za izazivanje patološkog ponašanja kod pojedinaca nego što su filmovi ili muzika, iako nudi bég u virtualni svet, gde oni sa patološkim predispozicijama mogu da u svojoj svesti zamene virtualni svet za pravi.

b) Manipulacija sistemom vrednosti

Ovo poglavlje bi moglo da se nazove – manipulacija slobodom i temeljnim ljudskim pravima, manipulacija pravom na život, manipulacija slobodnim izborom. Čovek se rađa slobodan, ali se odmah po rođenju uči ograničavanju slobode stečene rođenjem i izvesnom sistemskom gušenju prirodnih nagona. Drugim rečima, još na majčinim grudima, čovek saznaje da nešto sme da radi a nešto ne sme. Tako se lagano, tokom vaspitavanja i socijalizacije, uvodi u pravila života u civilizovanom društvu, pravila koja se zasnivaju na poželjnom ili pohvaljenom ponašanju, i nepoželjnom ili zabranjenom ponašanju. Međutim, neke video igre predstavljaju mesto u kome se nekažnjeno mogu isprobati zakonom zabranjene aktivnosti.

32 McGonigal, Jane (2011) *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*, Jonathan Cape, London, str. 82.

Jedna od temeljnih zabrana je zabrana ubistva drugog čoveka. Ta zabrana je toliko krucijalna, da teorija i praksa zabranjuju čak i državi da ubije čoveka³³. I dok su u većini video igara čiji je cilj fizička likvidacija protivnika oni najčešće predstavljeni kao „neprijateljski borci“, što je po svim konvencijama legitimni cilj, postoje i video igre, poput zabranjivane video igre “Carmageddon”, u kojima igrač može slobodno i nekažnjeno da ubija druge ljude, da ih gazi automobilom, da ih muči, ponižava, iako su ti ljudi potpuno nedužni i ničim nisu izazvali ili zaslužili takvo ponašanje. Jednostavno, *raison d'être* igre je izživljavanje nad nedužnim civilima. Scene izživljavanja praćene su veoma živopisnom grafikom, velikim količinama krvi koja prska po unutrašnjoj strani monitora, sa delovima žrtvinog tela koji lete prostorom.

U drugoj video igri, igrač može, posredstvom virtualnog avatara, da siluje koga želi. Sadržaj video igre “RapeLay” upravo je onakav kako zvuči. Virtualni junak se ukrcava u voz, ulazi u jedan kupe i tamo siluje učenicu, njenu majku i sestru. Sve vreme, one vrište i plaču i govore da žele da umru, ali igrač ima opciju i sposobnost da kod žrtvi razvije sindrom vezanosti i simpatiju za silovatelja, tako da im čak daje savete kako i kada da izvrše abortus. Reakcije publike i kritike koje igra trpi su strašne, ali uprkos zgražavanju publike igra postoji i nekažnjeno se distribuira već četiri godine.

c) Manipulacija poželjnim ciljem igre (identifikacija sa junacima)

Video igra “Medal of Honor” izazvala je nekoliko skandala, ali i dobila nekoliko priznanja za pokazanu i dokazanu snagu oblikovanja javnog mnjenja i korišćenje video igara za manipulaciju svešću javnog mnjenja. Naime, jedna od opcija pomenute igre je da igrač može da odabere da bude Taliban, dakle Avganistanac koji se u Avganistanu bori protiv koalicionihi, najčešće američko-britanskih vojnika³⁴. “Medal of Honor” sa pomenutom opcijom je izazvao ozbiljnu pobunu javnog mnjenja SAD i Velike Britanije. Protiv opcije se podigla cela „patriotska“ Amerika. Pritisak vojnih grupa i udruženja ratnih veterana pokolebao je proizvođača video igara „Electronic Arts (EA)“ koji je na kraju iz “Medal of Honor” uklonio mogućnost igranja s Talibanima u multiplayeru. Pre toga, EA je dugo tvrdoglavo branila svoju odluku uprkos kritikama koje su dolazile od službene vojske, ratnih udovica i desničarskih medija.

33 Zabrana smrtne kazne.

34 Ova opcija je inspirisana Džonom Lindom (John Phillip Walker Lindh), (1981), američkim građaninom koji se u Avganistanu borio na strani Talibana. Lind je uhapšen 2001, a 2002. godine je u SAD-u osuđen na 20 godina zatvora.

Sličan pritisak je došao iz Velike Britanije. Britanski ministar odbrane Lijam Foks pozvao je distributere igre "Medal of Honor" da bojkotuju pomenuto izdanje i pokažu podršku oružanim snagama Britanije. Foks je podsetio da su talibani odgovorni za gubitak brojnih života i da je šokantno da neko smatra prihvatljivim da rekreira njihova nedela prema britanskim vojnicima.

d) Manipulacija instinktom preživljavanja
(zloupotreba instinkta opstanka)

Agresivnost je jedan od najjačih nagona opstanka. Hoće li imati pozitivne ili negativne konotacije i posledice zavisi jedino od postavljanja granica tolerancije agresivnog ponašanja. Bez agresivnosti nema života, ona pomaže čoveku da radi, da prevazilazi životne prepreke, da preživi i da se odbrani od svega što ga ugrožava. S druge strane, tanka je granica između konstruktivne agresivnosti i nasilja. Nju postavljaju vaspitanje, porodica, ali i okruženje u kojem se živi i opšteprihvaćeni standardi tolerisanja agresivnog ponašanja – verbalnog i fizičkog. Savremena civilizacija, tempo života i sve teža, svakodnevna borba za egzistenciju pomeraju tu granicu u korist nasilja. Gola sila sve više postaje obrazac sa kojim se odrasta. Filmovi, stripovi, video igre puni su uzbuđenja, ponajpre zbog agresivnosti koju promovišu.

Najpopularnije dečje video igre su one ratničke, u kojima se nagrađuje svaki „uspeh“ u savladavanju imaginarnog protivnika. A te „pobede“ slažu mozaik prihvatljivog stava prema životu i agresivnoj ulozi u njemu. Lako je prepoznati trenutak u kojem pozitivan instinkt opstanka postaje „golo nasilje“. To se dešava svaki put kada počne da se uživa u sopstvenom agresivnom ponašanju. Po pravilu, to su reakcije na frustracije koje nosimo u sebi. Prag podnošenja frustracija i prag tolerancije agresije u istoj su ravni, pa je još jedno opšte mesto u priči o nagomilavanju nezadovoljstva i neadekvatnim, nasilnim oslobađanjem od tih tenezija činjenica da se one „prazne“ na slabijima od sebe.

Fenomen agresivnosti univerzalan je stereotip koji će po sumornim predviđanjima sociologâ, psihologâ i psihijatara našu civilizaciju, pre ili kasnije, odvesti u propast. Ipak, bitka za uspostavljanje razumnih granica tolerisanja agresivnosti nije izgubljena. Agresivnost se uči i ohrabruje sve masovniji pokret koji promoviše nenasilnu komunikaciju i primerena ponašanja.

e) Promocija militarizma kao poželjne životne ideologije i načina rešavanja problema

Čitava istorija ljudskog roda je istorija igara sa negativnom sumom, igara u kojima su svi gubili. Vekovima su širom planete besneli ratovi u kojima su čitavi narodi nestajali, a da se pobednik nije mnogo razlikovao od poraženog. Period posle Drugog svetskog rata, a naročito velikih ratova posle njega,³⁵ karakteriše afirmacija igre sa pozitivnom nulom, igre u kojoj svi dobijaju, ali se svi nečega odriču. Naravno, i dalje postoji neoimperijalizam velikih sila i njihova težnja da velike svetske igre igraju po principu igre sa nultom sumom, igre u kojoj napadač dobija sve, a poraženi gubi sve³⁶. Igračka ideologija tog neoimperijalizma i manipulacija igračkom populacijom u tom smislu ogleda se u promociji militarizma u video igrama kao dominantnog pogleda na svet, nasuprot zvanično proklamovanom pacifizmu kao politici države i poželjnom ponašanju zemalja zapadne demokratije.

Video igre su trenutno najunosniji biznis u oblasni kreativne industrije³⁷. Industrija video igara svesno kreira ideološki diskurs kroz militarizam prisutan u video igrama koje stvaraju narativ, paralelnu istoriju i formiraju pogled na svet mladih generacija. Kult rata koji se gaji u najprodavanijim video igrama nije viđen još od vremena fašizma između dva svetska rata. Ovakva otvorena militaristička ideologija danas ne deluje nenormalno, zato što su oružani sukobi normalizovani u stanju globalnog latentnog „rata protiv terorizma“. Militarizam prisutan u kompjuterskim i video igrama ima za ciljnu grupu decu i mlade i predstavlja alternativni ili dodatni edukativni okvir zvaničnom prosvetnom sistemu³⁸.

Ako uspešno odigrate kompleksne strateške video igre poput „*Command & Conquer: Generals*“ ili „*Civilization*“, imaćete znanje gotovo kao da ste završili vojnu školu. Naučićete kako da organizujete građane, trupe i izgradite gradove, pri tome morate poraziti sve svoje neprijatelje, zauzeti njihove strukture,

35 Korejski rat, Vijetnamski i Avganistanski rat.

36 Prvi i drugi Zalivski rat, Bombardovanje Srbije.

37 Aleksandar Filipović: „Video igre kao najozbiljniji biznis kreativne industrije na početku 21. veka“, *Megatrend revija*, vol 10 (2) 2013, Beograd, str. 177.

38 Kristian Lukić u tekstu „Kritičke perspective umetnosti digitalnih igara – prilog istraživanju fenomena“ objavljenom u web časopisu *E-volucija* (http://www.bos.rs/cepit/evolucija/html/14/igre.htm#_ftn1) ističe: „Ovakav rad sa mladima u kontekstu militarizma vuče svoje korene u omladinskoj organizaciji *Balilla*, koju je osnovao Benito Musolini 1926. godine u Italiji, a svoju kulminaciju je doživeo u Nemačkoj tridesetih godina XX veka u organizaciji *Hitlerjugend*“, pristupljeno 09.06.2013.

zgrade, gradove, potčiniti njihove radnike. Pentagon ima „Odeljenje za industriju zabave“³⁹ koji zajedno sa „Odeljenjem Zajednice za razvoj odbrambenih igara“⁴⁰ koje finansira DARPA⁴¹, trenutno razvija, ili je već razvila, oko četrdeset igara čija je dominantna poruka ne – „Bog čuva Ameriku“, već „naša vojska čuva Ameriku, njene vrednosti i američki način života“⁴².

f) Manipulacija muzikom

Muzika je jedan od osnovnih oblika ljudske komunikacije i pretpostavlja se da je postojala i pre nastanka govora. Manipulacija muzikom u video igrama ne spada u primarne metode. Ona se pre može smatrati katalizatorom ostalih manipulativnih metoda. Manipulacija muzikom u svim scenskim oblicima, pa i u video igrama, ima dve funkcije. Prva je da pojača emocionalni doživljaj pri gledanju scenskog dela, a druga je da kod pojedinca putem eventualnih sentimentata izazove želju i potrebu za određenim ponašanjem. Muzika je jedna od najmoćnijih tehnika manipulacije, jer vrlo lako dopire do podsvesti. U kombinaciji sa rezidentnom intelektualnom porukom, postaje moćno sredstvo manipulacije, jer toj poruci dodaje novu i jaku emocionalnu dimenziju. Takva forma manipulacije prisutna je svakodnevno. Osnovni elementi muzike su: visina tona, boja tona i ritam. Melodiju čine zvuci, odnosno uzastopni tonovi tačno određene frekvencije (visine). Kompozicije Wolfganga Amadeusa Mocarta imaju veliki uticaj na razvoj dece i odraslih, kao i na učenje, pamćenje i povećanje inteligencije. Taj uticaj naziva se „Mocartov efekat“⁴³. Jedan od segmenata ovog fenomena kaže da se lakše uči i pamti uz pratnju Mocartove muzike. Stavite njegovu muziku uz oglas i pročitani tekst će zagarantovano biti usvojen, odnosno upamćen. Generalno, klasična harmonična muzika smiruje ljude. Prema istraživanjima smanjuje krvni pritisak, nervozu, umor. A kada je čovek opušten i smiren lakše će usvajati sadržaj koji mu se

39 Institut za kreativne tehnologije.

40 Department of Defense Game Development Community.

41 Defense Advanced Research Projects Agency.

42 Kristian Lukić: „Kritičke perspective umetnosti digitalnih igara – prilog istraživanju fenomena“, časopis *E-evolucija* (http://www.bos.rs/cepit/evolucija/html/14/igre.htm#_ftn1, pristupljeno 09.06.2013.

43 Teoriju pod imenom *Mocartov efekat* prvi su predstavili naučnici na univerzitetu Kaliforniji, koji tvrde da deca koja su u ranom uzrastu okružena muzikom imaju bolje rezultate na standardizovanim školskim testovima. Istraživanja koja su obavljena 1999. godine na tom univerzitetu pokazala su da su mališani, koji su pohađali časove klavira imali 30% bolje rezultate i na testovima iz matematike. Tim povodom, stručnjaci su ispitivali vezu između medicinskih i obrazovnih efekata muzike tokom 40-ih godina prošlog veka, a državni univerzitet Mičigen prvi je na svetu uveo specijalizaciju u muzičkoj terapiji. Skeptici tvrde da se efekti *Mocartovog efekta* preneglašavaju i da ta teorija ima malo osnova u neurologiji, a u knjizi *Mit o prve tri godine* posebno se kritikuju mediji zbog preuveličavanja značaja te teorije.

servira u reklami, nego kada je nervozan i napet. Da bi se umanjio efekat neskladne muzike bitno je svesno i kritički slušati muziku, jer će tako ona biti deo svesnog dela misli, a tada je teško podleći manipulaciji.

g) Afirmacija „lakog puta kroz život“

Sve ono do čega u stvarnom životu ne može da dođe, ili može, ali sa mnogo rada i vremena, u video igrama može lako. Igrajući video igre, igrač može sve. Najpre može da izabere igru koju želi da igra, najčešće može da izabere nivo težine, može beskrajno dugo da je igra, dokle god ne postane ekspert. Iako ne može da menja pravila, a često ni tok igre, postoje piratski sajtovi na kojima se nude *walkthroughs* i *cheat codes*⁴⁴. Često i sami proizvođači video igara nude kodove za varanje ili objašnjenja toka igre, ne bi li povratili one igrače koje je težina igre obeshrabrila.

Zaključak

Od svih oblika manipulacije koje smo pomenuli, jedan oblik je prisutan u gotovo svakoj igri, izuzimajući krajnje apstraktne pionirske poduhvate, a to je izvesna manipulacija realnošću. Ona je po prirodi medija neophodna, nije nužno loša niti motivisana pogrešnim razlozima. Konkurencija čini autore igara kreativnijim i detaljnijim u kreiranju virtualnih svetova igara, a tehnološki napredak dovodi do fotorealističnosti i mogućnosti smeštanja ogromne količine podataka na fizički nosač, što svet igre čini još podobnijim za potpuno uživanje. Iako su igre dizajnirani etički sistemi, upravo tehnološki napredak i mogućnost stvaranja kompleksnijih igara pretvara igrača u etičkog agenta, i etika same igre se ogleda u igračevom iskustvu.

Igre poput „Red Dead Redemption“ ili „Infamous“ igraču daju mogućnost da bira da li će se ponašati časno ili nečasno, i za to će snositi određene konsekvence. Moralna pitanja postavljena pred igrača dolaze do izražaja kroz interakciju sa kompjuterski kontrolisanim karakterima, i u zavisnosti od toga kako reagujete, skala časti će se pomeriti u odgovarajućem smeru. Igra „Red Dead Redemption“ usmerava igrača na put časti, jer su posledice daleko pogodnije, ali ostavlja mogućnost da nedela činite sa povezom preko lica, bez

44 Walkthrough je detaljni opis aktivnosti potrebnih da bi se igra dovela do kraja, dok su *cheat codes* alfanumerički nizovi koje treba uneti preko tastature u određenom delu igre, kako bi se postigli različiti efekti od kojih je najpoznatiji „God Mode“, u kome je junak koga vodite neuništiv; sam termin je ušao u sleng i popularnu kulturu.

uticaja na skalu časti. To nas dovodi do zaključka da je igrač etičko biće, sa vrednostima koje ima pre nego što stupi u virtualni svet igre, što nas opet vraća na onaj blagi paradoks s početka; jer, ako se etika igre nalazi u igraču, onda ona po sebi ne mora da bude ni etična ni neetična, iako to svakako može biti.

Migel Sikar kaže: „Jednostavno, etika video igara je etika igre kao sistema pravila koja stvaraju svet igre, koji doživljava moralni agent sa kreativnim i voljnim kapacitetima, i koji vremenom razvija sposobnost da primeni svoje lične vrline“⁴⁵. Sikar zaključuje da su „igrači i dizajneri podjednako u poziciji velike etičke odgovornosti“, i identifikuje ih kao glavne moralne *stakeholder-e* u iskustvu igre.⁴⁶

Što se tiče ostalih oblika manipulacije, izuzev nekoliko flagrantnih primera koje smo naveli, autori koriste suptilne forme manipulacije gotovo isključivo u cilju većeg komercijalnog uspeha. Kroz karakterizaciju likova, nasilje kao cilj igre i stereotipne neprijatelje, industrija video igara nije ništa više nego refleksija holivudske filmske industrije, čija iskustva govore da na blagajnama najbolje prolaze nasilni akcioni avanturistički filmovi, bilo smešteni u realni, ili svet fantazije. Promocija militarizma kroz video igre je sastavni deo njene prirode, jer su proto video igre nastale u istraživačkim centrima američke vojske, a većina tehnološki naprednih armija deo treninga svojih jedinica obavlja kroz simulatore koji su, u suštini, video igra sa pratećim mehanizmom. Ipak, kako su studije video igre relativno mlado istraživačko polje, a video igre u današnjem smislu relativno nova pojava, neophodan je dodatni vremenski protok da bi se svi relevantni aspekti pravilno sagledali. U tom smislu, biće interesantno ponovo se vratiti ovoj temi tada.

Literatura

- Barnes, Jonathan (ed.) (1984). *Complete Works of Aristotle, Volume 1*, Princeton: Princeton University Press.
- Barnes, Jonathan (ed.) (1984). *Complete Works of Aristotle, Volume 2*, Princeton: Princeton University Press.
- Bernays, Edward (2004). *Propaganda*, Ig Publishing, Brooklyn.
- Habgood, Jacob; Overmars, Mark (2006). *The Game Maker's Apprentice: Game Development for Beginners*, Apress, London.

45 Miguel Sicart (2009) *Ethics of Computer Games*, MIT Press, Cambridge, str. 226.

46 Ibid, str. 227.

- Himanen, Pekka (2001). *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*, Random House Trade Paperbacks; New York.
- Hindemith, Paul (1942). *The Craft of Musical Composition*, London: Schott.
- Huizinga, Johan (1992) *Homo ludens*, Zagreb: Naprijed.
- Hume, David (1985). *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, London: Penguin Classics.
- Kajoa, Rože (1979). *Igre i ljudi*, Beograd: Nolit.
- Kembel, Don (2004). *Mocartov efekat*, Beograd: Finesa.
- Kent, Steven L. (2001). *The Ultimate History of Video Games*, New York: Three Rivers Press.
- Leary, Timothy (1994) *Chaos and Cyber Culture*, Berkeley: Ronin Publishing.
- Maričić, Nikola (2007). *Menadžment radija*, Beograd: RDU RTS/ FDU.
- McConigal, Jane (2011). *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*, London: Jonathan Cape.
- McLuhan, Marshall (2001). *Understanding Media*, New York: Routledge.
- Perron, Bernard; Wolf, Mark J.P. (ed.) (2003). *Video Game Theory Reader*, New York: Routledge.
- Perron, Bernard; Wolf, Mark J.P. (ed.) (2009). *Video Game Theory Reader 2*, Routledge, New York.
- Sicart, Miguel (2009). *Ethics of Computer Games*, Cambridge: MIT Press.
- Veber, Maks (2011). *Protestantska etika i duh kapitalizma*, Novi Sad: Mediteran publishing.
- Wagner, Keith D. (2011). *The Mozart Effect: Harnessing the Power of Baroque*, Create Space Independent Publishing Platform.

Ludografija

- City Interactive. 2013. *Sniper: Ghost Warrior 2*. Namco Bandai
- Danger Close Games. 2010. *Medal of Honor*. Electronic Arts
- EA Pacific. 2003. *Command & Conquer: Generals*. EA Games
- Firaxis Games. 2010. *Civilization V*. 2K Games
- Illusion Soft. 2006. *Rapelay*. Illusion Soft
- Infinity Ward. 2009. *Call of Duty: Modern Warfare 2*. Activision
- Microsoft Studios. 2012. *Microsoft Flight*. Microsoft Studios
- Rockstar North. 2003. *Manhunt*. Rockstar Games
- Rockstar San Diego. 2010. *Red Dead Redemption*. Take-Two Interactive

- People's Liberation Army of China. 2012. *The Glorious Mission*. People's Liberation Army of China
- Stainless Games. 1997. *Carmageddon*. Interplay/SCI
- Sucker Punch Productions. 2009. *Infamous*. Sony Computer Entertainment
- U.S. Army. 2002. *America's Army*. U.S. Army

ETHICAL CHALLENGES OF VIDEO GAME

Summary

Although video game is a designed ethical object with embedded ethical values, video game ethics lies in player's experience. This focus on a player as a being and his own virtues which determine his choices during the interactive experience, makes video game best analyzed by virtue of ethics theory. Since by its nature video game is not an informative nor educational media, it is less suitable for direct manipulation, although more subtle forms of manipulation can be noticed in a number of video games. Aside from a certain number of most extreme examples, subtle manipulation has most often been used for commercial purposes, which is a model similar to other branches of creative industries. On the other hand, as a medium that brings the greatest possibilities of immersion into a virtual world, video game can become the ground for more flagrant forms of manipulation in the future.

Key words

video game, virtue ethics, ethical agent, designed ethical system, direct manipulation, subtle manipulation

IV

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

CILJEVI I EFEKTI MEĐUNARODNIH FILMSKIH FESTIVALA: MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL *FEST*

Apstrakt

Međunarodni filmski festival *FEST* danas je na prekretnici. Prolazeći kroz teška vremena sankcija i tranzicije, *FEST* je izgubio primat u regionu i postao festival lokalnog značaja. Ovaj tradicionalni festival može ostati smotra najgledanijih filmova u svetu, ili će se, poput svetskih festivala, transformisati u manifestaciju koja zadovoljava potrebe savremenog filmskog stvaralaštva. Ovaj tekst nema nameru da kritikuje, već da sublimiše dugogodišnje iskustvo *FEST*-a, i da kroz analizu menadžmenta festivala ukaže na nove mogućnosti razvoja te manifestacije. Po našem mišljenju, *FEST* bi mogao ponovo da pronađe svoje mesto na mapi svetskih festivala.

Ključne reči

Filmski festival, kulturne potrebe, tržište, publika, *FEST*, ciljevi festivala

Festivali – publika ili market?

Da li su festivali namenjeni publici ili stručnoj javnosti? Da li su značajni za prestiž autorâ i njihovu karijeru, ili su veliki međunarodni market koji donosi ogroman profit? Da li festivali u Kanu, Berlinu, Veneciji, kao najstariji i najuticajniji festivali, još uvek imaju nekadašnju snagu? Danas je teško odrediti njihov primat na mapi festivala, jer se broj savremenih festivala stalno uvećava (Sandens, Toronto, Karlove Vari, Rotterdam, Lokarno). Festivali u Kanu, Berlinu, Veneciji uspevaju da održe poziciju, jer su uspeli da redefinišu svoje ciljeve i transformišu programe u skladu sa savremenim potrebama filmskih profesionalaca i publike. Tragajući za ovim odgovorima, nameće se pitanje:

1 darja.bajic@gmail.com

da li je FEST od svog početka do danas prešao put od značajnog svetskog festivala u Jugoslaviji do smotre lokalnog značaja u Srbiji?

Filmski festivali – međunarodna iskustva

Festivali su značajan oblik difuzije kulture, budući da se kroz njihove programe određena vrsta stvaralaštva vrednuje nagradama ili samim izborom, čime se ostvaruje uvid u umetničke domete jedne sredine u određenom periodu (Dragičević Šešić, Stojković 2003: 171). Veoma su privlačni za publiku, jer omogućavaju da se sa drugima podeli umetnički doživljaj i lično kulturno iskustvo. *Festival je prozor u svet lokalne zajednice*, mesto susreta velikog broja ljudi, turistâ i lokalnog stanovništva, pri čemu se umetnički doživljaj dugo pamti (Đukić 2005: 87).

Filmski festival u Veneciji, popularna *Mostra*, ove, 2013. godine imala je svoje jubilarno, sedamdeseto izdanje. Osnovana je 1932. godine kao deo Venecijanskog bienala, velikog kulturnog događanja, koje u Veneciji okuplja umetnike iz celog sveta. Osim umetničke dimenzije, festival neguje i komercijalno značenje, pa se tako njime obeležava i početak jesenje bioskopske sezone. Na *Mostri* se premijerno prikazuju i takmiče filmovi u dve kategorije – *Venecija* sa prestižnom nagradom *Zlatni lav* i *Upstream*, gde priznanje *San Marko* dobijaju alternativni filmovi. *Mostra* je postala zaštitni znak Venecije, koja svake godine privlači filmske zvezde, novinare i filmske kritičare.

Davne 1951. godine u Berlinu, gradu u kome je zid delio Istok i Zapad, u atmosferi hladnog rata, u zapadnom delu grada došli su na ideju da formiraju festival sa misijom koja se svela pod slogan – *Prozor u slobodan svet*. Ovaj, danas najprestižniji, festival zadržao je osnovnu misiju prikazujući filmove sa političkim temama. Na samom početku, o nagradama je odlučivala publika, a od 1965. godine, *Zlatnog* i *Srebrnog medveda* dodeljuje stručni inostrani žiri. Pored takmičarskog programa, postoje i program *Panorama*, *Berlinare specijal*, *Forum*, *Nemački film*, *Omaž*, *Retrospektive* i programi za kratke i dokumentarne filmove. U centru Berlina, na Potsdamer Platzu, pored glamuroznih svetskih premijera, održavaju se i dva najveća film marketa na svetu: *Evropski filmski market* i *Berlinare market koprodukcija*. Godišnje ovaj festival poseti preko petnaest hiljada učesnika, novinara i filmskih kritičara iz 80 zemalja sveta.

Filmski autori prvi put su se okupili na festivalu u Kanu 1946. godine. Sve do 1960. godine, to je bila smotra revijalnog karaktera. Tada je oformljen „Kan Market”, koji je počeo da privlači veliki broj producenata i distributera. Kanske nagrade, računaju se u najprestižnije nagrade na svetu i svojim autorima, producentima, scenaristima i glumcima obezbeđuju zagarantovano mesto u svetu filma. *Zlatnu plamu* dodeljuje devetočlani međunarodni žiri. Žiri programa *Cinefondation* dodeljuje *Zlatnu palmu* za najbolji kratki film mladih studenata filmskih škola. *Zlatna kamera* se dodeljuje najboljem debitantu. Posebnost ovog festivala na najbolji način opisuju reči Žana Koktoa: *Kan je apolitična, ničija zemlja, mikrokosmos nečega što bi svet bio kad bi ljudi mogli direktno kontaktirati jedni s drugima i govoriti istim jezikom.*

FEST – Misija rođena 1971. godine

Pod sloganom *Hrabri novi svet*, prvi FEST je imao privilegiju da „otvori” gvozdenu zavesu između Istoka i Zapada, i postane mesto okupljanja svetski poznatih i progresivnih filmskih stvaralaca. Njegov društveno politički i edukativni značaj uticao je na brojne mlade generacije filmskih stvaralaca i bioskopsku publiku.

FEST je prvi put održan od 8. do 16. januara 1971. godine. Osnivač, a potom i selektor i umetnički direktor, Milutin Čolić imao je viziju da domaćoj publici pruži mogućnost da se bliže upozna sa inostranim filmskim ostvarenjima. Tada novi festival, bio je od ogromnog značaja za domaću publiku koja je do tada sa velikim zakašnjenjem, gledala filmove koji su se u svetu već odavno prikazivali. FEST je u komunističkom periodu, ostvario svoju misiju: publici je predstavio filmove bez cenzure, a mladim autorima omogućio kontakt sa novim tendencijama u svetskoj kinematografiji.

Prvi FEST bio je prihvaćen iznad svih očekivanja; karte su bile rasprodate, a tapkaroši su se ponovo vratili pred bioskopske dvorane (Vlajčić: 2002). FEST je dugo godina bio vodeći filmski festival u regionu Jugoistočne Evrope. Pružao je mogućnost filmskim radnicima i kritičarima istočnih, socijalističkih zemalja da se upoznaju sa holivudskom i evropskom filmskom produkcijom. Sedamdesetih i osamdesetih godina, FEST je imao prvenstvo prikazivanja premijernih filmova, a domaći distributeri reklamirali su svoje filmove uz moto – *Prikazano na FEST-u.*

U programskom smislu, FEST se godinama transformisao. U početku je njegova misija bila da gledaocima prikaže filmove sa Zapada, koje publika nije mogla da vidi na redovnom bioskopskom repertoaru. Nastavio je sa premijernim prikazivanjem filmova iza „gvozdene zaveses”, kinematografija malih zemalja i različitih autorskih tendencija u svetu.

U devedesetim godinama, kada su ojačali domaći distributeri, a FEST imao finansijskih problema, distributeri su uticali na program, pa je FEST u jednom trenutku postao samo komercijalna smotra filmova. Zbog uvođenja sankcija Republici Jugoslaviji 1993. i 1994. godine, FEST nije održan. Održane su smotre distributerskih i ranije prikazanih filmova. Mnogi su smatrali da će se ovaj festival ugasiti; međutim, 1995. godine, uprkos trajanju sankcija, održan je FEST pod nazivom *Svetlost*. Prikazan je mali broj novih filmova, ali je od izuzetnog značaja to što je ovaj festival nastavio svoj životni vek. U tom periodu, FEST je pokušao da po ugledu na svetske festivale, kreira program kroz stručno viđenje jednog selektora.

Svoj četrdeseti rođendan FEST je dočekaao bez precizno profilisanih programa. Konceptcija programa u stilu *za svakog po nešto*, bila je kompromis između komercijalnih distributera i umetničkih tendencija.

FEST je u više navrata pokušao da uvede takmičarski program. Protivnici uvođenja ove ideje tvrdili su da će FEST time izgubiti mesto na mapi svetskih festivala. Ta ideja nikada nije analizirana i nisu sagledani benefiti koje takmičarski program može doneti festivalu i lokalnoj zajednici. U međuvremenu, FEST je pokušao da inovativnim pratećim programima kao što su *B2B*, *Master klas*, *Okrugli sto*, *Prezentacija domaćih filmova stranim gostima* prati svetske trendove. Nedostatak finansijskih sredstava, bio je glavni razlog nepromišljenog ukidanja gotovo svih pratećih programa. Gostovanje svetski poznatih zvezda i autorâ svelo se na komercijalne efekte otvaranja festivala. Tako je FEST godinama stagnirao i izgubio pozicije u regionu. *Hrabri novi svet*, koji je skidao „gvozdenu zavesu”, povezivao Istok i Zapad i ukidao cenzuru, prestao je da bude mesto okupljanja svetski poznatih i progresivnih filmskih stvaralaca.

Ciljevi FEST-a

Ciljevi FEST-a, prema aktu *Pravila međunarodnog filmskog festivala FEST* su:

- da filmskim programom, i drugim pratećim sadržajima, ukaže na izrazite vrednosti svetske filmske produkcije;
- da okupi sineaste i kritičare, i da, tako uspostavljenom komunikacijom, razvija filmsku kulturu kao deo ukupne duhovnosti naše sredine.

Prvi segment tržišta je sam umetnik, čiji je cilj stvaranje umetničkog dela kao izraz zadovoljavanja sopstvene potrebe da se izrazi. Drugi segment čine ostali umetnici, kritičari ili drugi stručnjaci u toj disciplini, pa je cilj priznanje umetnika u svojoj sredini. Treći segment čini javnost, gde se često kao glavni cilj navodi profit (Kolber: 2010).

FEST u svojim ciljevima sadrži sva tri segmenta, ali ih u praksi delimično ispunjava. Prvi segment FEST ostvaruje kroz premijerno prikazivanje filmova, ali usled smanjenog broja prisutnih stvaralaca ne ostvaruje u potpunosti. Drugi segment FEST-a eksplicitno ističe u svom cilju da ima nameru da okuplja sineaste i kritičare i uspostavi komunikaciju među njima, ali u tome sve manje ima uspeha. Treći segment, FEST delimično ispunjava kroz dolazak publike na festival i sticanje profita koji bi trebalo da posluži kao osnov za poboljšanje programa i pratećih aktivnosti. Zbog nepostojanje strategije razvoja, uglavnom ne služi toj svrsi.

Ono što nedostaje FEST-u jesu sekundarni ciljevi koji mogu doprineti ostvarivanju primarnih ciljeva, kao i egzaktni parametri na osnovu kojih se ciljevi mogu proveriti. Šta zaista FEST želi da postigne? Osnovni instrumenti za ostvarivanje gore navedenih ciljeva mogu biti takmičarski program, prateći programi, market za koprodukcije, prezentacija domaćeg filma, gosti festivala kao i prezentacija festivala i pozicioniranje na svetskom tržištu. Ciljevi FEST-a bi trebalo da budu redefinisani prateći tendencije u svetskoj kinematografiji i nove trendove međunarodnog povezivanja.

Program FEST-a

Osnovni proizvod FEST-a je njegov premijerni filmski program. Festival kao kulturni proizvod sastoji se iz niza komponenti i spada u složene proizvode. Glavna komponenta koju publika opaža kada je reč o filmskom delu jeste *doživljaj*. Susret sa filmskim delom i njihovim autorima.

Program FEST-a podeljen je po vremenskim linijama i tematskim jedinicama. Glavni program po pravilu se prikazuje u Sava Centru, u večernjim terminima. U glavnom programu su uvršteni najzapaženiji i nagrađivani filmovi na najvećim svetskim festivalima. Prepodnevni termini rezervisani su za reprizne projekcije, dok se u popodnevnom terminu prikazuju filmovi istaknutih evropskih autora. U manjim salama, kao što su Dom omladine i Dvorana kulturnog centra, prikazuju se specifični programi posvećeni evropskim produkcijama, takmičarski program *Evropa van Evrope* i program *Fokus* koji prikazuje aktuelne filmove kinematografije u ekspanziji.

Programi na FESTu često menjaju nazive, pa i koncepciju. Termini prikazivanja variraju iz godine u godinu. Sem programa *Evropa van Evrope* svi ostali programi nisu jasno profilisani za razliku od svetskih festivala. Sa čestim promenama koncepcije, FEST gubi interesovanje stranih producenata, autorâ i novinarâ.

Prateći program FEST-a

Prateći program, jedna je od važnijih komponenata festivala. Od posebnog značaja za FEST bio je prateći program B2B uveden 2006. godine, u čijem sklopu je nastao i takmičarski program *Evropa van Evrope*. Platforma *Evropa van Evrope* okuplja sve zemlje u okviru geografske Evrope, koje su još uvek nedovoljno uključene u evropske integrativne tokove. Kao i zemlje van geografske Evrope sa jakim evropskim kulturnim uticajem i nasleđem – Srbija, Crna Gora, Hrvatska, BiH, Makedonija, Albanija, Turska, Izrael, Rusija, Moldavija, Ukrajina, Belorusija, Gruzija, Azerbejdžan, Jermenija, Tadžikistan, Uzbekistan, Kazahstan, Kirgizija i Turkmenistan.

B2B kao industrijski ogranak FEST-a bio je namenjen profesionalcima. Cilj tog programa bio je da omogući nezavisnim producentima, predstavnicima inostranih fondova i festivala, kao i distributerima i TV-akviziterima, mogućnost da steknu uvid u kinematografije i produkcione mogućnosti zemalja

Evrope. Individualni sastanci sa vodećim producentskim kućama i fondovima Evrope pružali su mogućnost za efikasnije ostvarivanje filmskih koprodukcija.

Koprodukcija je izuzetno važan oblik saradnje jer, pored lakšeg sticanja sredstava za realizaciju filma, omogućava i pristup novim tržištima, podelu finansijskih rizika, protekcionizam (kada su koprodukcije uslov za pristup određenim teritorijama, tržištima i fondovima); takođe, omogućava internacionalizaciju i korišćenje tuđih znanja (Kolber: 2010; De Vany: 2004; Đukić: 2010). Zato je B2B organizovao i *pitching* na kome je učestvovalo 10 projekata u svim fazama produkcije. Producenti i predstavnici fondova ocenjivali su predstavljene projekte, a dva najbolja dobijali su po 10.000 Evra. Projekti su imali obavezu regionalne-balkanske premijere na FEST-u. Prateći program B2B poslednji put je bio održan 2009. godine. Gašenjem ovog programa, FEST je izgubio jednu od mogućnosti za pozicioniranje festivala na regionalnom i svetskom tržištu.

Publika FEST-a

Publika je jedan od najbitnijih faktora i učesnika u realizaciji svakog festivala, a potrebe publike utiču na konceptualizaciju događaja (Van der Wagen, Carlos: 2008).

Sedamdesetih godina prošlog veka, kada je FEST osnovan, postojala je izrazita potreba za festivalom koji bi ponudio premijerno prikazivanje najboljih filmova svetske produkcije protekle godine. Domaća publika je do tada, sa velikim zakašnjenjem, gledala filmove koji su se u svetu već odavno prikazivali. Većina filmova prikazanih na FEST-u nije prikazivana u bioskopima i to je bila jedina prilika da publika vidi filmove.

FEST je sredinom osamdesetih svoj program preselio u veliku salu Sava Centra sa 4.000 mesta koja je i danas najveći bioskop u svetu u kome se prikazuje festivalski program. FEST u proteklih pet godina beleži u proseku između 90.000 i 100.000 prodatih ulaznica. Međutim, kako *cilj marketinga umetnosti nije samo da se zadovolje potrebe potrošača, već da se on privuče da upozna i ceni umetničko delo* (Kolber:2010), broj prodatih ulaznica nije jedini kriterijum za procenu uspešnosti festivala.

Danas FEST privlači publiku zahvaljujući svojoj tradiciji i decenijskoj edukaciji publike, kao i fenomenu festivala *da se sa drugima podeli doživljaj i lično kulturno iskustvo* (Đukić: 2005). Tvrdnja da FEST uspešno prodaje karte i da njegova publika čini 10% ukupne bioskopske publike za godinu dana na teritoriji Srbije je tačna, ali ne treba zanemariti činjenicu da je bioskopska mreža u Srbiji zamrla. Zanemaruje se činjenica da su karte rasprodate samo za filmove koji se prikazuju u Sava Centru i to u dva centralna večernja termina, što ukazuje da postoji takozvana *premijerna publika*, odnosno publika koja prevashodno za cilj ima prisustvo događaju, a ne uživanje u filmskom stvaralaštvu. To znači da programi u drugim terminima nisu na adekvatan način selektovani ni predstavljeni publici. Programi nemaju svoj specifični profil, samim tim nisu ni privlačni gledaocima. FEST kao da više vodi računa o potrebama *premijerne publike*, a zapostavlja svoju decenijsku misiju da prezentuje nekomercijalne filmove i time obogati bioskopski repertoar.

Razvijanje kulturne potrebe kod mladih gledalaca i budućih filmskih profesionalaca decenijsko je iskustvo FESTa. Misija ovog festivala danas, kada je program domaćih bioskopa u potpunosti komercijalizovan, pokazuje svoju edukativnu funkciju. Tvrdnja da FEST ima *svoju publiku* ograničava ovu manifestaciju da prepozna interesovanje potencijalne publike. Bez istraživanja potreba publike i definisanja ciljnih grupa, ne može se adekvatno profilisati program. Konstantnim promenama programa, bez jasno postavljenog cilja, zbunjuje i ne privlači nove gledaoce. Zato FEST mora definisati svoje ciljne grupe i profilisati svoje programe vodeći računa kako o starijim tako i najmlađim gledaocima.

Ciljevi FEST-a se moraju menjati u skladu sa potrebama novog vremena. Sa razvojem novih tehnologija i sa razvojem globalnog tržišta na kome se filmovi slobodno nude i distribuiraju širom sveta, kao i nelegalnom pristupu filmovima (pirateriji) potrebno je precizno profilisati novi glavni program i osmisliti niz pratećih programa koji će privući savremenu publiku.

Najveće bogatstvo FEST-a je filmska publika. Sa razvijanjem kulturnih potreba, kod gledalaca se stvara kulturna navika i njihov lični odnos prema filmu. Prepoznavanje i konzumiranje filmskog dela stvara probirljivu publiku koja, tragajući za pravim filmskim vrednostima, doprinosi razvoju duhovnosti sredine.

Gosti FEST-a

Kao jedan od ciljeva, Direkcija FEST-a ističe gostovanje autorâ, producenata i kritičarâ iz celog sveta, kao specifičan doprinos razvoju komunikacije sa domaćim autorima, a preko medija i sa širom javnosti. Gosti festivala, počev od njegovog osnivanja, bili su: Robert De Niro, Frensis Ford Kopola, Kirk Daglas, Miloš Forman, Mikelandelo Antonioni, Nikita Mihalkov, Ketrin Denev, Vim Venders, Ralf Fajns, Piter Bogdanovič, Jirži Mencel (Robert De Niro, Frensis Ford Copola, Kirk Douglas, Milos Forman, Michelangelo Antonioni, Nikita Mihalkov, Catherine Deneuve, Wim Wenders, Ralph Fiennes, Peter Bogdanovich, Jiri Menzel) i mnogi drugi. Gosti, posebno autori filmova, doprinose popularizaciji festivala. FEST je u proseku imao između 60 i 100 gostiju godišnje. Usled nedostatka finansijskih sredstava, smanjenog tržišta i imidža Srbije u svetu, FEST nije u mogućnosti da obezbedi gostovanje svetski poznatih stvaraoaca. Od 2010. godine broj gostiju je značajno smanjen. Gosti FEST-a ispunjavaju samo marketinšku funkciju promocije otvaranja festivala.

Gosti FEST-a – autori, producenti, glumci, nisu samo reklama za festival. Oni su tu da uspostavljaju komunikaciju i sa budućim gledocima, i na taj način doprinesu razvoju filmske kulture kao delu ukupne duhovnosti sredine. Publika određuje budućnost FEST-a. Ona se mora obrazovati, negovati i stvarati! Obaveze gostiju, usko su vezane za projekcije njihovih filmova. Samo retki gosti u okviru svoje posete Beogradu odlaze i na Fakultet dramskih umetnosti kako bi podelili svoja iskustva sa studentima. FEST za svoje goste organizuje večere zatvorenog tipa, pa se komunikacija sa domaćim sineastima² – što je jedan od glavnih ciljeva FEST-a – ne ostvaruje. Zanimljivo je činjenica da gosti FEST-a kroz kontakte sa domaćim autorima i producentima, kao i kroz upoznavanje kulturno istorijskih znamenitosti Srbije, mogu biti inspirisani da svoje nove projekte snimaju u Srbiji.

Promotivne aktivnosti festivala FEST

Od četiri osnovna instrumenta promotivnih aktivnosti (Kolber: 2005), FEST koristi samo *oglašavanje* i *odnose s javnošću*. FEST svoje reklame plasira na medijima koji su partneri festivala. Kampanja počinje mesec dana pre početka

2 Godine 2010. gost FEST-a bio je Katriel Šori, direktor Izraelskog filmskog centra, On je prezentaciju ove institucije, kao i Izraelske kinematografije održao u Filmskom centru Srbije. Iste godine, gost je bio i Nikša Sviličić, reditelj i direktor Audiovizuelnog centra Hrvatske, isključivo u svojstvu reditelja filma prikazanog na FEST-u.

i završava posljednjeg dana festivala. Televizijske reklame sastoje se od inserata iz nekoliko filmova, iz glavnog programa. One ne privlače publiku, već samo pružaju informacije o vremenu i mestu događanja. Velika je greška što se filmovi iz drugih programa koji su manje posećeni ne reklamiraju. Radijske i novinske reklame, kao i drugi propagandni materijal, pokazuju iste nedostatke kao i televizijske reklame. FEST održava konferencije za štampu na kojima su prisutni autori filmova. Bilten FEST-a spada u odnose s javnošću, s obzirom da je prvenstveno namenjen novinarima. Bilten koji je zadnjih godina u *online* izdanju može biti interesantan publici jer u njemu se na dnevnom nivou objavljuju intervjui sa gostima i razne interesantne priče o filmovima koje se ne mogu naći u drugim publikacijama.

Hronika FEST-a je dugo godina bila izuzetno značajna emisija koja je svojim sadržajem doprinosila promociji filmskog stvaralaštva i širenju filmske kulture. Hronika koja je bila emitovana u udarnom terminu Prvog programa RTS-a privlačila je publiku, stručno komentarisala filmska ostvarenja i promovisala poznate goste festivala. Danas se Hronika FEST-a emituje u neadekvatnim terminima i često samo ilustruje dešavanja na samom festivalu, pa se, kao takva, pretvorila u formalno prikazivanje filmskih inserata bez stručnih komentara.

Promocija festivala rukovodi se standardnim metodama oglašavanja, što je dovoljno da se publika informiše. Međutim, ovakav vid kampanje ne podcrtava značaj festivala, ne stvara *festivalsku atmosferu*³, ne privlači nove gledaoce, kao ni gledaoce zainteresovane za posebne segmente programa festivala.

Promocija festivala nije samo okrenuta lokalnoj publici i tržištu, već i pozicioniranju na međunarodnoj mapi festivala. Može se zapaziti da ovaj vid promocije FEST ne koristi. FEST se promoviše na inostranim festivalima jedino preko štanda Filmskog centra Srbije, na sajmovima kinematografije (Film market). Kreiranjem pozitivnog imidža, FEST na inostranim smotrama može privući strane goste, otvoriti mogućnost nabavke najboljih filmova i pristup razvojnim fondovima namenjenim kulturi i filmskoj umetnosti. Ovakvo međunarodno pozicioniranje FEST-a povećalo bi interesovanje novih sponzora i donatorâ.

3 Idealan primer je Sarajevski filmski festival, koji ne samo da organizuje prateće programe kao što su okrugli stolovi, industrijski sastanci, dodela raznih nagrada čak i stipendija, pomaganje razvoja projekata, već i ceo grad postaje deo festivala.

Organizacioni model festivala FEST

Osnovni pravni akt koji reguliše osnivanje i uspostavlja funkcionisanje FEST-a jesu *Pravila međunarodnog filmskog festivala FEST*. FEST nema status pravnog lica, pa organizaciju i sve druge delatnosti obavlja Direkcija FEST-a. Pravilnik festivala FEST definiše kao stalnu manifestaciju u oblasti kulture od značaja za grad Beograd. Osnivač FEST-a je Skupština Grada Beograda; ona imenuje predsednika i četiri člana Odbora, kao i umetničkog direktora, na period od četiri godine. Festival se finansira delom iz gradskog i republičkog budžeta, od sponzorstva i iz sopstvenih prihoda. Uslovi prikazivanja filmova regulisani su Pravilnikom Međunarodne federacije udruženja filmskih producenata FIAPF (International Federation of Film Producers Associations). Filmovi koji se prikazuju na FEST-u učestvuju po pozivu. Glavni princip selekcije zasniva se na kvalitetu filmova po objektivnoj proceni selektora, uz poštovanje ciljeva i misije festivala i uvažavanje mišljenja svetskih filmskih kritičara. Filmovi moraju biti premijerno prikazani u Srbiji. Odbor FEST-a usvojeni koncept i program festivala sa predračunom troškova podnosi gradonačelniku Beograda. U direkciji FEST-a stalno su zaposleni: direktor direkcije, sekretar direkcije, koordinator programa, zamenik direktora i sekretarica. Svi ostali saradnici zapošljavaju se na osnovu ugovora.

Analiza nefunkcionalne organizacione strukture FEST-a, pokazuje da je neophodno, izvršiti restrukturiranje organizacije u skladu sa ciljevima. Da bi bio uspešan, Festival se mora aktivno kreirati cele godine. Potrebno je na vreme angažovati dovoljan broj profesionalnih saradnika. Osnivač svojim sporim i birokratskim procesom odlučivanja zaustavlja efikasan rad FESTa. Sredstva Osnivača za ovu filmsku manifestaciju, variraju i usvajaju se pri kraju kalendarske godine. Festival se održava u februaru pa sredstva često kasne. Stvara se finansijska nestabilnost i nastaju organizacioni problemi. Direkcija je onemogućena da kreira dugoročne planove. Da bi FEST bio uspešniji, Direkcija mora imati veći stepen samostalnosti. Osamostaljenje donosi veću odgovornost, ali i mogućnosti stvaranja boljih finansijskih uslova za kreiranje uspešnijeg festivala.

Uvođenje evaluacije kao bitan korak u transformaciji FEST-a

Evaluacija FESTa, obično se svodi na pisanje završnog izveštaja u kome izostaje ozbiljna analiza. Festival postaje inertan i zadovoljava se skromnim dometima, pa ga konkurentski festivali u regionu prevazilaze. Evaluacija se

vrši površno, na osnovu broja prodatih karata, broja gostiju i broja prikazanih filmova. Evaluacija ima za cilj da projektuje korake ka poboljšanju kvaliteta manifestacije, na osnovu analize ostvarenosti ciljeva, (Dragičević Šešić, Stojković: 2003), a ne da statistički obradi podatke koji se predstavljaju i podnose osnivaču.

Da bi se adekvatno procenio stepen ostvarenosti cilja, da se programom filmova i drugim pratećim sadržajima ukaže na vrednosti svetske filmske produkcije, potrebno je analizirati ukupan broj prikazanih filmova:

- Broj prikazanih filmova holivudske produkcije,
- Broj prikazanih filmova nezavisnih malih produkcija,
- Broj prikazanih debitantskih filmova.

Da bi se procenila ostvarenost cilja da festival FEST okuplja sineaste i kritičare, i da tako uspostavljenom komunikacijom razvija filmsku kulturu, kao deo ukupne duhovnosti naše sredine, potrebno je analizirati sledeće:

- Broj stranih gostiju festivala,
- Broj njihovih profesionalnih aktivnosti (predavanja, radionice, gostovanja u medijima, razgovori sa publikom),
- Analiza pratećih programa namenjenih publici,
- Analiza pratećih programa namenjenih profesionalcima (susreti sa domaćim autorima, okrugli stolovi, prezentacija domaće kinematografije),
- Broj ostvarenih saradnji (koprodukcija).

Za razvoj duhovnosti sredine, osim komunikacije sineasta i kritičara koja svakako doprinosi njenom razvoju, bitan činilac jeste publika.

- Broj prodatih karata jeste dobar indikator, ali da bi se ostvario cilj, potrebno je analizirati broj prodatih karata po filmu. Iz toga se može izvesti zaključak da li zaista FEST ostvaruje svoj cilj, ili ima samo *stalnu premijernu publiku* koja dolazi na određene filmove.
- Takođe, trebalo bi sprovesti intervju sa publikom. (Kako se odlučuje koje će filmove gledati? Da li prati određenu programsku celinu, ili produkcije određene zemlje? Da li se odlučuje na osnovu sinopsisa iz programa? Na osnovu glumaca ili reditelja? Da li je termin prikazivanja bitan faktor pri odlučivanju? Da li kupuju karte za jedan ili više

filmova? Da li karte kupuju ranije ili pred projekciju? Da li prezentacija u medijima na kvalitetan način informiše?)

Na osnovu ovih indikatora, FEST bi vrlo precizno utvrdio stepen ostvarivosti svojih ciljeva i potencijalno redefinisane istih.

Tržište kulture, umetnosti i zabave

Tržište je potrebno kontinuirano pratiti i izučavati, a rezultate proučavanja ozbiljno uzimati u obzir pri definisanju poslovne politike preduzeća (Filipović 1999).

FEST funkcioniše na tržištu filmske umetnosti, tržištu kulture i tržištu zabave. Globalno okruženje u kome se integrišu preduzeće i tržište čine dva elementa koji neprestano deluju na organizaciju: konkurencija i makrookruženje (Kolber 2010). FEST ne smatra da ima konkurenciju, što je pogrešno, jer percipiranjem konkurencije jasnije se mogu uvideti sopstvene slabosti i vrline. To bi doprinelo konstantnom razvoju i dovelo do lakšeg prilagođavanja makrookruženju. FEST, ne prepoznajući važnost pozicioniranja na internacionalnom tržištu, ne ostvaruje ni benefite koje takvo pozicioniranje donosi.

Zaključak

FEST je manifestacija sa dugom tradicijom koja ima potencijala da se dalje razvija. Ovaj beogradski filmski festival postoji već 41 godinu, i za to vreme je prešao put od najvažnije manifestacije u regionu do lokalne filmske smotre.

FEST mora da se menja, da bi ojačao i ispunio sve ciljeve koji su u poslednje vreme bili zanemareni. Prvi korak je evaluacija, koja bi dala osnovu za redefinisane ciljeva i stvaranje profila novog festivala koji bi parirao svetski poznatim festivalima. Pored razvijanja duhovnosti i filmske kulture, u lokalnoj sredini, filmski festivali sve više preuzimaju ulogu posrednika u partnerskom povezivanju na kojima insistiraju evropske fondacije. Partnersko povezivanje kroz internacionalizaciju, osim finansijskih benefita, doprinosi međunarodnoj rekogniciji umetnika i umetnosti. Uspešni festivali u svetu pokazuju da mogu postati važan nacionalni brend.

U skladu sa redefinisanim ciljevima, potrebno je precizno odrediti programске celine, koje utiču na posebnost i prepoznatljivost festivala u zemlji, regionu i svetu. Potrebno je uvesti glavni takmičarski program, i time napraviti festival koji će biti prepoznat po svojoj jedinstvenoj selekciji i vrednostima autorskih ostvarenja.

Prateći programi namenjeni profesionalcima morali bi pružiti i mogućnost povezivanja kao i potencijalnu saradnju sa stranim producentima i to:

- Program B2B (povezivanje stranih i domaćih producenata);
- Sajam kinematografije (film market), uobičajeni na svetskim festivalima, čiji je cilj razvoj socioekonomskih efekata,
- Promocija domaćih filmskih ostvarenja.

Prateći programi FEST-a, koji su namenjeni publici, trebalo bi da budu edukativni, ali i komunikativni i atraktivni. Publika koja posećuje manifestacije *kupuje* doživljaj. Potrebno joj je pružiti više od projekcije filma. Potrebno je da aktivno učestvuje. Animacijom postojeće publike stvara se *publika FEST-a*, sa razvijenim kulturnim potrebama, koja postaje zahtevna, kritična i želi više. Aktivnijim uključivanjem lokalne zajednice u manifestaciju postiže se festivalska atmosfera, koja privlači potencijalnu domaću i stranu publiku.

Gosti festivala su veoma atraktivni za domaću publiku. Osim toga njihova iskustva i znanja koja mogu preneti, kao i potencijalne saradnje koje se mogu ostvariti sa srpskim kolegama, najbolja su reklama i referenca festivala. Kreiranje pozitivnog utiska gostiju o festivalu, gradu i zemlji, doprinosi poboljšanju ugleda zemlje. Gosti FEST-a su često istaknuta imena svetskog filma. Oni su potencijalni promoteri kulture i tradicije naše zemlje. Oni su potencijalni producenti koji će snimati u Srbiji, što donosi višestruku socioekonomsku korist.

Ove promene mora pratiti i promena statusa Direkcije FEST-a. Ona mora biti samostalna organizacija koja će se finansirati delom iz republičkog i gradskog bužeta, delom kroz fondaciju koja bi privukla donatore, a delom kroz sponzorstva.

Pod sloganom *Hrabri novi svet*, prvi FEST je bio mesto okupljanja svetski poznatih i progresivnih filmskih stvaralaca. Nastavljajući tu tradiciju, FEST bi mogao da povрати vodeću ulogu u regionu, i da se kao takav pozicionira na međunarodnom tržištu. Ovako pozicionirana internacionalna filmska mani-

festacija doprinosi razvoju i edukaciji lokalne sredine, razvoju profesionane kinematografije i jača svoju ulogu u svetskoj kulturnoj baštini.

Literatura

- De Vany, Arthur, 2004. *Hollywood Economics*, New York: Routledge.
- Digl, Kit, 1998. *Marketing umetnosti*, Beograd: Clio.
- Dragičević Šešić, Milena i Stojković, Branimir, 2003. *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio.
- Đukić, Vesna, 2005. *Kulturni turizam*, Beograd: Clio.
- Đukić, Vesna, 2010. *Država i kultura studije savremene kulturne politike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.
- Gidens, Entoni, 2003. *Sociologija*, Beograd: Ekonomski fakultet.
- Karl, Ivan, 2011. *Sanjati otvorenih očiju: Monografija FEST-a, 1971-2011*, Beograd: Službeni glasnik RS.
- Kolber, Fransoa, 2010. *Marketing u kulturi i umetnosti*, Beograd: Clio.
- Van Der Wagen, Lynn and Carlos, Brenda R. 2008. *Event Management*, Zagreb: Mate.
- Vlajčić, Milan, 2002. *FEST odbrojavanje – subjektivna šetnja kroz tridesetak godina beogradskog festivala*, Beograd: Direkcija FESTa.

Normativna akta

- *Pravila Međunarodnog filmskog festivala – FESTa*, Službeni list grada Beograda, br 19/2007.

Netografija

- FEST, <http://www.fest.rs/2011/>
- FEST, <http://www.fest.rs/2010/>
- FEST, <http://www.fest.rs/2009/>
- FEST, <http://www.fest.rs/2008/s/>
- FEST, <http://www.fest.rs/2006/>
- FEST, <http://www.fest.rs/2005/sr/>
- FEST, <http://www.fest.rs/2002/>

(Navedenim sajtovima pristupljeno je tokom oktobra 2013. godine).

GOALS AND RESULTS OF INTERNATIONAL FILM FESTIVALS: INTERNATIONAL FILM FESTIVAL – FEST

Summary

Are festivals catered to the public or to film professionals? Are they important to convey the prestige of filmmakers and their careers, or are they a multi-national market that brings about massive profit? Do festivals like the Cannes, Berlin, and Venice Film Festivals, being the oldest and most renowned festivals, still carry their former strength? Today, it's difficult to figure out who dominates the festival circuit, because the number of modern festivals is constantly growing. The Cannes, Berlin, and Venice Film Festivals continue to maintain their position because they have been able to redefine their goals and transform their programs to conform to the needs of modern film professionals and the general public. Searching for these answers, the following question arises: did FEST, from its inception to today, go through the path of an important world-renowned festival in Yugoslavia to a festival of only local importance in Serbia? This writing doesn't have the intention to criticize; instead, it serves to convey the experience of FEST over the years and, through the analysis of the festival, point to new opportunities for its development. FEST has the ability to once again find its place in the global festival circuit.

Key words

film festival, cultural needs, market, audience, FEST, festival goals

Milena Stefanović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

005.336.1:792.075 ;
005.216.1
ID BROJ: 206976012

NOVI JAVNI MENADŽMENT I POZORIŠTE

Apstrakt

Instrumentalizacija kulturne politike pod uticajem teorije Novog javnog menadžmenta predmet je polemika među istraživačima, a značaj merenja učinka okosnica je te teorije. Predmet istraživanja ovog rada je problem uspeha u pozorištu – šta su kriterijumi za procenu učinka rada gradskog pozorišta i da li postoji korelacija između pojma uspeha i evaluacije. Analiza diskursa na osnovu pisanja štampanih medija ukazuje da je diskurs o uspehu pozorišta kvantitativno u disproportiji sa diskursom o evaluaciji i kriterijumima. Diskurs je obeležen terminima kao što su – popunjenost gledališta, broj premijera, nagrada, gostovanja i učešće na festivalima. Razvoj umetničkog ansambla, angažovanje mladih stvaralaca, edukacija, smanjenje maloletničke delinkvencije, kao neki od mogućih dugotrajnih indikatora uspeha, stejkholderi u sistemu kulture retko eksplicitno pominju, iako u praksi postoje. Refleksija uspeha viđena je kroz jednostavnu kategoriju output-a (jedinica proizvedenog) dok je outcome (ishod, dugoročni rezultat) rada javnih institucija kulture sporadično pominjan pojam. Evaluacija takođe.

Ključne reči

uspeh, evaluacija, indikatori, novi javni menadžment, outcome

183

Milena Stefanović

What's treasured is measured

Randy Cohen, Americans for the Arts

Novi javni menadžment

Poslednjih godina je u evropskim zemljama aktuelna debata o instrumentalizaciji kulturne politike. Dok neki smatraju da kultura tek treba da dokaže da

¹ projectmilena@gmail.com

je u stanju da pozitivno utiče na zajednicu, drugi tvrde da potencijalni učinak koji kultura može imati u odnosu na društveno-političke ciljeve i vrednosti nadvladava i daje dodatni argument za trošenje javnih sredstava na oblast umetnosti i kulture. Teorija koja je u velikoj meri uticala na razvoj instrumentalnog modela kulturne politike je Novi javni menadžment² (New Public Management).

Novi javni menadžment kao teorija i koncept u menadžmentu javnih ustanova odavno više nije nov. Paradigma NJM-a više od trideset godina pokušava da odgovori na isto pitanje: kako kreirati i implementirati javnu praktičnu politiku i strategije razvoja javnog sektora koristeći tržišne mehanizme i veštine tipične za privatni sektor, u okruženju u kome je smanjeno finansiranje od strane države a zahtevi za efikasnošću i umanjnjem troškova su povećani. NJM kao pokret i inicijativa za reformu javnog sektora započeo je početkom osamdesetih godina prošlog veka u zemljama Komonvelta: Australiji, Novom Zelandu, Velikoj Britaniji, Kanadi, a pojedini elementi NJM-a bili su osnova za reforme i u Skandinaviji. Modernizacija po principima NJM-a obuhvatala je promene u strukturi i procesima u menadžmentu javnih ustanova koja je za krajnji cilj postavila efikasniji rad tih ustanova (Polit i Bukert, Pollitt Bouckaert, 2008). Strukturne promene pretpostavljale su reformu na nivou grupa ustanova kroz različite mehanizme: privatizacije, spajanja, decentralizacije, korporatizacije (Polidano 1999). S druge strane, reforme samih procesa označavale su profesionalizaciju menadžmenta (Hud, Hood, 1991), transfer menadžment stilova i načina rada iz privatne prakse (Hud 1991); fleksibilnost u odnosu na uobičajenu praksu spram menadžmenta ljudskih resursa, informacionih tehnologija i javnih nabavki (Danlivi, Dunleavy, 2005); novi finansijski menadžment (OECD 2005); novi menadžment indikatora uspeha (OECD 2005); eksplicitne standarde i mere za evaluaciju uspešnosti (Hud 1991). Uspeh i efekti NJM-a godinama su predmet polemika među istraživačima menadžmenta u javnom sektoru. Svaki od primenjenih mehanizama pokazao je određene slabosti u primeni na menadžment javnih ustanova. Stoga se teoretičari slažu da NJM mora biti prilagođen lokalnom kontekstu i sektoru o kome se radi u određenom slučaju (Pilej 2008).

Imajući u vidu paradigmu Novog javnog menadžmenta o značaju merenja učinka u menadžmentu javnog sektora, pokušaćemo da istražimo kako onaj deo javnosti koji, na direktan ili indirektan način, učestvuje u radu pozorišta poima učinak, ishod, ocenu rada, tj. uspeh pozorišta. Ključno pitanje je na

2 U daljem tekstu NJM.

koji način stejkholderi u kulturnom sistemu – donosioci odluka, stvaraoци, publika, posrednici (Molar, 2000) poimaju uspeh jednog pozorišta. Analizom sadržaja novinskih tekstova koji za temu imaju delatnost profesionalnih beogradskih repertoarskih pozorišta pokušaćemo da ustanovimo odnos stvaralaca i ostalih stejkholdera prema vrednosti koju stvaraju. Takođe, izdvojićemo elemente u diskursu koji ukazuju na razliku umetničkog od menadžerskog uspeha, u slučaju da je ova distinkcija evidentna akterima analize. U analizi ćemo koristiti osnovne pojmove teorije Novog javnog menadžmenta i Teorije promene, koje ćemo u prvom delu rada predstaviti.

Kada na osnovu analize medijskih napisa ustanovimo šta određuje diskurs uspeha u pozorištu, znaćemo koji su to elementi koji bi mogli biti uključeni u evaluaciju i kreiranje relevantnih indikatora. Svrha analize sadržaja je ispitivanje sadržaja komunikacije u odnosu na ciljeve; identifikacija namera komunikatora; otkrivanje fokusa pojedinačne, grupne, institucionalne ili društvene pažnje; opis trendova u sadržaju komunikacija; ispitivanje stavova i vrednosti delova populacije (Fajgelj, Kuzmanović, Đukanović, 2003). Uzorak koji ćemo analizirati obuhvata novinske tekstove dnevnih i nedeljnih novina do kojih smo došli zahvaljujući medijskoj arhivi organizacije Ebart³, koja se bavi specifičnim oblicima presklipinga. Ova online arhiva kao posebnu kategoriju ima pozorište, sa različitim podkategorijama (pozorišna kritika, pozorišne manifestacije, pozorišne nagrade, pozorišni umetnici, pozorišni repertoar, sa daljom podelom po gradovima Srbije, regiona, Evrope). Arhiva postoji od 2003. godine tako da tu godinu nazivamo nultom godinom i od nje počinjemo, a analizu završavamo zaključno sa 19. septembrom 2012. godine, kada je poslednji put pristupljeno arhivi. Istraživanje je kvalitativno jer odgovara na pitanja šta, kako, i na koji način, ali i kvantitativno, jer pokušava da procentualno odredi broj tekstova u kojima se pojavljuju definisane ključne reči, a koje ćemo kasnije izdvojiti kao relevantne za analizu.

Input-output-outcome i ključni indikatori uspeha

Teorija NJM-a se oslanja na tri osnovna pojma *input*, *output*, i *outcome*. *Input* je jedinica unosa, tj. resursi koji „ulaze“ da bi se nešto proizvelo, tj. kreiralo, *output* je jedinica proizvedenog, a *outcome* je treća kategorija u ovom odnosu i predstavlja ono što menadžment javnog sektora razlikuje od menadžmenta privatnog. Naime, dok menadžment privatnih organizacija i kompanija svoj smisao vidi u odnosu između jedinica input – output, NJM akcenat stavlja

3 www.arhiv.rs

na teško merljiv dugotrajni rezultat, vrednost, širi uticaj koje javne ustanove daju i(li) duguju svojim stakeholderima. U pozorištu su inputi materijalna sredstva i ljudi, a output je broj kreiranih predstava, broj prodatih karata, broj događaja, publikacija, itd. *Outcome* je dugoročna vrednost, sveukupni efekat koji jedna ustanova kulture ima u odnosu na društvo u celini, ili u odnosu na kulturne, ekonomske, ili obrazovne ciljeve društva. Umetnički domet kao autkam je relevantan, ali ćemo se u ovom radu više baviti učinkom koji može imati dodatne pozitivne efekte na prethodno pomenute ciljeve.

Sem NJM koji je u diskurs uveo pomenute pojmove, odnos između tri pojma je predmet teorije pod nazivom „teorija promene“ (*Theory of Change*) nastale devedesetih godina XX veka u SAD. Ova teorija kreira vizuelne dijagrame kroz koje opisuje i mapira odnos na relaciji početna strategija i željeni društveni rezultat – *outcome* u jednoj zajednici. Evaluacija u skladu sa Teorijom promene se opisuje kao sistemska i kumulativna studija odnosa između aktivnosti, autkama i šireg konteksta inicijative (Kubiš, Konel, Kubisch, Connell, 1998). Dakle, ova teorija pokušava da definiše strategiju i konkretne korake koji će dovesti do ispunjenja kratkoročnih, a potom i dugoročnih socijalnih promena. Ovi ishodi se vezuju za pojam socijalnog preduzetništva, a aktivnosti koje „mapa“ uključuje su socijalne, obrazovne, kulturne. Osnovna teza ove teorije je da svaka zajednica ima specifične društvene probleme, i da bez obzira kolika bila, ona mora imati svoj *roadmap for change*⁴ pomoću koje će kroz udružene inicijative različitih zainteresovanih stakeholdera okupljenih oko zajedničkog cilja, sprovesti *community action*⁵ sa ciljem pozitivne dugoročne promene i postizanja željenog ishoda. Koncept ove teorije je takav da može biti primenjena na različite oblasti i raznovrsne ciljeve, tako da je dijagram ili mapa promene uvek specifična i kreirana na relaciji problem – među koraci – željeni ishod.

S druge strane, činjenica je da se dugoročni efekat kulturnih aktivnosti povezuje sa kulturnom politikom instrumentalnog karaktera. Naime, autori koji se bave istraživanjem uticaja NJM-a na javni sektor kulture u Britaniji, kao na primer Belfore (Belfiore), ukazuju da kulturna politika ima instrumentalni karakter. Instrumentalna kulturna politika shvata umetnost kao sredstvo za postizanje određenih ne samo usko umetničkih ili estetskih ciljeva (Vesteim, 1994). Trend u kulturnoj politici nastao pod uticajem NJM-a je da se kulturna politika prilagođava trenutno zadatim društveno-političkim ciljevima i prioritetima: „potencijal koji kultura i umetnost imaju na području društvene

4 Mapa puta ka promeni.

5 Akcija zajednice.

inkluzije, marketinga mesta i lokalnog ekonomskog razvoja, određuje njene mehanizme, ali i sadržaj“ (Belfjore 2004: 183). Po Belfjore, glavni problem upravo leži u evaluaciji kulturnih programa i same javne praktične politike, jer umetnost, tj. kultura, tek mora da dokaže da je zaista u stanju da donese ekonomski i socijalni napredak i da pokaže kako je sektor vredan ulaganja, naročito u vreme kada je nivo finansiranja od strane države mali i deli se na više sektora, smatra ona. Poseban problem predstavlja to što nije dokazano da pozitivni efekti kulturnog sektora postoje, argumentuje autorka, a neujednačena i neharmonizovana kulturna statistika uz nedostatak sistemskog monitoringa i evaluacije onemogućava *benchmarking*⁶ u sektoru kulture.

Treba napomenuti da konsenzus oko aktuelnih socijalnih i političkih ciljeva i vrednosti u Republici Srbiji kao što su evropske integracije, promocija multikulturalnosti, rodna ravnopravnost je preduslov svih daljih koraka a u njihovom ispunjavanju bi sektor kulture mogao imati značajniju ulogu. S druge strane, etička pozadina kulturne politike uglavnom nije bila „pod lupom“ istraživača kulturne politike (Šešić, 2012: 87), tako da vrednosti kulturne politike nisu bile razmatrane. Sa NJM koji bi eventualno zamenio tradicionalnu administrativnu praksu upravljanja, neminovno bi došlo do dihotomije i različitih vrednosnih osnova na kojima su zasnovane kulturne politike. Dihotomije se odnose na politike zasnovane na etičkoj pripadnosti nasuprot raznolikosti, javni interes nasuprot tržištu, politike strateškog pristupa i evaluacije nasuprot politikama podrške nacionalnim ustanovama koje ne podležu proveru, itd (Šešić, 2012: 87).

Evaluaciju u daljoj analizi shvatamo kao meru koja vodi održivom, kontinuiranom i sistemskom poboljšanju bilo koje ustanove (Birnkraut 2008: 9). Ako analiziramo aktuelnu situaciju u Srbiji, uviđamo da ustanove kulture, pa samim tim ni pozorišta, nemaju definisane indikatore uspeha ni proces (samo) evaluacije. S druge strane, Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije ili Gradski sekretarijati za kulturu, tj. osnivači ustanova kulture, nemaju definisane prioritete i preporuke koje bi bile smernice menadžmentu. Ustanove su ostavljene same sebi, tačnije veštini, obrazovanju i motivaciji direktora ili menadžmenta. Za eventualnu reformu javnih ustanova kulture pod okriljem teorije kao što je NJM, važno je ustanoviti kako stejkholderi poimaju njene osnovne principe imajući u vidu da ustanove kulture, a posebno pozorišta imaju jedinstvene strukture i u tehničkom i u organizacionom smislu jer imaju za cilj kreiranje umetničkog dela (Birnkraut 2008: 9).

6 Upoređivanje.

Rezultati istraživanja o diskursu uspeha

Neka od istraživanja Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka koja su vršena u poslednje dve godine ukazuju da je poseta kulturnim institucijama najmanje zastupljena aktivnost u slobodno vreme među svim uzrastima (Cvetičanin, Milankov 2011). Rezultati istog istraživanja pokazuju da su kulturne prakse građana društveno strukturisane, i da je znanje o umetničkim oblastima oskudno. Imajući u vidu pomenute rezultate istraživanja o kulturnim praksama građana Srbije s jedne strane, a s druge strane, tvrdnje o uspešnim pozorišnim sezonama uprkos manjku finansijskih sredstava, postavlja se pitanje šta predstavlja uspeh jednog gradskog pozorišta, i kojim terminima se uspeh opisuje.

Naime, na prvi pogled je očigledno da jedinstveni stav šta predstavlja uspeh ne postoji. To je bilo vrlo jasno pokazano na primeru slučaja pozorišta Ateljea 212, a potom i na slučaju Pozorišta na Terazijama. Dok je upravnik Ateljea 212 i deo zaposlenih tvrdio da su postignuti uspeh i odlični rezultati, veći deo glumačkog ansambla i deo kulturne javnosti imao je suprotan stav. Gradonačelnik, kome su se nezadovoljni glumci obratili, zahtevao je od pozorišta izveštaje o uposlenosti ansambla, naslućujući da će možda na osnovu tog podatka moći da evaluiira rad gradskih pozorišta i njihovih lidera, menadžera, uprave. Ovaj slučaj ukazao je na neophodnost jedinstvenih parametara, koje nije jednostavno definisati, ali koji su potrebni da bi se izbeglo subjektivno tumačenje. Sem toga, jasno definisani indikatori koji predstavljaju jedan od postulata NJM teorije, dali bi menadžerima jasan uvid u kvantitativne podatke koji su nepohodni za efikasnije upravljanje ustanovom. Kreatorima javne praktične politike transparentni kvantitativni podaci bili bi smernice za višegodišnju platformu zasnovanu na dokazima, a koja bi mogla biti osnova za diskusiju i donošenje odluka. Efekti javne praktične politike bi bili bolje shvaćeni, a eventualne promene bi mogle biti pravovremeno uočene.

Uspeh vs. evaluacija

Uspeh, evaluacija, učinak, oceniti, proceniti, kriterijum(i) su povezani pojmovi ovog diskursa, stoga smo prvo kvantifikovali koji broj od ukupnog broja tekstova sadrži naše ključne pojmove.

U periodu od 2003. godine do jula 2012. godine ključnu reč „pozorište“ sadrži 22.446 tekstova. Od toga, 12 tekstova uz termin „pozorište“ sadrži i reč „evaluacija“. Termini „pozorište“ i „uspeh“ istovremeno se pojavljuju u 1591,

a reči „pozorište“ i „ocena rada“ istovremeno se pojavljuju u 43 teksta. „Pozorište“ i „učinak“ nalaze se u 75 tekstova, „kriterijumi“ 171, „parametri“ u 24.

Izraženo u procentima, situacija je sledeća: 0.05% od ukupnog broja tekstova koji se bave pozorištem sadrži reč „evaluacija“, dok 7.1% tekstova u određenom kontekstu pominje „uspeh“, 0.2% pominje „ocena rada“ pozorišta, „učinak“ 0.3%, „kriterijumi“ 0.7%, „parametri“ 0.1%.

S druge strane, reč „kultura“ sadrži 19.151 tekst, dok ključne reči „kultura i evaluacija“ sadrži 57 medijskih napisa, „ocena rada“ sadrži 42 teksta. „Uspeh u kulturi“ sadrži 1081 tekst, „učinak“ 161 tekst, „kriterijumi“ 257, „parametri“ 46. Procentualno, ovakav je odnos: 0.3% sadrži reč „evaluacija“, „uspeh“ 5.64%, „ocena rada“ 0.2%, „učinak“ 0.8%, „kriterijumi“ 1.3% tekstova, „parametri“ 0.2%.

Kada se saberu procenti svih pojedinačnih kategorija, dolazimo do toga da 8.45% tekstova pominje prethodno definisane ključne reči u pozorištu, dok 8.48% tekstova sadrži ključne reči zajedno sa pojmom *kultura*. Procenat u oba slučaja je skoro isti, i govori da se učestalost evaluacije u pozorištu pominje skoro jednako kao i evaluacija u kulturi. Ipak, ono što je evidentno je disproporcija između učestalosti pominjanja reči uspeh i termina vezanih za evaluaciju. Analiza nam govori da je fokus na *uspehu*, a ne na pojmovima *evaluacije*.

Što se tiče samog termina „evaluacija“, bez ikakvih daljih odrednica kao *pozorište* ili *kultura*, pretraga ukazuje da se pojavljuje 280 puta. Najčešće je deo sadržaja tekstova koji se bave sistemom školstva, posebno univerziteta, i napisa koji tretiraju teme zdravstvene politike. Sem ove dve oblasti, ovaj pojam se pominje se u vezi sa shvatanjem neophodnosti evaluacije sveukupne javne praktične politike. Ipak, činjenica je da je početkom analiziranog razdoblja, dakle 2003. godine ovaj pojam češći, i da što se više odmicalo sa tzv. demokratskim reformama društva, diskurs o evaluaciji javne praktične politike sve ređe u javnosti. Generalno, pojam evaluacije u javnom diskursu se ne koristi na način koji bi implicirao da se različite javne praktične politike preispituju kao što ni termin „accountability“⁷ ne postoji kao koncept, a bez njega javna sfera i delanje u njoj, nemaju smisla.

7 Ovaj termin je teško prevesti na mnoge jezike; opisno je moguće zameniti ga sa izmerivom odgovornošću, a u diskursu Novog javnog menadžmenta ovaj pojam služi da bi se naglasila činjenica da je ceo javni sektor *accountable* upravo građanima, javnosti i da se odgovara za (ne)urađeno. Sama činjenica da u našem jeziku ne postoji doslovni, pa čak ni u javnosti uobičajeni i prihvaćeni prevod ovog termina, govori sama za sebe.

Pošto smo ustanovili koji procenat tekstova se bavio temama vezanim za evaluaciju, pozabavićemo se kvalitativnom analizom koja će obuhvatiti medijske napise objavljene tokom 2012. godine, a koji sadrže neke od ključnih reči, ili koji na implicitan način razrađuju temu uspeha, evaluacije, ocene rada, kriterijume. Dakle, u periodu koji kvalitativno istražujemo, objavljeno je 3000 tekstova koji sadrže reč pozorište. U potkategoriji *Pozorišne kritike, Beograd* postoji 66 tekstova, u potkategoriji *Pozorišne manifestacije, Beograd* nalazimo 92 teksta, u potkategoriji *Pozorišne nagrade, Beograd*, 35 napisa, *Pozorišne publikacije, Beograd* 43 teksta, *Pozorišni umetnici, Beograd* 296 tekstova.

Kada se govori o učinku određene pozorišne kuće, a koja je zajedničko delo timskog rada zaposlenih i upravnika (menadžera, lidera) izdvajaju se četiri osnovna parametra koja nalazimo u sadržaju: broj premijera u sezoni, broj prodatih karata, učešće na festivalima i broj osvojenih nagrada.

Sem pomenutih parametara koji se izdvajaju u diskursu, postoji još jedan koji je povezan i koji validno ogleda uspeh određene predstave i pozorišta, a to je *pozorišna kritika*. Ako uporedimo broj pozorišnih kritika naspram broja tekstova u potkategoriji „pozorišni umetnici“, evidentno je da prostor koji pisani mediji daju pozorišnim kritikama nije veliki. Takođe, dobar deo dnevnih novina i časopisa umesto kritike objavljuje kratke prikaze ocenjujući umetničke domete predstava jednostavnim pridevima, a u određenim slučajevima i znacima (plusevi i minusevi na primer). Deset pozorišnih kritika bilo je posvećeno predstavi „*Zoran Đinđić*“, a devet predstavi „*Sumnjivo lice*“ Jugoslovenskog dramskog pozorišta, dok je predstava „*Mizantrop*“ Narodnog pozorišta imala šest kritika. Sve ostale predstave imale su manji broj kritika, tj. prikaza. Analiza ukazuje da sem što kvantitativno pozorišna kritika ne zauzima mesto koje joj pripada, ni stvaraoci u teatru joj ne pridaju veliki značaj. Naime, nijedan od analiziranih intervjuua ne sadrži osvrt na neku konkretnu pozorišnu kritiku ili komentar statusa pozorišne kritike danas. Ovo je možda posledica nezainteresovanosti novinara da postavljaju pitanja na ovu temu, ali je moguće i da je posledica ignorisanja važnosti pozorišne kritike, koja jeste evaluacija umetničkog dostignuća ali u određenim slučajevima može biti i ocena menadžerskog rada (na primer, pohvala da se neki tekst stavi na repertoar, ili da se ukaže šansa mladim stvaraocima).

Da nije bilo slučaja *Atelje 212*, a delimično i *Pozorišta na Terazijama*, ne bi ni bilo dvadesetak tekstova koji sa različitih strana analiziraju i predstavljaju probleme i aktuelizuju pitanje neophodnih promena u pozorištu. Naslovi poput „*Kultura na proveru*“ (*Politika*, 13. jul), „*Promene su potrebne ali*

ne bez strategije“ (Blic, 13 jul), „Biće bolnih promena u kulturi“ (Kurir, 12. jul), „Operacija će boleti, ali će teatri ozdraviti“ (Blic, 12 jul) ukazuju da se stejkholderi slažu da su promene potrebne, ali analiza diskursa ukazuje da ne postoji slaganje o načinu razrešenja situacije. „Sve je to moguće rešiti, ali uz ozbiljnu analizu stručnih ljudi i osnivača. Bojim se samo da rešavanje ne krene u pogrešnom smeru. U svakom slučaju, mislim da je potreban široki konsenzus umetnika u odbrani od izjednačavanja umetnosti i zabave, visoke kulture i estrade.“ (Politika, Borka Trebješanin, „Ostali smo bez para za premijere“, intervju sa Tamarom Vučković, 30. mart). **Analiza sadržaja ukazuje da su stejkholderi svesni neophodnosti promena i uspostavljanja novih pravila igre ali da od osnivača očekuju objektivnu analizu i plan koji neće dovesti do smanjenja umetničkog kvaliteta.**

Indikator za merenje uspeha koje se izdvaja iz sadržaja javnog diskursa je broj premijera. Tekst „Najavljene tri premijere“ (Dnevnik, 12. jul, 2012, strana 19) izveštava o planovima i postignućima iz prethodne sezone Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Takođe, tekst naglašava da je zatvorena scena Studio, dok da su na Velikoj sceni izvedene samo dve premijere (*Višnjik* i *Sumnjivo lice*). Večernje novosti navode da zbog smanjenog budžeta Beogradsko dramsko pozorište je pre tri sezone imalo 8 premijera, a u poslednjoj sezoni se taj broj prepolovio: „...pre tri sezone „izbacili“ su osam naslova, potom šest, prošle godine pet, a ove godine moraju biti zadovoljni s četiri premijere! Uspeli su i da ne iznevere svoj repertoarski koncept, koji podrazumeva da se na njihovom repertoaru promovišu domaće praiizvedbe.“ (Večernje novosti, Vukica Strugar „Besparica glavni reditelj“, 3 jul). „Kraj još jedne uspešne sezone u Ateljeu 212 obeležavaju dva jubileja – za samo dve i po godine od svojih premijera, predstave *Čekaonica* i *Kosa* doživeće 9. i 10. jula svoje stoto izvođenje. Na Velikoj sceni Ateljea večeras u 19 sati biće izveden, jubilarni stoti put popularni mjuzikl *Kosa*, u režiji i adaptaciji Kokana Mladenovića!“ (Danas, 10 jul 2012, „*Kosa* stoti put na sceni Ateljea 212“)

Iz prethodnih citata tekstova, izdvajaju se sintagme kao broj premijera, (povećan) broj gledalaca, (veliki) broj izvođenja i gostovanja, (puno) nagrada. Možemo reći da su upravo to parametri koje ljudi koji stvaraju u pozorištu ali i novinari smatraju relevantnim indikatorima uspeha. Ipak, s obzirom na činjenicu da okvira za prikupljanje statističkih podataka o svim aspektima poslovanja nema, da svaka pozorišna kuća ima slobodu da podatke prikuplja po svom internom sistemu, da nema eksterne kontrole poslovanja ili softvera koji bi sistemski pratio stanje za više institucija, pitanje je da li su podaci apsolutno verodostojni, posebno oni vezani za broj prodatih karata. Indikator

kao broj prodatih karata, ili kako neki stejkholderi vole da kažu „puna sala“ je parametar koji se često koristi ali koji je najteže proveriti. Naime, s obzirom da nema softvera koji automatski prati i proverava stanje u pojedinačnim pozorištima, a da na blagajnama nema fiskalnih kasa, nemoguće je precizno reći koliko je karata zaista prodato a koliko je poklonjeno.

Analiza ukazuje da većina stejkholdera uspeh i rezultat vidi kroz kategorije autputa, tj. jedinice proizvedenog. Kvantifikujući broj svih pojedinačnih parametara, ponekad ih upoređujući sa prethodnim sezonama, stejkholderi su sami kreirali neformalni sistem u kome je važan broj na kraju sezone, koji se potom koristi u javnim nastupima.

I na kraju analize, navodimo novinski tekst u kome je postavljeno pitanje evaluacije i parametara u pozorištu (Intervju sa Jugom Radivojevićem, Vukica Strugar, Večernje novosti, 7. jul 2012, strana 24):

Izgubili smo svaku odgovornost u rukovođenju, ne samo u umetnosti. I dalje važi neka nepostojeća kolektivna odgovornost. Onog trenutka kad se uspostavi ozbiljan red, kad svako počne da polaže račune za svoj rad ili nerad, uspeh ili neuspeh, kada osnivač nametne jasna pravila – tek onda moći će da se vrednuju i nečiji rezultati. Na osnovu čega danas da sudimo da li je neko pozorište uspešno ili neuspešno? Je li to blagajna, visoki umetnički kriterijumi, nagrade na festivalima, lične simpatije, zadovoljstvo ili nezadovoljstvo upravom? Ili možda stara pozorišna slava?

U ovoj izjavi uvodi se u diskurs pojam *accountability*, i definisan je kao polaganje računa za svoj rad, gde se kao prvi korak traže jasna pravila koja nisu podložna manipulaciji ili slobodnom tumačenju. Deo tih pravila jesu parametri ali i sistem monitoringa koji bi uveo ista pravila za sve. Ti parametri ne bi trebali biti administrativna formalnost koja će sputavati umetničku slobodu i autentičnost i specifičnost svake institucije, već instrument pomoći menadžmentu i donosiocima odluka.

Posle analize diskursa o postojećim parametrima koji se svode na kvantitativne indikatore, ukazaćemo na moguće parametre dugotrajnog rezultata, tj vrednosti. „Pored ovih, uglavnom kvantitativnih parametara neophodno je razviti i složenije kvalitativne indikatore primerene grani umetnosti i području delovanja date ustanove.“ (Šešić, Dragojević 2005: 199). Pomenuti autori ove parametre definišu kao parametre programske izvrsnosti, i oni su element teorije adaptivnog menadžmenta kvaliteta (AMK), čiji je središnji

element strateški plan, koji uvodi neprestano evaluiranje postignutog i promišljanje budućeg delovanja ustanove. Parametri programske izvrsnosti mogu biti: estetska raznovrsnost programa; učešće organizacije u podsticanju stvaralaštva; kulturološki aspekt i relevantnost programa; inovativni pristup programima i metodama realizacije; uspešnost u transferu znanja; razvoj samoodrživosti; zastupanje kulturnog pluralizma; postignuti nivo dostupnosti i participativnosti; razvijenost makroregionalne i međunarodne saradnje (Šešić, Dragojević, 2005). Neki od pomenutih parametara izvrsnosti su relevantniji i značajniji za određene tipove ustanova kulture. Na primer, za pozorište bi važan indikator bilo učešće organizacije u podsticanju stvaralaštva koje može biti sprovedeno kroz konkurse za mlade umetnike, ili kroz ostvarivanje kontinuirane saradnje sa umetničkim fakultetima. Podsticanje stvaralaštva kao primer dobre menadžment prakse, a samim tim i uspeha, mogao bi biti shvaćen i kao omogućavanje razvoja umetničkih ličnosti, ili različitih izraza. Indikator zastupanja kulturnog pluralizma može se ogleđati kroz osposobljenost ustanove za prijem različitih kategorija publike, stavljanje u fokus javnosti problema neke od društvenih grupa, itd. Pomenuti indikatori izvrsnosti u diskursu se retko eksplicitno javljaju, iako u praksi postoje (diversifikovane cene karata za pojedine grupe, na primer penzionere ili studente, pokušaji međunarodne saradnje, saradnja sa umetničkim fakultetima, angažovanje mladih umetnika, postavljanje tekstova sa temama ugroženih grupa, itd). Ipak, parametri izvrsnosti nisu integralni i kontinuirani deo strategije ustanova već intuitivne i *ad hoc* odluke menadžmenta koji pokušava da se prilagodi i pronade put u nestabilnom okruženju. Ponekad ovi indikatori prežive promenu upravljačkog kadra, a ponekad ne.

Zaključak ili modernizacija menadžment procesa

Na kraju, postavlja se pitanje kakav je dominantan diskurs o uspehu u pozorištu koji konstruišu stejkholderi? Zaključak je da se diskurs uspeha svodi na jednostavne parametre na relaciji input-autput: broj prodatih karata, broj premijera, broj gostovanja, broj nagrada. U slučajevima kada dođe do krizne situacije u diskurs ulaze pomenuti pojedinačni parametri na koje se akteri pozivaju kao na objektivno sredstvo procene. Parametri vrednosti i dugotrajnog rezultata koji donosi kultura se pominju retko i uglavnom implicitno; dakle, možemo zaključiti da nisu dovoljno prisutni u javnom diskursu.

Društva u kojima je paradigma NJM bila zastupljena, razvili su sisteme monitoringa i za kategoriju autkama – parametra izvrsnosti kada se govori o uspešnom menadžmentu i praktičnoj politici u javnom sektoru. Dugotrajni rezultat, pozitivna posledica ili ishod je nepostojeći pojam javnog diskursa u Srbiji, i to ne samo kada se govori o kulturi već i kada govorimo o postignućima lokalne praktične politike, koje kroz društveno preduzetništvo i njegove različite instrumente, mogu dovesti do željene promene. Dugotrajni rezultat rada javnog sektora može se meriti kroz prethodno zadate društvene ciljeve – vrednosti, koje je moguće kvantifikovati (na primer smanjenje broja maloletničkih trudnoća, poboljšanje ocena na školskim testovima ili maturalnim ispitima, smanjenje broja maloletničke delinkvencije, inkluziju svih društvenih grupa na određenoj teritoriji, itd). Da bi se napredovalo ka ispunjenju ovih ciljeva, i ukoliko se vratimo na našu studiju slučaja pozorišta, treba imati u vidu reformu koja će unaprediti menadžment model uvođenjem u strateško planiranje parametara izvrsnosti (Šešić, Dragojević 2005), a potom i evaluacije. U svakom slučaju, pre nego što se započne sa uvođenjem procesa evaluacije, treba imati u vidu da ne sme biti direktne veze između rezultata evaluacije i odluke o finansiranju. Nemačko iskustvo kaže da proces evaluacije vidi ustanove kulture kao obrazovno telo, čime se izbegava zamka da se ocenjuje umetnički domet već je fokus evaluacije na menadžment metodama (Birnkraut 2008). S obzirom da se u javnosti sve više zagovara pozitivna uloga kulture u obrazovanju dece i mladih, jedna od mogućnosti za razvoj ustanova kulture je i proširenje njihovih osnovnih delatnosti tzv. specijalnim projektima i programima po modelu koji postoji u svetu (na primer Pikolo Teatro u Milanu).

Za ovakav pristup javnoj praktičnoj politici a potom i menadžmentu javnih ustanova kulture potreban je konsenzus stejkholdera kulturnog sistema. Dok se to ne desi, imaćemo proizvoljnost, a uspeh će i dalje biti predmet subjektivnih procena. Javna praktična politika u cilju unapređenja menadžment procesa treba da se, između ostalog, pozabavi i uspostavljanjem indikatorâ i procesom evaluacije, jer bi time pozorištima dala instrument samokontrole tokom kreiranja dugoročnog plana za ispunjavanje ciljeva, misije i vizije. NJM je prepoznat kao menadžment doktrina koja je iznedrila praktične mehanizme i inovacije u javnom sektoru, i instrumenti koje je uvela ova teorija mogu biti osnova za unapređenje postojećih menadžment modela.

Literatura

- Belfiore Eleonora, 2004, "Auditing Culture: The subsidized cultural sector in the New Public Management", *International Journal of Cultural Policy*, 10: 2
- Belfiore Eleonora, 2007, "Rethinking the Social Impact of the Arts", *International Journal of Cultural Policy*, 13: 2, pp. 135 – 151.
- Belfiore Eleonora, 2009, "On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case", *International Journal of Cultural Policy*, 15: 3, pp. 343 – 359.
- Belfiore Eleonora, Bennett Oliver, 2010, "Beyond the toolkit approach: Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy Making", *Journal for cultural research*, 14: 2, pp. 121 – 142.
- Birnkraut Gesa, Wolf Karin, 2008, *An Anatomy of Arts Management*, Hamburg, Kulturmanagement kontakt, 02.
- Connell James, Kubisch Anne 1998, "Applying a Theory of Change approach to the evaluation of comprehensive community initiatives: progress, prospects and problems, in Fulbright-Anderson", K. et al eds., *New Approaches to Evaluating Community Initiatives*, Aspen Institute.
- Cvetičanin Predrag, Milankov Marijana, 2011, *Kulturne prakse građana Srbije – preliminarni rezultati*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/71f7f39c1a9c4fb5b60eebdd984d98b2.pdf>, pristupljeno decembar 2012.
- Christensen Tom, Laegreid Per, 2011, *New Public Management*, The Ashgate Research Companion to New Public Management.
- Dragičević Šešić Milena, Dragojević Sanjin, 2005, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Beograd, Clio.
- Dragičević Šešić Milena, 2012. „Etičke dileme u kulturnim politikama: konceptualizacija novih menadžerskih praksi u novim demokratijama“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, broj 21 (priredivač Mirjana Nikolić), Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, str. 69-94.
- Fajgelj, Kuzmanović, Đukanović, 2004, *Priručnik za socijalna istraživanja*, Podgorica, Socen.
- Forti Matthew, 2012. *Six Theory of Change Pitfalls to Avoid*, http://www.ssireview.org/blog/entry/six_theory_of_change_pitfalls_to_avoid, pristupljeno septembar 2012.
- Maertens Anton, *Crossing the Atlantic: A National Arts Index for Europe*, Antwerp Management School, Naučni rad predstavljen na ENCATC godišnjoj konferenciji, London, septembar 2012.

- Molar Klod, 2000, *Kulturni inženjering*, Beograd, Clio.
- Norton David, Kaplan Robert, 1993, "Putting the Balanced Scorecard to Work", *Harvard Business Review*, pp. 134 – 142.
- Phillips Nelson, Hardy Cynthia 2002, *Discourse Analysis: Investigating processes of social construction*, Sage
- Pillay Soma, 2008, "A cultural ecology of New Public Management", *International Review of Administrative Sciences*, 74: 3
- Protherough Robert, Pick John, 2002, *Managing Britannia: Culture and Management in Modern Britain*, Exeter: Imprint Academic
- Oehler-Sincai Monica 2008, *Strenghts and weaknesses of New Public Management, Cross sectional and Longitudunal Analysis*, Institute of World Economy, <http://mpira.ub.uni-muenchen.de/11767/> pristup. 29. mart 2013.
- Viktorija D. Aleksander, 2007, *Sociologija umetnosti istraživanja lepih i popularnih formi*, Beograd, Clio.
- Americans for the arts, www.americansforthearts.org, pristupljeno 3. april 2013.
- Ebart arhiva, www.arhiv.rs, pristupljeno 19. septembar 2012.
- Independent theatre council, www.itc-arts.org, pristupljeno 7. februar 2013.
- Department for communities and local governments, www.communities.gov.uk, pristupljeno 9. maj 2012.

NEW PUBLIC MANAGEMENT AND THEATRE

Summary

The relationship between instrumental cultural policies and New Public Management (NPM) is an often source of polemics among researchers in public sector. Although some of researchers claim that culture still needs to prove its positive influence on a community, others believe that culture can help in fulfilling some of the social and political aims of a society very effectively. NPM considers process of evaluation and assessment as important elements in management of the public sector institutions. Furthermore, according to NPM, outcome is the key component when considering the effects of management models in the public sector. This article explores the role of success and evaluation in public discourse on management of the public theaters. The main research questions are how the success in public repertoire theaters is perceived, and what are the parameters and indicators used in order to evaluate the management activities. The analysis showed that discourse on success is in quantitative disproportion with discourse on evaluation and parameters. Furthermore, discourse on success is dominated by topics like occupancy rates of auditoriums, number of premiers, number of prizes, number of visiting performances, and participation at festivals. Topics such as artistic development of a troupe or individual artists, engagement of young authors, youth education, and reduction in juvenile delinquency rates are rarely explicitly mentioned as success indicators, although in practice they clearly exist. Culture audits, performance measurement and difference between outputs and outcomes are almost non-existent terms in the Serbian cultural scene. Reform and modernization of management models could employ some of the NPM recommendations, as well as some elements from the Theory of Change, Balanced Scorecard approach and Stakeholder Theory. Current cultural policy towards public theatres should be redefined and it should result in a clear set of arguments and criteria for public spending and budgetary support. New approaches and management models could help in this direction.

Key words

success, evaluation, indicators, New Public Management, outcome

Goran Tomka¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd/
Fakultet za sport i turizam, Univerzitet Educons, Novi Sad

316.722(4);
316.334.3(4)
ID BROJ: 206976524

KULTURNA PARTICIPACIJA U EVROPI: SAVREMENI KONCEPTI, DILEME I PREPORUČENE PRAKSE

Apstrakt

Rad se bavi različitim modalitetima i aspektima kulturne participacije kao proklamovanim ciljem gotovo svih evropskih kulturnih politika. Najpre će biti predstavljene različite logike podrške kulturne participacije, da bi se u drugom iznele najaktuelnije dileme i diskusije u vezi s tim. Na kraju, u formi zaključka, ponudiće se nekolicina preporuka donosiocima odluka unutar kulturnih politika i rukovodiocima kulturnih organizacija i umetničkih trupa.

Ključne reči

kulturna participacija, kulturna politika, kulturna demokratija, preporuke

199

Goran Tomka

Savremeni koncept kulturne participacije

Kulturna participacija, kao jedan od ključnih stubova kulturne politike, od samog nastanka je multifasetna, višeznačna, pa čak i kontradiktorna kategorija u okviru koje se nekoliko ključnih usmerenja dodiruje, prepliće i sukobljava. Od prvih zvaničnih kulturnih politika nakon Drugog svetskog rata, pristup kulturi i umetnosti postao je značajan oblik šireg društveno-političkog preporoda. Na primer, u Francuskoj, čitava mreža domova kulture (fr. *maisons de la culture*) u Malroovom sistemu imaju za cilj demokratizaciju pristupa kulturi (Đukić 2010). Na taj način kulturna participacija postaje deo *mainstream* političkog rečnika.

Kao odgovor, umetnički pokreti šezdesetih u okviru svojih angažovanih praksi bave se reinvenijom participacije u kulturi. Kako Milena Dragičević

1 gotomka@gmail.com

Šešić navodi u knjizi *Umetnost i alternativa*, ove grupe nastoje da „publiku posmatrača“ pretvori u „publiku učesnika“ (2012). Na taj način, oni kritikuju uniformnost, pasivnost i konzumersku logiku pristupa kulturi (Klaić 2006) i zahtevaju angažovaniju i ka zajednicama orijentisaniju umetničku praksu. Ovaj „endogeni umetnički zahtev“ iz šezdesetih značajno je promenio pogled na kulturnu participaciju i možemo ga dovesti u vezu sa naknadnom promenom kulturnih politika koje se okreću ka kulturnoj demokratiji i aktivnijem učešću publike ne samo u recepciji već i produkciji kulture (Dragičević Šešić 2012).

Međutim, krize sedamdesetih i osamdesetih navode političke elite u Evropi da traže nove oblike društvenog i ekonomskog značaja umetnosti, što se može nazvati *instrumentalizacijom kulture* (Bayliss 2004). U okviru ovakvog diskursa, kulturne industrije dobijaju sve značajniju pomoć država i tako menjaju samu logiku državne podrške kulturi i stvaralaštvu. Danas, ključna usmerenja kulturne participacije predstavljaju neku vrstu konglomerata svih prethodnih trendova. Mogli bismo da istaknemo nekoliko ključnih usmerenja: ka demokratiji, ka izgradnji kreativnih industrija, ka socijalnoj koheziji i ka legitimitetu kulturnih politika. U nastavku ćemo ove pravce detaljnije razmotriti.

Kulturna participacija kao garant demokratije

U mnogim zemljama kulturna participacija predstavlja način **demokratizacije** i političkog angažovanja stanovništva. Ovakva ideja je sadržana u pojmu *kulturnog građanstva* (*cultural citizenship*). Naime, postojanje građanskog, demokratskog društva pretpostavlja osećaj pripadanja pojedinca – građanina ili građanke – društvu i njegovim vrednostima, kao i preuzimanje odgovornosti odnosno prava koja iz toga proističu. Ta prava su politička i ekonomska, ali i kulturna, jer je domen vrednosti, ideja (i ideologija), navika, praksi i ličnih i kolektivnih izraza pre svega domen kulture. Kako Miler navodi (Miller 2007: 229): „Svako građanstvo je kulturno građanstvo“. Ovo je vidljivo i u činjenici da mnoge zemlje prilikom izdavanja pasoša i državljanstva zahtevaju poznavanje jezika, običajâ i vrednosti koje se poštuju u društvu. Drugim rečima, oni zahtevaju participaciju u svakodnevnom kulturnom životu, te je kulturna participacija neka vrsta preduslova za građanstvo uopšte.

Aktivno učešće pojedinaca i grupa u kulturnom životu zajednica je isto tako i dobar poligon za *učenje građanstva* i formiranje građanskog duha. Na pri-

mer, posmatranje, ili još više učestvovanje, u pozorišnom performansu koji omogućava i promoviše slobodu izražavanja itekako jeste način usvajanja demokratskih vrednosti. Participacija u kulturnom životu u simboličkoj ravni izjednačava se sa političkom participacijom i pripadanjem društvu, odnosno izgradnji kulturne građanske pripadnosti (Tomka 2012). Otuda mnoge evropske zemlje pažljivo prate i podstiču kulturnu participaciju. Ovo je isto tako vidljivo i u *Evropskom projektu* u okviru kojeg sve više glasova govori u prilog jačanju kulturne integracije kao nužnog uslova za smisleniju, jaču i dugotrajniju povezanost evropskih naroda unutar evropske političke i ekonomske unije (Herrero 2010).

Kulturna participacija u funkciji razvoja kulturnih i kreativnih industrija

Koncept kreativnih industrija s kraja prošlog veka baziran je na neuobičajenom spoju lične kreativnosti i stvaralačkih potencijala, kulturne produkcije, intersektorskog povezivanja (po industrijskom ključu) i kulturnog nasleđa. Istovremeno, koncept kreativnih industrija teži da pronađe ekonomski izraz (i vrednost) umetničkim i stvaralačkim vrednostima, kao i da obezbedi novi modalitet finansiranja umetnosti i kulture odvojen od državne kase (Hartley 2005). Veliki broj istraživanja i merenja (pre svega ekonomskih) teži da opravda ovaj koncept i pokazuje da privredne delatnosti koje se baziraju na kreativnosti, inovaciji i stvaralaštvu ostvaruju izuzetan rast u poređenju sa drugim, tradicionalnijim privrednim granama (UN 2008; DCMS 2007, Mikić 2009). Otuda, danas gotovo da nema evropske zemlje koja nema departman ili sektor u okviru nekog ministarstva za kreativne industrije, iako su rešenja veoma raznovrsna. Isto tako, veliki broj vlada ali i međunarodnih razvojnih programa podržava finansijski i moralno (odnosno ideološki) razvoj kreativnih industrija.

Kulturna participacija danas postaje sve više ekonomska i politička valorizacija kreativnih potencijala pojedinaca i zajednica – politička u toliko što se izvoz proizvoda kreativne industrije često veoma subvencionira kao forma kulturne diplomatije i što se ekonomski benefit ulaganja pravda na političkom nivou. Dobar ilustrativni primer za ovo je i predstojeći program najveće evropske platforme za podršku kulture i umetnosti, *KULTURA*, koji će od 2014. do 2020. upravo biti fokusiran na ovakav aspekt kulturnog razvoja pod nazivom *Kreativna Evropa* (sličan primer je i Uneskov Međunarodni fond za kulturnu raznolikost koji takođe podržava razvoj kulturnih i kreativnih

industrija). Naravno, ovakav pogled na kulturnu participaciju, i šire gledano društveni status kulture nije bez kritike, koja se najpre odnosi na instrumentalizaciju kulture, aproprijaciju građanske kreativnosti (Lovink, Rossiter 2007) i opravdavanje sve manje državne podrške umetnosti (Dragičević-Šešić 2013).

Kulturna participacija kao agens socijalne kohezije

Osim ekonomskih rezultata (zaposlenje, prihod, brendiranje gradova i država i slično), društveni značaj umetnosti često se vezuje za društvenu koheziju (Matarasso, 1997; White, Rentschler 2005). Naime, pretpostavka je da umetnički programi, bez obzira da li se radi o posmatranju ili aktivnom učestvovanju, kreiraju zajedničku osnovu (*common ground*) za određenu društvenu grupu i omogućavaju razmenu ideja, osećanja i misli. Umetnost na taj način predstavlja kohezivni faktor okupljanja određene zajednice. Fanovi muzičkih bendova, kulturno-umetnička društva, udruženja ljubitelja nekog umetničkog pravca ili umetnika, klubovi prijatelja i mecena kulturnih institucija – sve su ovo oblici udruživanja i povezivanja oko umetničkog dela ili druge umetničke vrednosti.

U jednoj od poznatijih studija na temu društvenog značaja umetnosti – „Korist ili ukras“ (*Use or Ornament*) – Mataraso, navodi da su projekti koji su obuhvaćeni studijom doprineli stvaranju novih prijateljstva, povećanju tolerancije i razumevanja, rešenju konflikata, povećanju želje za pripadanjem, interkulturalnom, intergeneracijskom i interesničkom razumevanju, jačanju zajednica i smanjenju kriminala (Matarasso 1997). Iako je ova konkretna studija dosta kritikovana (između ostalih Merli 2002) i deluje iz današnje perspektive utopijski, mnogi drugi radovi i obimna istraživanja (među kojima White, Rentschler 2005 i Bunting 2007) ukazuju na to da kulturna participacija jeste faktor koji pozitivno utiče na socijalnu koheziju.

Kulturna participacija se tako vezuje i za kulturnu raznolikost, koja se opet nalazi u samoj osnovi pluralističkih društava. Ovo je ujedno i ratio za podršku finansiranju umetničkih i kulturnih programa, naročito onih koji se bave inkluzijom marginalizovanih grupa, interkulturalnom medijacijom i dijalogom. Kako navodi izveštaj EU platforme za Kulturnu participaciju (Access to Culture platform 2010:5): „društvo koje se brine o pravima građana na pristup kulturi ima veće šanse uspeha nego ono društvo u kojem pravo na aktivno učešće nema značajniju ulogu.“

Kulturna participacija kao traganje za legitimitetom (kulturnih) politika

Sve je češća praksa da se pod kulturnom participacijom podrazumeva i učešće u sferi donošenja odluka i planiranja u okviru kulture i kulturnih politika (Schuster 2007). Razlog je to što se sve veći broj političkih odluka u zapadnim demokratskim zemljama donosi zapravo bez učešća građana. Na to ukazuje sve niži nivoi izlaznosti na birališta i istraživanja javnog mnjenja (Višnić, 2008), što otvara problem legitimiteta politika i odluka koje donosi politička elita. Zbog toga je u poslednje vreme naročito popularna participativna praksa političkog odlučivanja koja se postavlja kao *sine qua non* savremenog demokratskog poretka (Besch, Minson 2001). Prema Paskal i Dragojević (Pascal, Dragojević 2007: 22): „Uključivanje građana/ki i civilnog društva u procese kreiranja politika povećano je tokom poslednje dvije decenije. [...] Učešće građana/ki u izradi, sprovođenju i evaluaciji politika nije više opcija, veci karakteristika naprednih demokratija.“

U okvirima *zajednički definisanih kulturnih politika* (Dragičević-Šešić, Stojković 2007) kulturna participacija nije više samo cilj po sebi, već i način da se građanke i građani aktivno uključe u čitav proces u kojem sami definišu ciljeve. Isto tako, oni preuzimaju odgovornost i imaju osećaj vlasništva nad nekom odlukom što ih čini motivisanijim i moralno obavezanijim da takvu odluku sprovode i/ili kontrolišu i evaluiraju. Međutim, iako su *politike od dole (bottom-up policies)* trend u svetu, ostaje pitanje na koji način i u kojoj meri građani i građanke stvarno definišu pravce razvoja i prilagođavaju političke odluke svojim kulturnim potrebama, a koliko je to samo način za podelu odgovornosti i iznalaženje legitimiteta odluka koje se i dalje jednostrano donose.

Debate o kulturnoj participaciji

Iako je mnogim zemljama i njihovim javnim politikama, naročito u Evropi, zajedničko nastojanje da se kulturna participacija meri, ocenjuje i pospešuje, sama kulturna participacija kao pojam nije monolitna. U različitim akademskim, političkim i umetničkim krugovima vode se brojne debate u vezi s tim. U nastavku ću težiti da predstavim nekoliko najznačajnijih dilema u vezi sa kulturnom participacijom.

Obuhvat kulturne participacije

Prva i osnovna dilema koja je prisutna u akademskim i širim krugovima je šta se zapravo podrazumeva pod kulturnom participacijom, a ovaj problem je najvidljiviji prilikom statističkog merenja i praćenja kulturne participacije. Na to ukazuju i inicijative različitih međunarodnih organizacija koje su bile usmerene na harmonizaciju i usaglašavanje metodologije merenja i obuhvata kulturne participacije (UNESCO 2009; Laaksonen, 2010). Međutim, i pored harmonizacijskih trendova, značajne razlike još uvek postoje. U Evropskom prostoru, kulturna participacija najčešće obuhvata sledeće oblasti (spisak Evropske komisije, prema Morrone 2006): kulturno nasleđe, arhivi, arhitektura, biblioteke, knjige i štampa, vizuelne umetnosti, dizajn i fotografija, izvođačke umetnosti i multimedia (film, radio, televizija...).

Ovakav obuhvat poklapa se sa tradicionalnim shvatanjem umetničkih disciplina, uz dodatak kulturnog nasleđa i jednog dela kreativnih industrija. Za razliku od drugih statistika (u afričkim i azijskim zemljama na primer), tradicija je obuhvaćena vrlo površno, izostavljajući tako rituale, tradicionalne, zanate, medicinu, različite ceremonije i svetkovine. Takođe, iz Evropske definicije su izostali i različiti oblici svakodnevnog kulture – kuvanje, ishrana, odevanje, druženje i zabava. Ono što je vrlo začuđujuće, na listi se ne nalaze ni različite tradicionalne igre. Veliko pitanje su i religijske radnje, od odlaska u crkvu, preko molitvi, kućnih religijskih obreda, posvećenja i drugog. Za mnoge zemlje ovakve kulturne aktivnosti predstavljaju nezaobilazan deo svakodnevnog kulture i znatno su relevantnije od oblika elitne kulture.

U neposrednoj vezi sa merenjem je i pitanje – koje vrste kulturne participacije država finansira. Primera radi, tradicionalni zanati će biti uskraćeni za podršku iz sredstava Ministarstva kulture ukoliko po definiciji ne ulaze u opseg kulturne participacije. Još jedan izazov, pogotovo u pluralističkim društvima su i religiozne aktivnosti. S obzirom na sekularnost evropskih država, izdvajanje religioznih aktivnosti iz domena kulturne participacije je vrlo jasno. Dakle, ove dileme zapravo ukazuju na značenja i važnost različitih kulturnih praksi, a to je s jedne strane u vezi sa tradicijom jedne zemlje, ali i sa spremnošću da se tradicija menja. Ukoliko posmatramo evropski slučaj, možemo da primetimo da se neke kulturne prakse marginalizuju ili posmatraju kao manje značajne, kao što su različiti religiozni običaji, tradicionalne svetkovine i zanati pogotovo onog stanovništva koje ima van-evropske korene. Ukoliko znamo da je kulturna raznolikost jedna od bazičnih pretpostavki evropskog kulturnog identiteta, onda je veliko pitanje da li bi i takve kultur-

ne prakse ipak trebalo da budu mapirane kao oblik kulturne participacije. Slično, u Srbiji takođe imamo sličnu pojavu da mnogi eksperti i istraživači negiraju određene kulturne prakse kao oblik kulturne participacije. Kako Cvetičanin navodi (2012: 2): „[oni] nemaju prava da prema svojim preferencijama limitiraju šta je to kultura i prema tome selektuju pojave, već da otvorenog uma istražuju kulturne fenomene u njihovim različitim formama, onako kako se oni javljaju“. Dakle, pitanje definicije nije čisto tehničko pitanje, pa čak ni samo simboličko pitanje, već i političko, jer povlači za sobom političke konsekvence. Na izvestan način, definisanje kulturne participacije predstavlja instrument kulturne politike.

Kulturna participacija i nivoi uključivanja

U mnogim tekstovima može se primetiti da se pojmovi kao što su *učesće, pristup i participacija* često poistovećuju. Međutim, još šezdesetih godina u Francuskoj uvidelo se da pristup umetnosti (demokratizacija kulture) nije isto što i participacija. Potom je usledio koncept *kulturne demokratije* koji je pod kulturnom participacijom podrazumevao mogućnost **aktivnog** uključivanja u produkciju i stvaralaštvo koja ostvaruje dalekosežnije pozitivne efekte na društvo (Đukić 2010). I danas se mnogi autori bave ovom distinkcijom i imamo nekoliko klasifikacija nivoa učesća. Prema Nini Sajmon to su: pristup, doprinos, saradnja, ko-kreacija i hosting (Simon 2010). Razne druge studije klasifikuju učesće na različit način (Brown 2005; Synovate 2009). Ipak, ono što jeste suština ove debate jeste ko i na koji način određuje šta znači participacija? U jednom od istraživanja, Karpontje ukazuje na to da je ključ za razumevanje ove dileme zapravo pitanje moći i odlučivanja (Carpentier 2011). Ukoliko publika ne definiše svoje učesće i ne utiče na tok izvođenja ili sadržaj, to nije participacija, već pristup. Međutim, uprkos ovom sada raširenom shvatanju, pristup kulturi se još uvek na nivou političkog odlučivanja favorizuje u odnosu na aktivnije oblike participacije u kulturi (Tomka, 2013).

Istovremeno, vidimo da se u istraživanjima pokazuje da je **aktivna** kulturna participacija znatno ređa nego pristup. Recimo, u Austriji 8% stanovništva učestvuje u kreiranju dela vizuelne umetnosti (amaterski ili profesionalno) dok preko 50% posećuje muzeje i galerije (EUROSTAT 2011). Slični odnosi važe i za druge grane umetnosti i druge Evropske zemlje. Međutim, ne tvrdi se da je aktivna kulturna participacija nužno bolja, ali problem nastaje onda kada se ovi pojmovi namenski brkaju i participacijom naziva prosto prisustvo. Ovo je važan problem pogotovo ako znamo da se participacija često

nalazi na listi prioriteta različitih donatora i političara, ali ne i umetnikâ i kulturnih organizacija. Prikazivanjem broja posetilaca kulturnog zbivanja kao aktivnih učesika u programu se predstavlja lažna slika demokratije i uključivanja zajednice.

Na kraju, bitno je obratiti pažnju na to da ukoliko poštujemo princip participativnosti, onda je publika ta, zajedno sa drugim akterima, koja treba da odlučuje o tome šta znači sama participacija. Sličan stav imaju i autori izveštaja Evropske komisije o participaciji u kulturi (Eurostat 2000:167): „Da li mislimo da je važno da kulturnu participaciju definišemo kao svesno činjenje, sa svesnim ciljevima za one koji participiraju? Ukoliko jeste važno, onda bi oni koji učestvuju trebali da imaju značajniju ulogu prilikom odlučivanja o tome šta jeste a šta nije 'kulturna participacija.'“

Internet i kulturna participacija

Internet je značajno promenio način na koji se informišemo, družimo, obrazujemo, pronalazimo posao, kupujemo, ali i način na koji stupamo u kontakt sa umetnošću i stvaralaštvom. Nalazi skorijih istraživanja u Velikoj Britaniji pokazuju da sve veći broj korisnika interneta uspostavlja kontakt sa umetnošću upravo putem interneta (MTM London 2010). Pod kontaktom se podrazumevaju različite aktivnosti: od saznavanja informacija o dešavanjima, preko pregledanja videa, slušanja muzike i gledanja fotografija, do kupovine i rezervacije karata. Prema istraživanju, 53% britanske populacije koja koristi Internet (što je gotovo 85% ukupne populacije), upražnjava neke od pomenutih aktivnosti (pritom 62% mladih). Slični podaci važe i za SAD (NEA 2009). Prema istraživanjima ključni motivi za digitalnu komunikaciju sa umetnošću su (Synovate 2011): mogućnost da u svako vreme i na svakom mestu saznaju informacije o delu ili izvođenju; mogućnost da se uživa u umetničkim delima koja se više ne prikazuju ili koja se prikazuju na veoma udaljenoj lokaciji i slično; edukacija o umetnosti bez bojazni od ismevanja i mogućnost prilagođavanja obima i tempa učenja ličnim potrebama; „isprobavanje“ nepoznatih dela ili izvođenja pre odlaska na živo izvođenje.

Međutim, brojni eksperti, menadžeri i umetnici plaše se da bi upravo tako raznovrsne mogućnosti Interneta mogle značajno da ugroze posete muzejima, kulturnim institucijama i živim izvođenjima, iako pomenuta istraživanja donekle opovrgavaju ovakve sumnje i pokazuju da su oni koji najviše konzumiraju kulturne sadržaje preko Interneta upravo oni koji i najviše posećuju

kuturne institucije. Ipak, strah je donekle opravdan, pogotovo u manjim sredinama. Istraživanja koja su ovde prezentovana i koja su dostupna su rađena uglavnom na engleskom govornom području i to u sredinama koje imaju jaku i tradiciju i aktuelnu umetničku produkciju. S obzirom da većina sadržaja na Internetu dolazi iz velikih centara kulture i pripada globalnoj kulturi, postoji opasnost da navikavanje lokalne publike na virtuelnu umetnost još više udalji od lokalnih umetnika i kulturnih organizacija. Jedini zaključak je da kulturne ustanove u manjim sredinama moraju da prihvate izazov izlaska na internet, kao i da je pomoć države u tom smislu neophodan. Pitanje *online* kulture postaje tako i jedno od ključnih pitanja za donosiocce odluka u sferi kulturne politike (Holden 2007).

Populizam i kulturna participacija – “Dumbing-down arts”?

Još od prvih nastojanja da se umetnost demokratizuje prisutna je dihotomija – pristup *versus* kvalitet, odnosno pitanje: da li kreiranje umetničkih dela i/ili programa kulturnih institucija koji će naići na dobar odziv publike nužno znači i snižavanje estetskih i drugih vrednosti i standarda. S jedne strane, nalaze se oni koji tvrde da umetnost i kultura, ukoliko nastoje da budu relevantne, značajne i uticajne u društvu moraju da učine svoje programe, svoje ophođenje i na kraju i sama umetnička dela razumljivim za publiku (Milevska 2006; Keaney 2008). U suprotnom, publika se oseća neadekvatno, nekompetentno i neprijatno i gubi želju da posećuje kulturna zbivanja. S druge strane, postoje oni koji tvrde da se kreativni proces koji počinje razmišljanjem o recepciji i reakciji publike na rezultat uvek nužno završava „zaglupljivanjem dela“ (eng. *dumbing down*). Prema Svengeru (Swanger 1993), razlog za to je nesigurnost umetnika i producenata koji svoja dela preterano prilagođavaju trenutnom ukusu publike u želji da sačuvaju ili unaprede svoju poziciju na tržištu. A publika, po njima, uglavnom želi: „specijalne efekte, svetleće ekrane, stvari koje lete unaokolo, koje eksplodiraju, pretaču se, menjaju boje, svetlucave objekte koji se njišu, muška tela koja se šepure i ženska koja ispuštaju krike“. (Blotnick 2009). Ipak, da li je to tako?

Na ovo se nadovezuje i pitanje – ko odlučuje o tome šta se podržava u oblasti kulture? Da li su to umetnici, političari, eksperti ili publika i kakva publika? Velika britanska debata o umetnosti iz 2006, u kojoj je učestvovalo nekoliko stotina umetnika, menadžera, donosilaca odluka i članova publike, bavila se upravo ovim pitanjem (Bunting 2007). Tradicionalno, umetnici su bili na poziciji da je umetnička sloboda jedini garant prave umetnosti. Oni su tvrdili

da bi saveti koji su sastavljeni od publike i političara kreirali programe koji su neinventivni, nekritički i otuda nezanimljivi. Publika je, s druge strane, smatrala da bi trebalo da se više pita za odlučivanje o finansiranju, a samim tim i programiranju sadržaja. Kulturni menadžeri su bili podeljeni u svojim razmišljanjima.

Naime, kulturna participacija jeste i treba da bude jedan od prioriteta kulturne politike, ali bez umetničkih sloboda publika neće imati u čemu da učestvuje u smislu kvalitetne umetnosti. Ukoliko umetnost treba da bude kritika, buđenje, izazov, provokacija, onda ona istovremeno treba da bude i slobodna i dostupna. Međutim, mnogi dobri primeri ukazuju na to da je rešenje ipak moguće. Edukacija publike pre i posle izvođenja, dobra medijacija samog dela u toku izvođenja, kreiranje programa koji će doprineti razumevanju i razvoj dugoročnih odnosa sa publikom mogu obezbediti i beskompromisnu i dostupnu umetnost.

Umesto zaključka –

Preporuke u pravcu razvoja kulturne participacije

Kulturna participacija predstavlja ishodište mnogih programa i akcija koje sprovodi država na različitim nivoima odlučivanja, ali i projekata i stalnih, svakodnevnih aktivnosti koje pokreću sve kulturne institucije u zemlji. Na nju utiču i nasleđe, izgrađene kulturne navike, kao i situacije u drugim javnim sistemima kao što su obrazovanje, sport, turizam i naravno finansije. Kao takva, ona je pokazatelj ukupnog stanja u kulturnom životu. Zbog toga briga o kulturnoj participaciji mora da bude briga čitave države koja na taj način pokazuje da kultura nije samo paradna i festivalska aktivnost, već temeljna vrednost i značajna razvojna komponenta društva. U nastavku, biće predstavljen niz preporuka za podsticaj i razvoj kulturne participacije uzimajući u obzir specifičnosti evropskog kulturnog prostora.

Otvoriti koncept za nove oblike praksi

Hijerarhija značaja i uloge različitih kulturnih izraza u društvu ne sme da bude rezultat ličnog stava nekolicine istraživača ili donosioca odluka. U koncept kulturne participacije tako treba da uđu i mnoge „neumetničke“ forme i forme koje su iz različitih razloga zanemarene, kao što su na primer tradicionalni plesovi, zanati i svetkovine (naročito manjinskih grupa), aktivnosti na ulici, dečiji programi, društvene igre, folk muzika, cirkus i druge.

Unaprediti merenje participacije

Na konceptualnom nivou, takođe je jako značajno otvoriti prostor za nova razumevanja kulturne participacije koja neće biti zasnovana samo na kvantitativnim pokazateljima koje uglavnom ukazuju na ekonomske aspekte participacije. Kroz metodologiju merenja i evaluacije, država zapravo instrumentalizuje kulturu i umetnost. Uticaj kulture na privatni i javni život pojedinca, na obrazovanje, kvalitet življenja i socijalnu koheziju, kao i intrinzične vrednosti kulture po sebi, tako biva marginalizovan.

Preduzeti dosledniju evaluaciju projekata i programa

Iako je učešće publike u projektima poželjno iz ugla donatora i podržava se kao *dodata vrednost*, kvalitet učešća publike morao bi se naći među ključnim pokazateljima uspeha projekta koji dobijaju finansijsku podršku (EENC 2012; EU 2012). Ovo takođe upućuje na značaj jedinstvene, precizne i u najvećoj mogućoj meri merljive odrednice kulturne participacije, od koje bi buduće finansiranje moralo da zavisi.

Uspostaviti intersektorsku saradnju u cilju podsticanja kulturne participacije

Kulturna participacija treba da postane briga i cilj ne samo kulturnog sektora i nadležnih organa, već integralni deo mnogih drugih javnih politika: obrazovanja, zdravstva, sporta, turizma i ekonomskog razvoja, nauke, urbanog planiranja. U tom smislu, poželjno je kreiranje inter-ministarskih radnih i ekspertskih timova koji će problemu kulturne participacije prići iz više uglova (EU 2012; Đukić 2003).

Unaprediti istraživanja

Kao prvo, potrebno je harmonizovati prakse merenja kulturne participacije (EENC 2012). Drugo, važno je bolje razumeti sam koncept kulturne participacije (barijera, ishoda, određujućih faktora) i to multidisciplinarno kroz njen sociološki, kulturološki, ekonomski i psihološki aspekt, što ukazuje na potrebu za većim brojem kvalitativnih istraživanja i razvojem specifične metodologije istraživanja fenomena kulturne participacije.

Podržati eksperimente i kreiranje autentičnih rešenja

Kulturna participacija često podrazumeva iznalaženje novih rešenja za uključivanje u kulturni život i one publike koja se nalazi van njega, tzv. *ne-publike* (EENC 2012). Ovakav izazov često zahteva iznalaženje inovativnih rešenja i oblika uključivanja, koji opet zahtevaju spremnost organizacija na ekspe-

riment i *traganje za novim*. U tom smislu, država treba da stvori klimu za ekperimentalno bavljenje publikom, kao i finansijska sredstva za to.

Obezbediti dugoročnu podršku

Kako je izgradnja publike dugoročan i kompleksan proces, koji daje rezultate jedino u dugom roku, neophodno je da obezbedi i podršku koja uvažava prirodu ovakvih zahteva. To predstavlja poziv za donosiocima odluka da kreiraju dugoročne programe podrške razvoju publike, kako u sferi institucionalne, tako i u sferi nezavisne kulture.

Kreirati platforme za razmenu iskustava i edukaciju

Kako je kulturna participacija stvar sistemskog razvoja, rezultati su vidljivi tek ukoliko čitav sektor zajedno radi ka unapređenju kulturne participacije. U tom smislu, potrebno je izgraditi platforme za razmenu iskustava, izazova, barijera i dobrih praksi u ovoj oblasti (EENC 2012; EU 2012), kao i razvoj programa za dugoročnu i sistemsku edukaciju zaposlenih u kulturi o značaju kulturne participacije i njenim socio-ekonomskim, političkim i psihološkim uticajima na okruženje.

Poboljšati onlajn prisustvo kulturnih organizacija

Za animaciju i aktivnije uključivanje nove publike u kulturni život, neophodno je usvojiti njima blisku tehnologiju, odnosno kulturne i umetničke organizacije moraju pronaći načine prisustva u onlajn prostoru. Država bi trebalo da obezbedi dugoročne programe razvoja ove oblasti, koji treba da uključuje nabavku opreme, edukaciju, istraživanja, merenja i evaluacije, kao i povezivanje sa organizacijama iz evropskog prostora koje su u ovoj oblasti ostvarile uspeh.

Podržati vaninstitucionalne aktere u kulturi

Česta je situacija da su institucionalni akteri nemotivisani i nezainteresovani da rade na razvoju publike, dok nezavisne kulturne organizacije koje puno investiraju u razvoj publike ne dobijaju dovoljnu podršku. Istovremeno, upravo je *nezavisna scena* ta koja najviše ekperimentiše, pronalazi rešenja i unapređuje kulturnu participaciju tamo gde je najpotrebnija – u radu sa marginalizovanim grupama (zatvorenici, stari, osobe sa invaliditetom, nacionalne manjine...), u otežanim okolnostima i u neprofitnim oblastima kulturne produkcije.

Literatura

- *Access to Culture Platform* (2010). Civil Society Platform on Access to Culture – Policy Guidelines. Bruxelles: European Commission.
- Bayliss, D. (2004). “Denmark’s Creative Potential – The role of culture within Danish urban development strategies”. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), pp. 5-28.
- Besch, J, Minson, J, (2001). “Participatory Policy Making, Ethics and Arts”. in Meredyth, D. and J. Minson (eds.), *Citizenship and Cultural Policy*, pp. 52-67. London: SAGE Publications.
- Blotnick, J. (2009). “The Dumbing Down Of Art”, *The Big Red and Shiny*, 107(1) dostupno na: <http://tinyurl.com/pnre6y8>
- Brown, A. (2005). *Philadelphia and Camden Cultural Participation Benchmark Project. Final report*. US: University of Pennsylvania.
- Bunting, C. (2007). *Public value and the Arts in England: Discussion and conclusions of the arts debate*. London: Arts Council England.
- Carpentier, N. (2011). *The concept of participation: If they have access and interact, do they really participate? CM – časopis za upravljanje komuniciranjem* br. 20, Beograd: Fakultet političkih nauka, str.13.
- Cveticanin, P. (2012). *Polja kulturne produkcije i kulturnih praksi u Srbiji*. Dostupno na: www.madmarx.rs/Cveticanin-Predrag_Polja-kulturne-produkcije-i-kulturnih-praksi-u-Srbiji.pdf.
- Dragičević-Šešić, M. (2013). „Za kulturu“ u A. Đerić, M. Milojević (ur.) *Kulturne industrije i kulturna raznolikost – Bela knjiga*. Beograd: Academia, str. 27-33.
- Dragičević-Šešić, M. (2012). *Umetnost i alternativa (drugo dopunjeno izdanje)*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakultet dramskih umetnosti/ Clio.
- Dragičević-Šešić, M, Stojković, B. (2007). *Kultura – menadžement, animacija, marketing* (peto izdanje). Beograd: Clio.
- Đukić, V. (2010). *Država i kultura – studije savremene kulturne politike*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.
- Đukić-Dojčinović, V. G. (2003). „Sedam uzroka tranzicione konfuzije“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, (6-7), Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, str. 359-380.
- Eurostat (2011). *Cultural statistics pocketbook*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Eurostat (2000). *Cultural statistics in the EU (Eurostat Working Papers, Population and Social Conditions 3/2000/E/No. 1, Final Rep. of the LEG)*. Luxembourg: European Commission and Eurostat.

- Hartley, J. (2005). *Creative Industries*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Herrero, L. (2010). *The Cultural Component Of Citizenship*. Access to Culture Platform and European House for Culture.
- Holden, J. (2007). *Logging On – Culture, participation and the web*. London: Demos.
- Keaney, E. (2008). Understanding arts audiences: existing data and what it tells us. *Cultural Trends*, 17(2), pp. 97–113.
- Klaić, D. (2006). Community Arts: A missing link, an enriching dimension. *Kunst in mijn buurt. Community arts festival*. Utrecht: Vreede van Utrecht, pp. 69-74.
- Laaksonen, A. (2010). *Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Lovink, G, Rossiter, N. (2007). *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. UK: Comedia.
- Merli, P. (2002). “Evaluating the social impact of participation in arts activities – A critical review of François Matarasso’s *Use or Ornament?*”. *International Journal of Cultural Policy*, (1), pp. 107-118.
- Mikić, H. (2009). „Razvojni trendovi i izazovi kreativnih industrija“. u *Kreativne industrije i ekonomija znanja* (urednici M. Šešić i A. Đerić). Beograd: Akademika, str. 49-67.
- Milevska, S. (2006). *Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subject*. Vienna: Springerin. Dostupno na: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?lang=en&textid=1761
- Miller, T. (2007). *Cultural Citizenship: Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Morrone, A. (2006). *Guidelines For Measuring Cultural Participation*. Montreal, Canada: UNESCO Institute for Statistics.
- MTM London (2008). *Digital audiences: Engagement with arts and culture online*. Dostupno na: www.artscouncil.org.uk/media/uploads/doc/Digital_audiences_final.pdf
- NEA (2009). *2008 Survey of Public Participation in the Arts*. Washington: National Endowment for the Arts.
- Pascual i Ruiz, J. Dragojević, S. (2011). *Vodič za učešće građana/ki u razvoju lokalnih kulturnih politika u evropskim gradovima*. Barselona: Fondacija INTERARTS.

- Schuster, M. (2007). "Participation Studies and Cross-National Comparison: Proliferation, Prudence and Possibility". *Cultural Trends*, 16(2), pp. 99–196.
- Synovate (2009). *Consuming digital arts: understanding of and engagement with arts in the digital arena amongst the general public*. London: Arts Council England.
- Swanger, D. (1993). "Dumbing down Art in America". *Art Education*, 46(3), pp. 52-55.
- Tomka, G. (2013). "Reconceptualizing cultural participation in Europe: Grey literature review", *Cultural Trends*, DOI: 10.1080/09548963.2013.819657
- Tomka, G. (2012). "We need a new discourse on Audience". in: *Cultural component of citizenship: An inventory of challenges*. Bruxelles: Access to culture Platform.
- UN (2008). *Creative Economy Report 2008*. United Nations Conference on Trade and Development, United Nations Development Programme.
- UNESCO (2009). *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics*. Montreal, Canada: UNESCO Institute for Statistics.
- Višnić, E. (2008). *Kulturne politike odozdo*. Zagreb: Policies for Culture.
- White, T., Rentschler, R. (2005). "Toward a New Understanding of the Social Impact of the Arts". in F. Colbert (eds), *AIMAC 2005: Proceedings of the 8th International Conference on Arts & Cultural Management*, Montreal: HEC.

Goran Tomka
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade/
Faculty of Sport and Tourism, University Educons, Novi Sad

CULTURAL PARTICIPATION IN EUROPE: CONTEMPORARY CONCEPTS, DILEMMAS AND RECOMMENDED PRACTICES

Summary

This paper deals with cultural participation as one of the founding principles of cultural policy. In the introductory part, author presents four main justifications of cultural participation existing in the cultural policy debate over the last several decades – cultural participation as a basic human right in the democratic society; participation as the legitimisation of public spending on arts and culture; as means of social inclusion and cohesion; and as a motor of economic growth through the encouragement of cultural and creative industries. However, these rationalisations are often contested and debates have been going on for years about the key societal benefit of cultural participation. These debates, presented in the second part, are currently centered around the following issues: internet and online participation; access vs. excellence or the “dumbing down” argument; access vs. participation; and inclusion or exclusion of various cultural practices from the formal definitions of cultural participation. In the closing part, author presents a series of recommendations for improving cultural participation ranging from education, networking and higher online presence to the improvement of research, evaluation and measurement of cultural participation.

Key words

cultural participation, cultural policy, cultural democracy, policy recommendations

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

1. Наслов часописа: Зборник радова Факултета драмских уметности
2. Зборник радова Факултета драмских уметности је периодична публикација која излази два пута годишње. Радови за први годишњи број се примају до 1. априла, а за други до 1. септембра текуће године. Предајом рада за публикавање у Зборнику ФДУ, аутори дају сагласност за његово објављивање и у штампаном и у дигиталном односно електронском облику.
3. У Зборнику радова Факултета драмских уметности објављују се радови из области драмских уметности, медија и културе. Објављују се научни чланци из категорија: оригинални научни рад, прегледни рад, претходно саопштење и научна критика или полемика, али и радови који се баве уметничком праксом, експериментом и уметничком педагогијом.
4. По правилу часопис објављује радове на српском, али је отворен и за текстове на страним језицима. Радове на српском језику, штампају се ћириличним или латиничним писмом у зависности од избора аутора.
5. Сви радови се рецензирају од стране два анонимна рецензента, по једнаким критеријумима и условима.
6. Обим и фонт: Рад би требало да буде припремљен у Microsoft Word верзији; фонт: Times New Roman (12 t); размак 1,5 редова, обим до 30.000 карактера (Characters with space) укључујући апстракт и резиме на енглеском језику. Величина слова у фуснотама 10 t.

7. Наслов рада, поднаслови и подаци о аутору: Наслов рада, не дужи од 10 речи; даје се центрирано, болдовано, величине 16 t. Испод наслова стоји име аутора са афилијацијом, без титуле и са првом фуснотом у којој се наводи електронска адреса аутора. Поднасловe мануелно нумерисати, величина фонта 14 t., лево поравнани и подвучени.

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

9. Референце и цитати. Приликом цитирања, у загради се наводи презиме аутора, година издања, две тачке и број странице као на пример (Марјановиц 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 литература и извора се саставља према презименима аутора и то по азбучном или абецедном реду, у зависности од писма којим аутор пише. Текстови истог аутора се рангирају према години издања, односно (ако постоји коаутор) према презимену коаутора. Уколико се наводи више текстова једног аутора објављених у истој години, уз сваки рад се додаје абецедно слово по реду, на пример 1998а, 1998б...

Попис литературе садржи следеће податке: презиме аутора, име аутора, годину издања, наслов рада, место издања и издавача. Наслови дела се наводе у курсиву. 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 курсиву. Исто важи и за текстове преузете из дневних новина и мага-

зина, 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 за-гради), прву и последњу страницу наведеног текста или поглавља. На-слов 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, на-слов часописа, целовит линк и датум приступа.

Уколико је реч о сајтовима организација /институција онда је неопход-но навести име институције, а затим у наставку адресу сајта са подат-ком када је обављем приступ. Обавезно је навођење датума па чак и време приступа.

11. Радове слати електронском поштом на адресу Института за позо-риште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности Уни-верзитета уметности у Београду: institutfdu@gmail.com или institutfdu@yahoo.com са назнаком „За Зборник ФДУ“.

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Guidelines for Authors

1. Journal title: *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts)
2. The journal is a periodical, issued twice a year. For the first annual issue, submission deadline is April 1st, and for the second annual issue – September 1st of the issuing year. By submitting their paper for publication in the *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts), authors give consent to its publication in print and in electronic form.
3. Submitted papers should be research articles on dramatic arts, media and culture; the following types of papers are considered for publication: original scientific article, survey article, preliminary communication article, scientific critical review or discussion and articles concerning aspects of artistic practices, pedagogy and experiments.
4. As a rule, the articles are published in Serbian language, but the journal welcomes articles in foreign languages. The papers in Serbian can be written in either alphabet – Cyrillic or Latin.
5. Papers are reviewed by two anonymous reviewers (peer review system), according to the criteria equal for all.
6. Papers should not be longer than 1 author sheet, i.e. 30 000 characters (with space), (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 is centered, 16pt., bold. 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, 14pt., left aligned, and underlined. Footnotes are listed at the bottom of the page on which the reference is made.

8. The paper should include an abstract in the language of the paper (up to 500 characters), key words in the language of the paper (up to 5 words), then, at the end of the paper, after the reference list, a longer summary in English (1500 – 2000 characters) and key words in English. For papers in English or other foreign language, the summary should be written in Serbian. The abstract and summary do not have references.

9. Citing: Referencing the sources within the text is done as follows: (Marjanovic 1995: 156). If referencing the text of an unknown author, instead of giving a surname of the author, the italicized title of the document is given. Reference materials are not given in footnotes. When a quotation is longer than four lines, it is given as a block quote, font size 12pt. 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 (12pt.). The texts of the same author are ranked according to the year of publication, i.e. (if there is a co-author) according to the surname of the co-author. If several texts of a single author, published in the same year, are cited, abc letters are added to the year (e.g. 1998a, 1998b...). If the text has two authors, both authors should be noted in the order in which they appear in the published article. If there are more than three authors, only the principal one is cited, plus (i sar.), or, if the text is in English (et al.). If the author is the editor of the issue, we put (prij.) with his name, or (eds.) if the text is in English.

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

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

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

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

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

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

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Издавач

Факултет драмских уметности, Београд
Институт за позориште, филм, радио и телевизију

За издавача

Проф. мр Зоран Поповић, в.д. декан
Факултета драмских уметности

Лектор

Драгана Китановић

Превод резимеа

Драгана Китановић и аутори

Ликовно решење корица

Ксенија Марковић

Припрема и штампа

Чигоја
Ш Т А М П А
office@chigoja.com
www.chigoja.co.rs

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогизacija y publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

792

ZBORNİK radova Fakulteta dramskih
umetnosti : časopis Inistuta za pozorište,
film, radio i televiziju = Anthology of
Essays by Faculty of Dramatic Arts : journal
of Institute of Theatre, Film, Radio and
Television / glavni urednik Mirjana Nikolić ;
br. 1- . - Beograd (Bulevar Umetnosti 20)
: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za
pozorište, film, radio i televiziju, 1997-
(Beograd : Čigoja štampa). - 24 cm

Dva puta godišnje.
ISSN 1450-5681 = Zbornik radova Fukulteta
dramskih umetnosti
COBISS.SR-ID 132673031



ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ БЕОГРАД

Институт за позориште, филм,
радио и телевизију Факултета драмских уметности

ISSN 1450-5681



9 771450 568006