



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

31

Београд
2017.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

31

Belgrade
2017.

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, ред. проф; др Александар Јанковић, ванр. проф; мр Бошко Милин, ред. проф; др Ениса Успенски, ванр. проф. Спољни чланови: др Дубравка Валић Недељковић, ред. проф, Филозофски факултет у Новом Саду; др 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

Издавање Зборника радова ФДУ 31 помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ CONTENTS

I СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMING STUDIES

<i>Бранко Брђанин</i> ДЈЕЛО В. ШЕКСПИРА КАО ИНСПИРАЦИЈА СРПСКИМ ПЈЕСНИЦИМА 20. ВИЈЕКА (И. В. ЛАЛИЋ, С. РАИЧКОВИЋ, М. ДАНОЈЛИЋ)	11
<i>Branko Brđjanin</i> WILLIAM SHAKESPEARE'S PLAYS AS AN INSPIRATION TO SERBIAN POETS OF XX CENTURY (I. V. LALIĆ, S. RAIČKOVIĆ, M. DANOJLIĆ)	23
<i>Dimitra Kizlari</i> STAGING THE ANCIENT: INTERNATIONAL THEATRE FESTIVALS IN GREECE	25
<i>Boris Petrović</i> TRANS-MEDIAL NATURE AND THE MYTHICAL NARRATIVE OF SHAKESPEARE'S OPUS	41
<i>Boris Petrović</i> MITSKI NARATIV I TRANSMEDIJSKI KARAKTER ŠEKSPIROVOG OPUSA	59
<i>Светозар Панажућ</i> PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE	61
<i>Svetozar Rapajić</i> PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE	86
<i>Irena Ristić</i> USPON I PAD POZORIŠTA ZAJEDNICE	87
<i>Irena Ristić</i> THE RISE AND FALL OF COMMUNITY THEATRE	101
<i>Maja Ristić</i> ŠEKSPIR FESTIVAL: PROŽIMANJE, UČITAVANJE, IŠČITAVANJE	103
<i>Maja Ristić</i> SHAKESPEARE FESTIVAL: PERMEATION, READING, LOAD	124

II
СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ
CULTURAL STUDIES

<i>Divna Vuksanović</i>	
HOMO LUDENS ILI STRAST KA SLOBODI.....	127
<i>Divna Vuksanović</i>	
HOMO LUDENS, OR PASSION FOR FREEDOM	140
<i>Весна Ђукић</i>	
ПОЛИТИЧКИ МИТ VS ПРАВОСЛАВНА КУЛТУРА: ФОРМАТИРАЊЕ ДИСОНАНТНИХ НАРАТИВА О НЕБЕСКОЈ СРБИЈИ.....	141
<i>Vesna Đukić</i>	
POLITICAL MYTH VS ORTHODOX CULTURE: FORMATION OF DISSONANT NARRATIVES ON HEAVENLY SERBIA.....	161
<i>Бранислав Пантовић</i>	
<i>Нина Аксић</i>	
ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈА ИНСТИТУЦИЈА КУЛТУРЕ У МЕЂУНАРОДНОМ АМБИЈЕНТУ НА ПРИМЕРУ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА СРБИЈЕ (ПАРИЗ) И ТУРСКОГ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА „ЈУНУС ЕМРЕ” (НОВИ ПАЗАР)	163
<i>Branislav Pantović</i>	
<i>Nina Aksić</i>	
THE INSTRUMENTALIZATION OF CULTURAL INSTITUTIONS IN INTERNATIONAL RELATIONS: CULTURAL CENTER OF SERBIA (PARIS) AND TURKISH CULTURAL CENTER YUNUS EMRE (NOVI PAZAR).....	179
<i>Ljiljana Rogač Mijatović</i>	
ЗА ПРИЈАТЕЛЈСТВО I SOLIDARNOST: ПОЛИТИКЕ I ЗНАЧЕЊА МЕЂУНАРОДНОГ ДЕЧЈЕГ ФЕСТИВАЛА „RADOST EVROPE”	181
<i>Ljiljana Rogač Mijatović</i>	
FOR FRIENDSHIP AND SOLIDARITY: POLICIES AND MEANINGS OF THE INTERNATIONAL CHILDREN’S FESTIVAL “JOY OF EUROPE”.....	195

III

ПРИКАЗИ

SUPPLEMENTS

Svetislav Jovanov: SAZREVANJE TEATROLOGIJE: Prikaz knjige Ivana Medenice: <i>Tragedija inicijacije ili nepostojani princ</i> , Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU/ Clio, 2016.....	199
Vera Mevorah: Prikaz knjige <i>ESKALACIJA U HOLOKAUST:</i> <i>Od streljačkih vodova do gasnog kamiona koncentracionog logora</i> <i>na Sajmištu – Dve odlučujuće faze Holokausta u Srbiji</i> (ur. Vjeran Pavlaković), Istorijski arhiv Beograda, 2017.	203
УПУТСТВА АУТОРИМА.....	211
INSTRUCTIONS FOR AUTHORS	215

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMING STUDIES

Бранко Брђанин¹
Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву,
Сарајево, БиХ

ДЈЕЛО В. ШЕКСПИРА КАО ИНСПИРАЦИЈА СРПСКИМ ПЈЕСНИЦИМА 20. ВИЈЕКА (И. В. ЛАЛИЋ, С. РАИЧКОВИЋ, М. ДАНОЈЛИЋ)

821.163.41.09-1"19"
821.111.09 Шекспир В.
COBISS.SR-ID 255649036

Апстракт

Дјело Вилијема Шекспира, стољећима присутно у свјетској књижевности и као континуирана инспирација многим ауторима, оставило је трага и у српској поезији 20. вијека и то у стваралаштву неколицине наших најрепрезентативнијих пјесника, какви су – без сумње – Иван В. Лалић, Стеван Раичковић и Милован Данојлић. У нашем раду сагледаћемо утицај својеврсног пјесничког дијалога С. Раичковића и В. Шекспира на укупно стваралаштво нашег пјесника, као и очигледне, интертекстуалне везе али и скривена преплитања поезије И. В. Лалића (пјесме Офелија и Први глумац Хамлету) са Шекспировим Хамлетом. Напошљетку, Данојлићев прејев Богојављенске ноћи – по коме је настала представа Народног позоришта РС у Бањој Луци – као израз врхунске стваралачке слободе, свједочи о властитом-ауторском огледању М. Данојлића на пољу „драмске поезије”. Рад, дакле, испитује везе и утицаје Шекспировог дјела на тројицу српских пјесника који чине магистралну линију српске поезије 20. вијека, чиме се показује и колико је Шекспирово драмско и пјесничко дјело наглашено присутно у континуитету наше националне поезије, а посебно њеног најсадржајнијег одсјечка, 20. вијека.

Кључне ријечи

преводи и прејеве, пјеснички дијалог, интертекстуалне везе, Шекспир, српски пјесници

1 bajobrbr@yahoo.com

Пјеснички свијет као поетичка позорница

Заиста – како вели Џеквиз – *цијели свијет је позорница!* „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances...” (Након реплике Старог Војводе: „Пространа светска позорница пружа / призора тужних више него глума / у којој ми се појављујемо”; Џеквиз „наставља” пређашње: „Па цео свет је глумиште где људи / и жене глуме; свака се ту појави, / па оде; и одглуми у животу”.)

Кључно „мјесто” пјесничког (најприје *поетског*, а потом и *поетичког*) сусрета Раичковићевог са Шекспиром (William Shakespeare), управо је *позорница* – читав свијет као позорница – под *истим небом; под тајним звезданим упливом*. Да не буде недоумица, о овоме је писао и свједочио сâм Раичковић: „догађај” се збио у Сенти, негдје око тридесет осме, тридесет девете године прошлога вијека, у вријеме великих школских ферија (у сумраку; *знојном и избежумљеном*, вели Пјесник у сјећању на *Доживљај у травњаку*, пола вијека доцније) (в. Раичковић 1998а: 188-210).

Наизглед безазлен дјечачки „догађај”, накнадно се претворио у пјеснички доживљај, а „карика која недостаје” да би се извана, али (исповести се!) и изнутра растумачио и понеки аспект поезије и поетике Стевана Раичковића јесу управо доцнији-будући *препјев Шекспирових сонета* (који су – одлучујуће – преобликовали или барем усмјерили потоње пјесничко стваралаштво нашег Барда).

Предлог да баш ја радим на препевима Шекспирових сонета долазио је од стране песника Симе Пандуровића. Не толико због поодмакле старости, колико због тешке шећерне болести која је поред осталих јада (ампутирања ноге) проузроковала и песниково слепило, Сима Пандуровић је био принуђен да прекине свој дугогодишњи пут (раме уз раме са Живојином Симићем) до целокупног Шекспира на српском језику, у тренутку када је до коначног циља остао још само један, али тешки, претешки корак.

Из пијетета према овој болној околности, ја сам се прихватио, више срцем неголи умом, да обавим овај последњи посао који је стајао пред унесрећеним бардом српске поезије.

Да се све то није догодило тако, Шекспирови сонети на српском језику изгледали би сасвим другачији: било да их је доспео, неком срећом, да препева сам Сима Пандуровић, било ко други, место мене. (Раичковић 1998б: 170)

Заиста, има неког провиђења и у паду једног врапца! Како другачије – осим пјесничким провиђењем – објаснити срећан спој и (костићевски) *премост*, скок преко стрмог амбиса смисла, упркос мноштву „рационалних” препрека, одрона и провалија на тегобном путовању које је више и прије лет и узлет но ишта друго? И самом Раичковићу исконџ је подухват изгледао немогућ, а и пуко „причање” о препјевавању Шекспира видио је као једва повезиве дијелове неког садржаја из саме фантазије, која нити има нити би икада могла имати било какве везе са његовим реалним животом. Ипак, готово двогодишња *алхемија поетско-поетичког амалгамисања*, резултовала је блиставим спојем звучности, смисаоности и узвишености Поезије *равноправних саучесника*: „мијењајући” Шекспира Раичковић је – како и сам свједочи – измијенио властиту *свакодневну природу*, обитавајући у *безвременом* процијепу времена (в. Раичковић 1998б: 168-169).

Наравно, никако није случајно ни то да је *Стеван Високи* управо то вријеме „препјевавања” за сав вијек свој упамтио као властиту *изузетни период*, у коме је тако интензивно боравио, а да *још* (тада, 1977. или никада?) није успио да се сасвим домогне његовог право, свеобухватног биланса; над којим лебди и доминира *губитак* преко двије хиљаде рима из нашег језика, које је – као у некакву имагинарну, папирну кулу – уградио, да би се у њу уселио један *Велики*, али *туђи дух*: „Све ове риме, наравно, изгубио сам за своју поезију, што би можда било и добро да нисам с друге, кобније стране, за дути низ година које су уследиле, робовао навици стеченој у овом послу, по којој се и мој властити поетски дух кретао и копрцао само у окованим формама строгог и везаног стиха.” (Раичковић 1998б: 170-171).

Јасно је, дакле, да стоји да је и те како „самоодрживо” увјерење како је духовни дијалог и подухват препјевавања сонета Вилијема Шекспира одлучујуће усмјерио-одредио и будућу поезију и поетику Стевана Раичковића, макар колико сам Пјесник своју *мијену* (некако као „покајнички”?) називао навиком а сматрао (дживљавао?) помало робовањем. Наравно, већ 1977. *Високи* се „помирио” са (да ли, заиста, стварним?) кајањем због своје ревносне службе на двору *Великог...* „Али, ако се и у

самој поезији већ морало неке робовати, онда би ипак мој коначни биланс у овом случају био позитиван: служио сам генијалном Шекспиру по идеји великог песника Симе Пандуровића.” (Раичковић 1998б: 171)

Ограничени простором, рецимо још само да као илустрација особеног поетског и поетичког „кључа” (којим су Шекспирови сонети постали *другачији*, лични и „Раичковићеви”, будући – истовремено – и „језгро” поетско-поетичке *индивидуалности* нашег Пјесника), може послужити „случај” једног од сто педесет и четири *бисера*, сонет под бројем XV, гдје Раичковић вјешто „уклапа” и онај Шекспиров „лајтмотивски” доживљај да *свијет позорница је*; а о коме је Пјесник – пружајући *поетску и поетичку* потку за наш приступ – и посебно (у прозним – аутопоетичким и биографским записима) свједочио.

Пре десетак-двадесетак година дубоко ме је озарила једна строфа из Шекспирових сонета (које сам у то време прпевавао на српски језик):

*Кад помислим само: све што расте да је
 Савршено тек у малом трену живом
 И да позорница свет је која даје
 Представа под тајним звезданим упливом...*

Тако нешто, наравно, никада нисам био кадар да смислим и формулишем у неком своме оригиналу, али ми се учинило да је у овој Шекспировој строфи готово буквално узет у обзир и мој властити догађај, који ме је једном, давно, определио за поезију и задржао у њој заувек. (Раичковић 1998а: 209-210)

Од првих стихова, дакле (док се стварни „преводиљачки сусрет” није ни десио), преко непосредних „преплитања” иницираних конкретним, скоро двогодишњим напором, до потоњих „искрења и зрачења”, одсјај Шекспирових „звјезда” у поезији и поетици Стевана Раичковића претрајаће све животне и поетске мијене нашег Пјесника, будући присутан до истека 20. вијека и посљедњих (прозних) записа и пјесама.

Интертекстуалне везе Лалићеве поезије са Шекспировом драмом

Датована између двије пјесме којима ћемо илустровати интертекстуалност поезије И. В. Лалића и Шекспирове најславније драме (*Офелија*

1956, *Први глумац Хамлету* 1983. године), 1964/65. настаје Лалићева једина драматичарска творевина, радио-драма *Мајстор Хануш* (која је накнадно имала и своју сценску изведбу на малој сцени Народног позоришта у Београду). Испјевана у бланкверсу – нимало случајно – ова поетска творевина је тематски и духовно наслоњена на проблем судбине ствараоца и његовог дјела, у сразу са (окрутним, треба ли рећи?) *властима*. Дакле, *Мајстор Хануш* је и драма о смрти!

„У стварима духа проналажење сродности не зависи, као у животу, од степена блискости сродства”, вели Никола Кољевић у предговору Шекспировим драмама (1978: 30); што – наравно – ваља имати на уму и приликом нашег спекулисања поводом интертекстуалних веза између наоко диспаратних аутора, књижевних родова и времена настанка дјела. „Ноћ је била тако кратка, / А тако дуга...” рећи ће Лалић у *Мајстору Ханушу* (1987: 148), као да одјекује „шекспировским” стиховима Бодлеровим, „Буди добра, о моја боли, и смири се” или Пастернаковим *Хамлетом* („Живот није што и поље проћи”); као да се тражи и дозива са Дисовом „утопљеном душом”, „То је онај живот где сам пао и ја”... а сви ови поетски одједи преплићу се са Хамлетом и хамлетовским, са Шекспиром и шекспировским:

Тај глас се чује далеко изван оквира Шекспирове драме у којој је никако и као да се већ одавно почео оглашавати на многим другим мјестима. [...] у многим књижевним дјелима као да се стално умножава и изнова рађа глас Шекспировог Данског краљевића. Увијек, наиме, кад год је неки стих из најцрњег бола рођен, а крајњим истинама заокупљен. И тај бол-непребол, умом само још више изострен, даје неодољивост и дубину људскости Хамлетовом и хамлетовском гласу. (Кољевић 1981: 13-14)

„Један зупчаник, један зглоб се макне / У своје правом лежишту, и трзне”; пјева (драмски) Лалић, а „одјекује” шекспировски вапај над *временом ишчашеним из зглоба!* Мајсторова кћерка Ана као да пред собом види, поред *грозничавог Хануша*, уједно и кошмарног Хамлета и слуђену Офелију, кад вели: *Нејасне мисли ремете ти говор*. Шта је – ако не хамлетовски уздах – вапај Мајсторов: „Као да могу да поновим себе / И да постојим са двадесет лица!?”

Лалићева *мртва* Офелија није Шекспирова, али (осим у основи, у имену и у изворној „ситуацији”, нашавши смрт у води) ни шекспировска, но нека врста *метонимијске* „опште Офелије”; *синегдоха* многих „мр-

твих драгих”: „Многе је реке љуљају и носе. Очи су јој плаве, широм отворене: И рука твоја беспомоћно плива, / И мртве гране смрсише ти косе. // Спасена бићеш кад почнеш да трунеш / И смрт у теби почне да се љуља...”

Иван В. Лалић се – лиричарски – не бави узроцима, разлозима и мотивацијама (аристотеловски речено, не трага за складом са законима *вјероватности и нужности*): полази од смрти као *опште*, претходне чињенице; смрти која се већ догодила, будући тиме и „позната”. Поетски оправдано – „палимпсестски” се ослањајући на ширу Шекспирову фабулу – занемарени су (претходни, стварносни) разлози и околности који су до неповратног исхода и довели. („Многе је реке љуљају и носе / Белу и мало подбулу од воде / И муља пуне и слепљене косе / Где каткад мртва грана се забоде”, директан је – неоколишни – пјеснички улазак у ужи „сиже пјесме”). Наш Пјесник се, дакле, Офелијином смрћу бави само када „испитује” *могућност превазилажења* кривице, гријеха и, коначно, *спасења*.

16

ДЈЕЛО В. ШЕКСПИРА КАО ИНСПИРАЦИЈА
СРПСКИМ ПЈЕСНИЦИМА 20. ВЈЕКА
(И. В. ЛАЛИЋ, С. РАИЧКОВИЋ, М. ДАНОЛИЋ)

„О Офелијо, ниси ништа крива / Само си слаба” – ромори девета строфа – као да одговара („пресуђујући” и опредјељујући се!) на моралну дилему коју је у темељ трагичког лика несрећне Хамлетове вјеренице (искрене у љубави, часне у намјерама, али послушне оцу, чак и при извршењу неморалних радњи зарад ниских циљева и побуда) уткао сам Шекспир: „По заповести вашој, одбила / његова писма и ускратила му / Да буде крај мене”; пристала да учествује у прислушкивању, на огрешење о чистоту љубави и повјерења, „најбеднија и најнесрећнија / Од свију жена”. За разлику од Шекспирове, Лалићева *мртва драга* се смрћу „опрала” (оксиморонски, у седмој строфи „мртва љубав живу смрт надјача”) од неименованог сагрешења (изневјерене љубави?): „И она није само празна љуска, / Сенка на води, непотребна, слепа, / И река не зна да смрт саму плуска / Што у њу уђе да би била лепа.”

За крај (десета строфа), остављена је поента – људска реакција – парадоксално живе „мртве Офелије”: „Први пут, можда, у плач ћеш да грунеш”; којом се сугерише Офелијина смрт као пут ка спасењу. Тек плачем (покајањем) може се досегнути спасење (миљковићевском парафразом: *појединачном* „смрћу против смрти”, *опште*), које је у случају Лалићеве Офелије, у ствари, могућност да се коначно побиједи (оконча!) вјечита смрт на коју је *Општа Офелија* осуђена; мртва без погребња и сахране, без смирења: „И пашћеш као звезда на дно муља”; јер: „Спа-

сена бићеш кад почнеш да трунеш (дакле, кад: И смрт у теби стане да се љуља”). Плач (покајање) ће учинити да Офелија „падне” као звезда на дно муља, односно да буде напoкон сахрањена (да се, тако, изравна са својом „имењакињом”, хероинoм Шекспировог *Хамлета*), у смирењу, у избеаљењу од времена; најзад у спасењу (ако се икаквом спасењу грешни смртници и могу надати)!?

Интертекстуалност Лалићеве поезије и Шекспирове драме много је „гушћа” (очигледнија, иако истоврсна) у случају пјесме *Први глумац Хамлету*: „У реду, краљевићу: схватили смо инструкцију / Како да склопимо твоју мишоловку. / Све мора да буде примерено сврси: / Ваздух нећемо рукама тестерисати, а страст / Остаће цела, као Христов плашт. Бићемо, / Као што желиш, огледало које поруку покаже / Његову рођену слику. Краљ ће добити / Преинфарктно стање. Буктиње, буктиње, буктиње!”

Наравно, посриједи је пјеснички (поново палимпсестски) дијалог са великим „еталоном”: у првој половини пјесме (строфа од 11 стихова; другу половину чине строфа од девет стихова и „каплет” – дакле – поново 11!) дословно се евоцира познато Хамлетово *упутство глумцима*, за припрему *Мишоловке*. Актуелизовање познате приче постиже се и на плану језика: Лалићев *Краљ ће добити преинфарктно стање*; савременом терминологијом (уз то медицинском) наш Пјесник се јасно противставља основној Шекспировој ситуацији, иако ће одмах након тога услиједити дослован навод изворне драмске реплике *свију* (мада овдје „неименоване”): *Буктиње, буктиње, буктиње!*

Лалић, наравно, „дописује” цијели *Глумчев* одговор, с тим да се у првој половини пјесме то „дописивање” има сматрати непосредном репликом на оно што је код Шекспира претходило. Као и у случају *Офелије*, и у пјесми *Први глумац Хамлету* полази се од унапријед познате ситуације (и ранијег склопа догађаја), али и од претпостављеног познавања и самог садржаја Хамлетових инструкција *Глумцима*. Прва половина пјесме се и окончава својеврсном „рекапитулацијом” познатог, уз увјерење како ће *Краљевић бити задовољан*. Друга половина пјесме је резултат Лалићеве слутње и зебње, постваривање пређашње драмске ситуације у новом – аутентичном и аутономном – поетски „закривљеном” свијету, у коме се мијешају стварности, актери и улоге, али крајњи исход – убиство и смрт – остају. А све је, притом, скривена (иако не мање стварна) пријетња; траје *друга једна игра* коју *већ* играју неименоване и неразго-

вијетне *сенке*, док „Огледало је замагљено, покрети нејасни / Шаптач се не чује: Док четири капетана иза сцене / Играју карте, чекају на знак / Инспицијента који се, како сазнајемо / Спрема на пут за Пољску...”

Значење отворене пријетње (актуелизоване *Инспицијентом* и његовим *путем за Пољску*, што је на неки начин идентично са Фортинбрасовим походом у драми, а још „социјалистички постварене” поново једном језичком фразом карактеристичном за новинске и новинарске „поштапалице”, *како сазнајемо!*), друга половина пјесме добија поготово на кулминативној тачки *поенте*, у посљедњим стиховима-каплету: „И у ту игру уклопићемо нашу / Као камен у прстен на руци твога убице”.

Да ли су Лаерт или Клаудије Хамлетове убице (обојица могу да носе *прстен на руци*, оба стварни „тровачи” који би отров могли истрести испод *камена уклопљеног у прстен*) и да ли су то убице које ми овдје „тражимо”? Само онолико колико бисмо пјесму доживљавали (и тумачили) као „реплику” на Шекспира! Јер, призивак језивости и страве не произноси свијест о томе да ће Краљевић бити убијен, но спознаја да ће глумци, они исти глумци који су одано слиједили Хамлетову *инструкцију*, уредно и беспоговорно слиједити и налог за игру неког новог налогодавца... *Cuius pane edo, eius carmine cano!*

Оличење тихе пријетње, Лалићеви „капетани” престају бити Шекспирови и постају именована пријетња животу не само „краљевића” него свих поданика власти у земљи и времену у којима се склапа мозаик наизмјеничних *клопки*, *мишоловки* и *других игара* пред којима се остаје *немоћан...*

Преводилачке бравуре М. Данојлића – препјев *Богојављенске ноћи*

„*Богојављенску ноћ* Народно позориште Републике Српске игра у гипком, говорљивом преводу Милована Данојлића”, писао је 16. априла 2002. године позоришни критичар *Политике* Мухарем Первић, истичући на самом крају свога приказа управо Данојлићево преводилачко остварење: „Игра је вечна, удвајања непрекидна, и готово да нико у овој комедији не пристаје да буде само оно што јесте. [...] Све је боље од онога како јесте, од закованости, уштогљености, досаде, изнуђености свих врста. [...] Редитељ и глумци Народног позоришта из Бања Луке нису трагали за узвишеностима, песничким висинама и лепоречјем. Трагали

су за врелима окрепљујућег ренесансног хумора и комике и у томе су успевали.” (2002: 17).

Након Светислава Стефановића (1921) и Велимира Живојиновића (1966), Милован Данојлић се – а на позив-приједлог пријатеља, Б. М. Михиза, тада драматурга Атељеа 212 – храбро и истрајно ухватио у коштац са (на српском већ раније савладаваним) Шекспиром, упркос томе што се доцније од конкретне представе одустало. Тако је сачињен *нов драмски препјев* – умногоме (језички) права „посрба” – тј. донесени су знатни помаци и иновације у рецепцији овог од раније добро знаног текста Лабуда са Ејвона, иначе играног на српском у Народном позоришту у Београду још давне 1923. године. Као што је атрактивношћу привукао неколико српских позоришта да поставе баш овај Шекспиров комад управо у Данојлићевом „прилагођењу”, још и више су драмско-сценске „текстуалне атракције” комада (за које је великим дијелом заслужан управо Милован Данојлић) подстакле редитељска бравурозна рјешења и надахнуту игру ансамбла у Бањој Луци, али и – коначно, мада не посљедње по важности! – привлачиле бројну публику, на домаћим изведбама и на запаженим гостовањима; о чему свједоче изводи из написа ондашње позоришне критике, као и аутор овога рада, тада драматург и умјетнички директор Народног позоришта Републике Српске.

Поред педесетак књига поезије и прозе, Милован Данојлић је објавио десетак томова превода и – како се сам одређује – „препева и надопева”. Данојлићевим „посредовањем” на српском су *проговорили* и *пропјевали* Паунд, Клодел, Хименес, Јејтс, Арагон, Бродски, Бодлер, Силверстејн, Н. Заболоцки, Пастернак, Џон Дон и Сиоран; а драмско-сценски су *оживјеле* комедија *Богојављенска ноћ* Вилијема Шекспира и Јонесков *Жак или покорност* (под насловом *Жак или потчињавање*), за које се с правом може рећи да су истовремено Пјесникови усамљени „огледи” у *драмској поезији*, а скоро аутентично „ауторски” (посебно Шекспирова комедија).

„Преводио сам готово искључиво писце који су ме веома занимали, од којих сам се учио мишљењу и писању”, свједочи Данојлић (в. Савић 2008: 63). „Од сваког сам понешто научио, и још више му дао. Препеви су важан део мог духовног и песничког искуства. [...] ‘Моји песници’ су део мог живота, духовног, али и физичког. Давао сам им се без рачунице, нисам се штедео. Учио сам њихове језике, и њих, истовремено, поучавао српском језику.” (Данојлић 2009: 38-39). Данојлићев Шекспир

очигледан је примјер таквог „поучавања”, превод-препјев као израз врхунске стваралачке слободе; при чему та оплемењена слобода нипошто не подразумеијева неодговорну импровизацију, већ темељно читање и анализирање изворног текста оригинала, а потом изналагање ефектних српских еквивалената, уз давање предности суштинском.

Поменимо овдје најприје Данојлићева *когномијска* прилагођавања личних имена неких актера, гдје треба обратити пажњу на „посрбљавање” облика имена (Ендрју – Андрија; Тоби – Тобија), те разиграно римовање имена и „презимена”: као примјер могу нам послужити управо витезови Тобија *Подриглија* (код В. Живојиновића Тоби Штуцало) и Андрија *Маларија* (код Живојиновића Ендрју Језолики). Бравурозност Данојлићевог препјева може се илустровати и Тобијином репликом (3. сцена, 1. чин): „By this hand, they are scoundrels and substractors that say so of him” (Shakespeare 1959: 38). Иста реплика у препјеву Милована Данојлића гласи „Ко тако каже, клевете и лаже” (Шекспир 1999: 14), док је Велимир Живојиновић – иако и он у духу српског језика – скоро дословно превео изворник: „Лупежи су и пањкала они који тако говоре о њему” (Шекспир 1966: 114). Дакле, Живојиновићев превод вјерно слиједи Шекспира, док Данојлић смјело евоцира соц-комунистичку брозовску корачницу *Уз маршала Тита, јуначкога сина*; мада се притом „не губи у преводу” него „остаје” у основном смисаоном значењу изворника.

Безбројни су примјери очаравајућег Данојлићевог превода-препјева: просто барокно пршти лексика, подврискују говорни ритмови, бокоре се идиоматске фразе, звони рима... (в. више: Брђанин 2013: 283–309) На нашој, овдје знатно скраћеној, „листи” Пјесникових бравура нашла се и пјесмица: *Био један / Бабилонац / Па разбио / Баби лонац!* (Шекспир 1999: 40). Шекспир изворно „пјева” о човјеку из Вавилонa (*There dwelt a man in Babylon, / Lady, lady* (Shakespeare 1959: 69), а Живојиновић дословно преводи исту „слику”, истина у једном стиху, са ускличником на крају: *У Вавилону живео чова, госпоја, госпоја!*

Поред непрегледног низа мелодичних, стилски издиференцираних и семантички „набијених” језичко-лексичких архаизама, локализама и варваризама, утисак о Данојлићевом препјеву као скоро-па-„посрби” посебно је заснован на обилној употреби карактеристичних говорних фраза и идиоматских облика, које овдје нећемо набрајати. Коначно, Милован Данојлић се упушта и у римовање, (дословно речено) пре-

пјевавање и „пропјевавања”, доносећи у римованом стиху оригинални елизабетански бланкверс (ни код Шекспира, па ни код Живојиновића, наравно, нема риме):

*Дечко, ти рече како нема жене
Коју ћеш волети више него мене.
Што рекох, то сам спреман да поновим,
Остадох веран заклетвама својим
Кô сунце што верно држи исти сјај
Делећ дан од ноћи.
Хајд, руку ми дај!*

Данојлићев препјев Шекспирове комедије на моменте је истински бравурозан, а представа која је по њему настала у Бањој Луци – понесена преводиочевим надахнућем – умногоме је надградила текстуални „предложак” ослањајући се на магистралну нит нашег пјесника: разиграна и заиграна, ренесансно врцава, искрено разгаљена и језички и сценски права комедија дел арте (у изворном значењу: *од вјештине-заната*).

Завршимо личним уклоном: препјев *Богојављенске ноћи* Милована Данојлића подсећа на бисере духа, какав је и препјев *Хамлета* Лазе Костића, у коме се најпознатији монолог свјетске драме „преводи” са (легендарним!) „Трт-мрт, живот или смрт”, на шта се наслања „прерада” Ива Брешана: „Ја л’ ти га хоћу, ја л’ ти га нећу, ја л’ ћу пасти, у невољу већу!” „Дакле, бити ил’ не бити... питање је сад”.

Литература

- Брђанин, Бранко (2013). *Драма и позорница српских пјесника*. Бања Лука: Арт принт.
- Данојлић, Милован (2009). „Мрзим јалову славу”. *Нова зора* бр. 22–23, Београд/ Билећа, стр. 20-40.
- Кољевић, Никола (1978). *Иконоборци и иконобранитељи*. Београд: Нолит.
- Кољевић, Никола (1981). *Предговор* у: Виљем Шекспир, *Драме*. Сарајево: Свјетлост, стр. 5-19.
- Лалић, Иван В. (1987). *Мајстор Хануш*. у *Радио и ТВ драма*. Београд: Нолит, стр. 145-166.
- Лалић, Иван В. (1969). *Изабране и нове песме*. Београд: СКЗ.

- Первић, Мухарем (2002). „Ко се игра зло не мисли”. *Политика*, 16. 04, стр. 17.
- Раичковић, Стеван (1998а). *Дневник о поезији*. Београд: ЗУИНС–БИГЗ–СКЗ.
- Раичковић, Стеван (1998б). *Препев*. Београд: ЗУИНС–БИГЗ–СКЗ.
- Савић, Вера (2008). „Поезија Езре Паунда у преводима Милована Данојлића”. *Узданица*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, бр. 1, стр. 62-83.
- Shakespeare, William (1959). *Twelfth Night or, What You Will*. New York: Dell Publishing Co, Inc.
- Шекспир, Виљем (1966). *Богојављенска ноћ*. Превод и напомене: Велимир Живојиновић. Београд: Култура.
- Шекспир, Виљем (1999). *Богојављенска ноћ*. Превод: Милован Данојлић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.

Branko Brđjanin
Faculty of Philosophy, University of East Sarajevo, Sarajevo,
Bosna and Herzegovina

WILLIAM SHAKESPEARE'S PLAYS AS AN INSPIRATION TO SERBIAN POETS OF XX CENTURY (I. V. LALIĆ, S. RAIČKOVIĆ, M. DANOJLIĆ)

Summary

The oeuvre of William Shakespeare has been present in world literature for centuries, being a continuous inspiration for many authors: it influenced the Serbian 20th century poetry, especially the works of several most representative poets, such as, unequivocally, V. Lalic, Stevan Raickovic and Milovan Danojlic. This paper will consider the impact of a distinctive poet dialogue of S. Raickovic and W. Shakespeare on the opus of our poet: the obvious inter-textual connections, as well as hidden intertwining of poetry of I. V. Lalic (the song Ophelia and the First actor to Hamlet), with Shakespeare's Hamlet. Finally, Danojlic's translation of Twelfth Night, according to which the play at the National Theatre of the RS in Banja Luka has been made – as an expression of supreme creative freedom, testifies about the authorial engagement of M. Danojlic in the field of "dramatic poetry". Therefore, the work examines relations and influences of Shakespeare's work on the three Serbian poets who represent the main stream of Serbian 20th century poetry, which clearly demonstrates that Shakespeare's dramatic and poetic work has been emphatically present in continuity in our national poetry, particularly during the 20th century, as its most prolific period.

Key words

translations and interpretations, poetic dialogue, inter-textual connections

Dimitra Kizlari¹
Institute for Sustainable Heritage,
University College London, London, United Kingdom

STAGING THE ANCIENT: INTERNATIONAL THEATRE FESTIVALS IN GREECE

792.091.4(495)
005.412:792.091.4(495)
005:008
COBISS.SR-ID 255657740

Abstract

The power of arts, either visual or performing, in creating positive impact has been widely praised in cultural diplomacy literature. The present paper examines the biographies of two great theatre festivals in Greece and their managerial models, arguing that leadership directly affects the public and foreign relations of a cultural institution. The author will analyse the case of the European Cultural Centre of Delphi and its theatre festival, as well as the Athens-Epidaurus theatre festival, the most renowned theatre festival within Greece. To gather data, the author used material from 10 semi-structured interviews with policy makers from the Ministry of Culture and Sports and the Ministry of Foreign Affairs originally conducted with the aim to map Greek foreign cultural policy. Thematic analysis was used to process the transcriptions. Also, desk research largely informed this study. The theatre festival in Delphi is now in decline, as the European Cultural Centre has reoriented its strategy organising conferences instead of theatre productions. By contrast, the Athens-Epidaurus festival is becoming more outward-looking and is blooming. In both cases, politics have played a major part in shaping new agendas. What are the international dynamics of these two festivals?

Key words

cultural diplomacy; theatre festivals; theatre diplomacy;

¹ dimitra.kizlari.15@ucl.ac.uk

Introduction

Cultural diplomacy literature largely focuses on US-USSR postwar relations, investigating the strategies of the Americans to win the Cold War via the diplomatic course (Bu 1999; Arndt 2005; Robbins 2007; Cull 2008; Prevots 2012). Exhibitions, theatre productions and films were only a handful of the tools used to penetrate the Iron Curtain in attempt to win ‘the hearts and minds’ of the neutralised public as Gould-Davies (2003, 195) shares. Looking into literature on theatre and its role in International Relations as part of this conference, I came to realise how under-researched this area is despite the much-praised benefits the arts are said to yield. Interestingly, a large part of the literature about the role of theatre in cultural diplomacy comes from American journals. Although the United States have no official institution working exclusively on cultural diplomacy, their interest in the effects of the performing and visual arts in strengthening ties and fostering understanding is certainly high. Three publishing platforms have shown consistent interest in theatre and its role in diplomacy: a. *Theatre Topics*, b. *American Theatre*, and c. *Journal of American Drama and Theatre*. In 2011, *Theatre Topics* launched a special issue calling for papers focusing on the relation between international relations and theatre. A section of the literature review I offer in this introduction, covers this special issue.

Cultural diplomacy can be meaningful if there is a genuine approach in re-negotiating issues of identity and beliefs. Channick (2005) raises this point arguing that there is a difference in the way governments and artists conduct cultural diplomacy. “Artists engage in cross-cultural exchange not to proselytize about their own values, but rather to understand different cultural traditions, to find new sources of imaginative inspiration, to discover other methods and ways of working and to exchange ideas with people whose worldviews differ from their own. They want to be influenced rather than to influence” (Channick 2005, 4). With these words the author outlines the difference between cultural diplomacy, a governmental strategy, and cultural relations which “grow naturally and organically, without government intervention” (Arndt 2005, 18). Nevertheless, the artists that are commissioned by the government to launch workshops and stage performances may need to negotiate their agenda to meet the government’s goals. As Banks (2011, 109) shares in her introduction “the symbiotic relationship between art and politics is especially vivid in the work of cultural diplomacy.” Carter (2015) mentions that the academia is often over-criticizing governmental agendas on cultural policy and cultural diplomacy denouncing their interest-driven focus that

mutilates artistic freedom. However, Nisbett's study (2013) concluded that cultural practitioners do not necessarily view instrumentalism as completely damaging to their work. Interviews revealed that gallery directors, curators and artists accepted that their work could be used as tool for cultural diplomacy as long as policy makers did not demand that artistic creation to be totally aligned with the state cultural policy.

American cultural diplomacy during the Cold War offers a view in how culture can be instrumentalised. Lewis (1999) in his commentary addresses the problem that the United States no longer show a strong interest in funding cultural diplomacy programmes which put at their core the arts. Hollywood and mass media are now shaping America's cultural landscape and define its image. The disbandment of the USIA² in 1999, and even prior to that, the termination of the State Cultural Presentations Program in 1997, signalled the end of the American cultural diplomacy as we knew it in the Cold War. Canning (2011) offers an example of the much admired Cold War American diplomacy presenting the case of the US production of Hamlet in Denmark in 1949, which was sponsored by the US Department of State. The innovation of this project lied into its producers who did not work in Broadway but were representing a nonprofit regional theater movement thus were seen as unconventional and avant-garde. The selection of this theatre company meant that the American government did not resort to safe choices, but was ready to experiment putting aside those tactics that would evidently lead in the achievement of foreign cultural policy goals. US cultural diplomacy was largely successful because the funded programmes and projects were designed to work in the subconscious. As Cull (2007, 12) insightfully notes "cultural diplomacy's credibility springs from this distance and its effectiveness declines the nearer it comes to the official foreign policy apparatus."

Apart from the theoretical pieces, a large part of the literature is dedicated to analyzing the setup and influence of specific workshops and performances in different contexts. McFarren (2011) and Tuan (2011) both examine specific cases; McFarren studies a workshop in Rwanda launched by a cultural envoy as part of a short residence there, while Tuan examines the staging of a performance coproduced by China and Taiwan in an attempt to attract Chinese tourists to Taiwan and strengthen ties. Similarly, Siyuan (2013) analyses China's diplomatic efforts when in 1958 the Chinese state chose to revise a play to send it on a tour in Europe greatly challenging artistic freedom. Lanjun

2 United States Information Agency.

(2016) also refers to the Chinese case commenting that the adaptation and export of many plays and operas during the 1950s and early 1960s aimed to normalise affairs with countries beyond the Iron Curtain. In the western context, Kasten's article (2014) explores Spain's cultural efforts to push the idea of 'hispanidad' in Latin America during General Franco's period. The author discusses the strategic selection of a theatre company that toured South America performing plays that conveyed this idea. On the other hand, Standing (2011) argues for a different type of diplomacy, one that is not travelling abroad but is happening within the borders of a country. She shares her experience as a facilitator hosting theatre classes in New York that draw students from multicultural backgrounds.

In this article, I will concentrate on the biographies of two great theatre festivals in Greece and their managerial models arguing that leadership directly affects the public and foreign relations of a cultural institution. The theatre festivals that I am going to look into this brief analysis are the Athens-Epidaurus theatre festival, the most renowned theatre festival within Greece, and the International Meetings on Ancient Drama, a series of meetings organised by the European Cultural Centre of Delphi. Despite having the form of a festival with multiple performances and workshops, the International Meetings were never marketed as such by the coordinating team, an interesting aspect on its own. Both events largely present productions of ancient drama in iconic open-air venues, but they use once more the 'safe' route to success: Greece's classical past. To gather data, the author used material from 10 semi-structured interviews with policy makers from the Ministry of Culture and Sports and the Ministry of Foreign Affairs, originally conducted with the aim to map Greek foreign cultural policy. Thematic analysis was used to process the transcriptions. Also, desk research largely informed this study with the main body of information coming from press publications and governmental websites.

Praxis I: the European Cultural Centre of Delphi

The Greeks are accustomed to watching theatre performances during the summer season when it is possible to attend a performance in an open-air venue. Theatre is a popular attraction in the country thanks to the emblematic Melina Merkouri, actress and Minister of Culture in the 1980s and early 1990s. She established the District Council Theatres to promote theatre practice and education in the region outbalancing the opportunities citizens had

in the cities for entertainment (Kaggelari 2004). Knowledge of the classical plays comes from the subject of Ancient Greek in secondary education nevertheless theatre education in Greece is largely experiential and sensorial and tied to the theatrical space. The open-air theatre which follows the same architectural form with its ancient prototype is the space in which the Greeks act an ancient tradition which for centuries had ceased.

For the first time since ancient times, a drama performance was brought to life in its original 'milieu' in 1927 in Delphi, an idea of the acclaimed Greek poet Angelos Sikelianos. The concept was to bring alive ancient Greek classical plays in their original venues drawing to Delphi international figures from the Arts, Letters and Sciences to promote peace building and humanitarianism just like in ancient times when the Amphictiony³ met there. The place was pivotal in the way Sikelianos envisioned the so-called Delphic festival where sports games, musical concerts and arts exhibitions would complete the theatre performances. The Delphic festival was only held twice, in 1927 and in 1930, due to its high expenses. Its organisers did not accept the festival to be widely advertised, refused state subsidies and declined the offer of sponsorships from the private sector making it a rather personal affair (Tiverios 2006). The disdain towards practices that aimed at the commercial use of the festival led to the festival not being marketed to the rising touristic flows which could have ensured its longevity. Despite the absence of promotional activities, the festival attracted a lot of media attention and notable personalities of the time attended the events according to the will of its initiator, however the festivities never became a popular event among the common people. Cultural diplomacy in this sense and at this phase largely excluded civil society and idealism was almost synonymous to elitism.

The Delphic festivals drew the attention of policy makers who wished to officially support the events, however, World War II stalled all plans. After the war, Sikelianos, who had refused any state involvement, died and in 1966 the establishment of the European Cultural Centre of Delphi followed upon recommendation of the Greek Prime Minister Konstantinos Karamanlis. His proposal to the European Council to establish an 'International Intellectual Cooperation Centre' at Delphi, was aiming to put Greece at the cultural forefront. According to the Centre's founding law, its aim is "to serve international cultural interests and develop common cultural principles that will

3 The Amphictiony was the delegation of the Greek leagues which were associated to sanctuaries. Although the purpose of the Amphictiony was mainly religious, political interests were often expressed.

unite the peoples of Europe through the publication of studies on European culture, the organisation of cultural meetings and other artistic activities...” (Περίδρυσσεως Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών 1977, 1819). Unfortunately, another major political event held back plans; a year later, in 1967, the military junta took over the power in Greece. After these events, the European Cultural Centre of Delphi was barely operating. It was in the 1980s that the ECCD really took off. The International Meetings on Ancient Drama were first held in 1985 when the Centre organized a symposium, theatre performances, workshops, exhibitions, screenings, under the general theme ‘Ancient Greek Drama in Modern Reality’. Twenty performances took place in a number of venues including the ancient theatre of Delphi, the Herod Atticus Theatre under the Acropolis in Athens and the Lykavitos Theatre also in Athens. The productions were not only hosted in ancient venues, but made use of contemporary spaces with the most impressive one being the ‘Tenta’ Theatre, a prefab theatre in central Athens.

The Meetings were truly international and over the years many plays were presented from various artists around the globe. From the first Meetings a great number of foreign artists participated in the call. From the Japanese director Tadashi Suzuki who presented the Trojan Women, to the Myth of Oedipus by the American theatre director Ellen Stewart starring Min Tanaka, the Persians by the German director Hans-Günther Heyme, to Antigone by Eskimo Inuit of Alaska and Oedipus Rex directed by the Macedonian Rahim Burhan. The next Meetings were equally successful drawing the attention of numerous renowned artists and intellectuals from China to Ethiopia, the United Kingdom, France, Japan and the United States. Next to the performances, workshops and lectures took place focusing on the aesthetics, the form, the style and pedagogy of the classical drama. Anthropologists, historians, performers, directors would gather to discuss and exchange ideas fostering understanding and intercultural dialogue through the study of the ancient texts. The performances and all the events were in English allowing the participants to fully submerge into this multicultural and highly educational experience. Over time and as Greece was prospering and political optimism was the prevalent discourse, the European Cultural Centre of Delphi enriched its annual programme organising International Meetings on Fine Arts, Music, Photography and initiated a series of symposia and conferences exploring different subjects. The decision of the ECCD in naming the events ‘International Meetings’ instead of ‘International Festival’ was quite smart as the series of events lacked punctuality. From 1985 on, the events would be organised for 5 consecutive years, however, from 1989 onwards the Interna-

tional Meetings would be organised randomly. In 2009, the XIV International Meeting on Ancient Drama were the last to run since the economic crisis greatly challenged the operation of the ECCD (European Cultural Centre of Delphi 2016).

The Centre decided instead to focus in hosting symposia, conferences and exhibitions, however, it maintained the 'Meeting of Young Artists' a series of activities inaugurated in 2007. The 'International Meetings on Ancient Drama' were "by far the most costly activity that the ECCD ran" as one interviewee admitted. The re-orientation of its activities changed profoundly the character of the ECCD which focused in gaining income from leasing its conference spaces and guest rooms. A very important aspect which partly explains this shift is that the Directors of the ECCD are usually academics and not artists hence conferences and symposia were preferable. The Board composition of the Centre is also very interesting. Out of the twelve members, including the President and the Director, four are academics, one member is the representative of the Ministry of Foreign Affairs, another one acts as a representative of the Ministry of Culture and Sports and two members are representatives sent by the Council of Europe. Interestingly, another two members are international figures who hold positions in cultural institutions worldwide⁴ and another two members are regular members with no external affiliations (Περίδρυσως Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών, 1977). Despite the rich synthesis of the Executive Board, an interview with a former Director of the ECCD revealed that he did not believe that the Centre was exercising cultural diplomacy. To his mind, the Centre was not involved in activities abroad therefore to argue that the ECCD was involved in the foreign cultural policy of the state was not valid. This traditional definition of diplomacy limited the Director's perspective who believed that a necessary prerequisite to exercise cultural diplomacy is to maintain activities abroad.

Praxis II: the Athens-Epidaurus festival

The theatre of Epidaurus, well preserved and with perfect acoustics, is the flagship of all surviving ancient theatres in Greece today making the Athens-Epidaurus festival the most prominent theatre event in Greece. It was in the summer of 1938 that the first play was put on in the modern history of the theatre of Epidaurus, however, the imminent war put a halt to the initiative. The next performance would come in 1954 in an effort by the Greek National

4 In the present Board the institutions are the UNESCO and the Croatian Ministry of Culture.

Tourism Organisation to boost regional heritage tourism through the revival of ancient theatre venues. A year later, in 1955, the Athens festival was established with the encouragement of the Prime Minister Ioannis Papagos who was seeking to secure his re-election in the upcoming elections. Since its establishment, the festival included a range of spectacles from theatre performances to dance shows, music concerts and arts exhibitions (Loverdou 2004). It was largely conceived as Greece's attempt to put the country back into the map by presenting its artistic excellence. Despite its inspired vision, the core of the festival revolved around performances of ancient drama directed by Greek directors who chose Greek theatre companies. The 'made in Greece' signature was so much celebrated that the Festival was initially called 'The Hellenic Festival' for quite some time before taking its current name 'Athens-Epidaurus Festival'. The present title is indicative of the locations of the venues that are primarily in use. The year 1982 marks a special one, a shift in mentality as one would observe: it is the first time when a non-Greek director with a foreign cast is allowed to present a performance of Greek drama in the Hellenic festival⁵. The move caused quite a stir in the circles of the conservative Greek critics. Ioannidou (2011, 385-386) shares a passage from an acclaimed critic who argues that the Greeks "are capable of articulating (their) own heritage better than anyone", so "performing in Epidaurus, in the critic's view, presupposes a biological relationship with the place and the language". This alone said is a great obstacle to opening a dialogue with other cultures and foster understanding. Until 2005, the festival made use of four venues to host its performances, all of them open-air theatres with three of them being ancient venues and only one being a modern venue.

Today the Athens-Epidaurus festival is becoming more outward-looking and is blooming using many more locations in Athens to launch exhibitions, host concerts and performances. However, the festival was recently marked by great controversies which shook the country's cultural life. In early 2016, a new artistic director was appointed by the Minister of Culture after consultation with the Prime Minister to run the Athens-Epidaurus Festival for the next 4 years. Yan Fabre, the renowned Belgian artist, was put in charge in an effort to bring international attention to the Festival. That was the first time a non-Greek was put as head of such an important institution. This political decision probably followed the general surge in Europe the past years where non-ethnics are appointed in prominent positions – especially in the museum sector – in order to bring a global outlook. In 2015, it was announced

5 The director was Peter Hall who presented 'The Oresteia' by Aeschylus with an all-male cast.

that 7 new foreign directors would be positioned in some of Italy's major institutions and some months later the British Museum announced that a German would take on after Sir Neil MacGregor stepped down. At this phase the realist approach dominates the exercise of cultural diplomacy with directors being pushed to put their maximum effort and skill in the public relations of the institutions they run.

In the Greek case, the endeavour to challenge the *status quo* did not last long. After almost 3 months from his appointment and numerous unfavourable publications in the press, Jan Fabre resigned. What went wrong? Fabre replaced Giorgos Loukos, who held the position of artistic director from 2005 until his dismissal in December 2015 amid accusations for mismanagement which – it is said – resulted in overcharging the festival's budget. Loukos refused to resign from his post, turned down the allegations as fake and argued that was no lawsuit pending against him. He claimed that, in fact, he purged the festival from previous debts and the case was an attempt to tarnish his image. He was released from his duties after ministerial order and a month later Fabre took on (Anesti 2015). On March 28th 2016, Jan Fabre and his team announced the programme of the Athens-Epidaurus Festival in a packed press conference room. Greek directors and their casts were not included in the first year of the programmes Fabre insisted that he took on the project very late and his planning was based on his good connections back in Belgium, so there was not time to include Greek artists. Therefore, the first year of his presidency was entirely dedicated to Belgium. He went on to rename the festival to 'International Festival of Athens-Epidaurus' to reflect its global outlook, nevertheless, as the Greek press commented after the end of the press conference, the festival was now a celebration of Fabre himself. He announced that he would curate exhibitions, host talks about his work and would also stage his own performances in collaboration with well-known Belgian artists (Haliotis 2016). For the Greeks that was hubris. Another statement which caused hysteria was that he considered the festival an installation so it was more appropriate that he should be the curator than its managing director. Until Fabre, the role of the artistic and the managing director coincided and the same person responsible for the creative part was also the one signing contracts and regulating financial affairs.

The press kit (Athens and Epidaurus Festival 2016) interestingly mentions that the curatorship would be divided among his team in five themes: literature and ideas, young theatre and dance artists, visual art, performance art, film. For the first time, the scope of the festival was explicitly acknowledged

and other areas of artistic creation were recognised as equals next to theatre. All the areas would be managed by foreigners apart from visual art. Although inspiring and ambitious in its conception, the programme lacked Greek character so much that it would not be tolerated. The media, the opposing political parties and a large group of Greek artists who were not included in the programme – hence left without job amidst the crisis – managed to create such pressure to the team and the Minister himself that Fabre was forced to resign because of the outcry. In a public letter he stated: “I accepted the invitation by the Greek minister of culture on the condition that I could do my artistic choices under a regime of freedom. This is not possible any more in Greece. I do not want to work in a hostile artistic environment to which I came with open mind and open heart.” (Stefanou 2016).

Although the new strategy selected by the Minister of Culture to choose an international figure for the management of the festival was in the right direction, the implementation of the strategy was not well thought out. There was no plan to engage with the stakeholders in the selection of the new artistic director. Jan Fabre has been a personal choice of the Minister of Culture who dismissed the former well-established director in a scandal that was raging for months. The Ministry did not launch an international call for applications to select the director out of a pool of candidates like in the case of the Italian Ministry of Culture which issued an international call for candidates. In the case of the British Museum, earlier mentioned, the decision for the appointment came by the Board of Trustees whose members are elected by a range of political actors ensuring its polyvocality (The British Museum trustees 2017). In the Greek case, the atmosphere was negative as the selection process was not seen as transparent. Shutting out from the process stakeholders like the trade unions did not prove wise and soon an open letter of complaint made its way to the press. Above all, Fabre’s own vision created sensation when he presented the festival programme and in one day he sidelined Greek productions probably ignoring the fact that the Festival provided opportunities for work and exposure to young Greek professionals in the industry.

Beyond the harsh reality of the sector and the debt crisis which has shrunk the job market, the narrative that was chosen by the new artistic director was not one that appealed to the social concerns of the Greeks. The need to modernise Greece from public administration to the cultural scene and to open up as a society has been superimposed to the Greeks the past years. While it is true that the Greeks as artists and audience are largely self-absorbed and the need to broaden their perspective is real, the choice of an artist with no managerial

experience or concern to learn the subject proved wrong. The new programme was certainly not focused on establishing international connections. In terms of International Relations, it seems that Fabre invested in Greece's bilateral relations with Belgium without even realising it. However, he was brought to this position to work multilaterally. No wonder that the Greek stakeholders felt insulted from this change of focus which was only by name truly universal.

The case of Fabre resembles the case of Benjamin Millepied who was appointed dance director at the National Opera in Paris in 2015. Half-American half-French, famous in the U.S. for his work as choreographer in the Oscar-winning film 'Black Swan' – and Natalie Portman's husband – he was thought to bring international attention to the French Opera's productions but, more importantly, attract sponsors. After a year in the post Millepied unexpectedly resigned citing personal reasons. Many pointed towards the unfriendly atmosphere in his work environment and the harsh criticism of the press. Paris Opera director Stephane Lissner paid tribute to Millepied saying: "He brought a lot to the ballet. Being the ballet director and a much sought-after choreographer was causing him trouble..." (Reuters 2016).

The confusion between the role of the artist and the role of the manager is certainly an anguish especially when the artist remains active, however, the most controversial aspect in any director's work is the relation between Culture and Politics. As noted formerly, the establishment of the Athens-Epidaurus festival in 1955 was encouraged by the Prime Minister and his shadow Minister at the time to secure the result of the upcoming elections. However, the elections were lost and a new Prime Minister took on who immediately proposed to the Council of Europe the establishment of the European Cultural Centre of Delphi which we analysed earlier. The antagonism between these subsequent Prime Ministers has bequeathed the Greek people with two remarkable institutions. Culture is one of the many tools inspirational leaders use to safeguard their interests in terms of foreign and domestic affairs.

Praxis III: Critical reflections from the interviews

The link between tourism and theatre festivals is absent in Greece's cultural and tourism policy. During an interview with a high profile policy maker in the Directorate for Contemporary Culture of the Ministry of Culture, I asked whether it would be possible to put on ancient Greek drama performances in English or with surtitles for tourists. The policy-maker responded: "In cul-

ture wherever language comes in, we have to be extremely careful". The idea was certainly not new to him. He pointed out that putting surtitles to engage with foreign groups is certainly difficult although technology has proved that the possibilities are endless. A major problem he recognised immediately is the objections of archaeologists in letting hoards of tourists flood in the ancient theatres, a practice that would definitely put much strain on the ancient structures. Undoubtedly, the tourists would invest a great deal of money if they wished to attend a performance in the place where theatre was born and in the space the plays were originally written to be enjoyed. Living the myth and experiencing the authentic have been pivotal ideas in Greece's marketing strategy in tourism, nonetheless, the Ministry of Culture is resisting the marketisation of Culture overall.

Another question that was posed to the same policymaker was whether Greece could and should change its promotional narrative. Classical Greece has dominated the social imaginary of the Greek people since the Greek Revolution in 1821 after the Romantic movement in Europe first idealised classical antiquity and the Greco-Roman civilisation. As a policymaker in the Directorate for Contemporary Culture I expected that the interviewee would advocate to push forward a new narrative in which the contemporary culture would now be the priority. Instead he endorsed the classical narrative; in his words: "If we want to have (an effective) foreign cultural policy or cultural diplomacy we should primarily sell what is granted. And then we can proceed with the contemporary culture. We need to set a long-term agenda." Swiftly the interview became even more interesting with the participant admitting that "there is a detachment from classical antiquity. Should we watch this happen or are we going to incorporate this into our strategy? And what about the contemporary culture, what are you going to sell from contemporary culture? Because generally the contemporary culture is a renegotiation of the Greek identity", he acknowledged.

It seems that Greek policymakers are not ready to accept a paradigm shift and they point out to society arguing that the people are not ready for a shift. An interviewee from the Directorate of the Ministry of Foreign Affairs recognised that civil society now takes a central role in cultural diplomacy. This is now an international trend since the advent of Web 2.0 has made the diplomacy game more convoluted with citizens taking on the role of the agent. In the Greek case, many citizens have been mobilised to protect the country's ancient theatres not only by donating money for their preservation but also by giving tours and sharing ideas about best practices for the integra-

tion of ancient theatres in the daily life of the communities. 'Diazoma' has grown mainly thanks to the Internet. The initiative was introduced by the former Minister of Culture Stavros Benos who formalised the idea in 2008 with the establishment of the association 'Diazoma.' The originality of this venture lies in the thoughtful inclusion of all the stakeholders that could influence the project: archaeologists and conservators, artists and intellectuals and, last, local municipalities and communities. Tourism and sustainability are the main goals of the movement (Diazoma 2016). The introduction of a statutory framework for donations and sponsorships in 2007 by the Ministry of Culture has allowed the association's coordinators to set up a number of sponsorship contracts not only with private and public partners but also with individual citizens (Πολιτιστική Χορηγία 2007). The model of 'Diazoma' is exemplary for Greek standards and demonstrates how important stakeholder engagement and management is especially in the cultural sector.

Conclusion

Cultural diplomacy through theatre festivals is not yet a priority for the Greek state and the different theatre institutions are called to devise their own agendas. Cultural managers and artistic directors are now called to focus more on Public and International Relations and that is why we are witnessing a new trend forming in Europe with managers being often chosen from an international pool of candidates. Greece lacks an explicit foreign cultural policy plan and the different state organizations that are responsible for the country's international cultural profile such as the Ministry of Culture and the Ministry of Foreign Affairs do not always concede. Culture and Politics enjoy a volatile relationship in which culture can be either benefited or damned. Theatre festivals in Greece largely present productions of ancient Greek drama in open-air venues during summertime reviving an ancient tradition, however, the link with tourism seems to be missing. The language of the performances is a problem to attract foreign audiences as the performances are presented in Greek. The use of surtitles in some performances is not yet an issue of debate for the responsible authorities since they largely focus in solving day-to-day problems within their organizations. Beside the commercial aspect, the production of performances in English could assist in pushing forward a new narrative for Greece in foreign and domestic audiences alike. The festivals use the safe route to success by putting on classical plays. A new model for foreign cultural policy could mobilize the civil society and the private sector in a synergy with the state. The effective collaboration between the state, the

citizens and private theatre businesses has the potential to elevate theatre diplomacy in a core dimension of cultural diplomacy.

References:

- Anesti, K. I., 2015. “Το παρασκήνιο μιας απομάκρυνσης”. Protagon. Available from: <http://www.protagon.gr/epikairoτητα/ektos-festival-proswrina-o-giwrgos-loukos-44341011577> [in Greek] [Accessed 2 January 2017].
- Arndt, R.T., 2005. *The First Resort of Kings: American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*. Washington: Potomac Books.
- Athens and Epidaurus Festival, 2016. [online] Available from: <http://greekfestival.gr/en/home> [Accessed 30 September 2016].
- Banks, D., 2011. “The Question of Cultural Diplomacy: Acting Ethically.” *Theatre Topics*, vol. 21, no. 3, pp. 109-123.
- Bu, L., 1999. “Educational Exchange and Cultural Diplomacy in the Cold War.” *Journal of American Studies*, vol. 33, no. 3, pp. 393-415.
- Canning, C., 2011. “Teaching Theatre as Diplomacy: a US *Hamlet* in the European Court.” *Theatre Topics*, vol. 21, no. 2, pp. 151-162.
- Carter, D., 2015. “Living with Instrumentalism: the Academic Commitment to Cultural Diplomacy.” *International Journal of Cultural Policy*, vol. 21, no. 4, pp. 478-493.
- Channick, J., 2005. “The Artist as a Cultural Diplomat.” *American Theatre*, vol. 22, no. 5, p. 4.
- Cull, N. J., 2007. “The National Theatre of Scotland’s *Black Watch*: Theatre as Cultural Diplomacy.” British Council and Center for Public Diplomacy. Available at: http://uscpublicdiplomacy.org/sites/uscpublicdiplomacy.org/files/legacy/media/Black_Watch_Publication_010808.pdf [accessed 21 September 2016].
- Cull, N. J., 2008. “Public Diplomacy: Taxonomies and Histories.” *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616, no. 1, pp. 31-54.
- Diazoma, 2016. [online] Available from: http://www.diazoma.gr/EN/Page_01-01.asp?Reset=1 [Accessed 30 September 2016].
- European Cultural Centre of Delphi 2016. [online] Available from: <http://www.eccd.gr/en/> [Accessed 30 September 2016].
- Gould-Davies, N., 2003. “The Logic of Soviet Cultural Diplomacy.” *Diplomatic History*, vol. 27, no. 2, pp. 193-214.

- Haliotis, D., 2016. “Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου 2016: εδώ-Βέλγιο”. ΠρώτοΘέμα. Available from: <http://www.protothema.gr/city-stories/article/565704/diethnes-festival-athinon-kai-epidaourou-2016-edo-velgio/> [in Greek] [Accessed 2 January 2017]
- Ioannidou, E., 2011. “Toward a National Heterotopia: Ancient Theaters and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama in Modern Greece.” *Comparative Drama*, vol. 44, no. 4, pp. 385-403.
- Kaggelari, D., 2004. “20 Χρόνια Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα”, Athens: Ministry of Culture – Department for Theatre and Dance. [in Greek]
- Kasten, C., 2014. “Staging the Golden Age in Latin America: José Tama-yo’s Strategic Ascent in the Francoist Theatre Industry.” *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, no. 5, pp. 697-714.
- Lanjun, X., 2016. “The Lure of Sadness: The Fever of Yueju and The Butterfly Lovers in the Early PRC.” *Asian Theatre Journal*, vol. 33, no. 1, pp. 104-129.
- Lewis, M., 1999. “Soft power.” *American Theatre*, vol. 16, no. 3, pp. 6-7.
- Loverdou, M., 2004. “Φεστιβάλ Επιδαύρου”. Το Βήμα. Available from: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=159384> [in Greek] [Accessed 2 January 2017]
- McFarren, C., 2011. “Laughter Diplomacy: Transcultural Understanding at Play in Rwanda.” *Theatre Topics*, vol. 21, no. 2, pp. 163-173.
- Nisbett, M., 2013. “New Perspectives on Instrumentalism: an Empirical Study of Cultural Diplomacy.” *International Journal of Cultural Policy*, vol. 19, no. 5, pp. 557-575.
- “Περίδρυσσεως Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών”, 1977. *Government Gazette*, no. 202. [in Greek]
- “Πολιτιστική Χορηγία”, 2007. *Government Gazette*, vol. A, no. 16. [in Greek]
- Prevots, N., 2012. *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Reuters, 2016. [online] Available from: <http://www.reuters.com/article/us-france-ballet-milleped-idUSKCN0VD21M> [Accessed 23 September 2016].
- Robbins, L.S., 2007. “Publishing American Values: The Franklin Book Programs as Cold War Cultural Diplomacy.” *Library Trends*, vol. 55, no. 3, pp. 638-650.
- Siyuan, L., 2011. “The Case of Princess Baihua: State Diplomatic Functions and Theatrical Creative Process in China in the 1950s and 1960s.” *Asian Theatre Journal*, vol. 30, no. 1, pp. 1-29.

- Standing, S.A., 2011. "Telling Our Stories: Community-Created Theatre as Intra-Cultural Diplomacy in a Transnational World." *Theatre Topics*, vol. 21, no. 2, pp. 139-149.
- Stefanou, E., 2016. "Greek arts festival in turmoil as artists rebel over curator's 'Belgian' vision" [online]. The Guardian. Available from: <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/05/greek-arts-festival-athens-epidaurus-in-turmoil-cultural-colonialism> [Accessed 22 September 2016].
- *The British Museum Trustees*, 2017. [online] Available from: https://www.britishmuseum.org/about_us/management/trustees.aspx [Accessed 2 January 2017]
- Tiverios, M., 2006. "Οι δελφικές εορτές του Σικελιανού". Το Βήμα. Available from: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=173526> [in Greek] [Accessed 2 January 2017]
- Tuan, I., 2011. "Zhang Yimou's *Turandot* in Taiwan: Intercultural Spectacle, Aesthetic of Excess, and Cross-Strait Sensibility." *Theatre Topics*, vol. 21, no. 2, pp. 175-183.

Appendix – List of Interview Subjects

Subject	Title/Department
1	Cultural Division, Embassy of Greece in London
2	Former President of the European Cultural Centre of Delphi
3	General Directorate of Contemporary Culture, Ministry of Culture and Sports
4	E1 Directorate for Educational and Cultural Affairs, Ministry of Foreign Affairs
5	Department for International Relations, Hellenic Foundation for Culture
6	Marketing and Communications Department, Hellenic Foundation for Culture
7	Department for Programming, Hellenic Foundation for Culture
8	Former President of the Hellenic Foundation for Culture worldwide
9	Nation branding consultant, Member of the Image & Identity Department of the Organizing Committee for the Athens 2004 Olympic Games
10	Directorate for Market Research and Advertising, Greek National Tourism Organisation

Boris Petrović¹
Université Paris Sorbonne, Paris, France

821.111.09 Илেকтрон Б,
COBISS.SR-ID 255661324

TRANS-MEDIAL NATURE AND THE MYTHICAL NARRATIVE OF SHAKESPEARE'S OPUS

Abstract

The focus of this paper is the notion of mythical character of Shakespeare's opus (mythification of history, repetition of certain topoi, particular usage of symbols and archetypes, thematic and structural usage of myth, etc.) Furthering this notion, we are to explore that his opus was not of mythical character only due to the themes coming from classical myth, but to the specific structure of his works as well. Finally, we explore and substantiate the main premise of the paper – that the nature of myth is to be flexible and adaptable to different media; it is exactly the quality of mythical narrative that allows for the great adaptability of Shakespeare's plays into many different media (movies, comic books, paintings, etc.).

Key words

Shakespeare, myth, mythical narrative, flexibility, trans-media

The basic premise of this presentation is the transmedial character of mythical narrative, substantiated using the works of William Shakespeare as an example. More than other types of narratives, those that can be defined as “mythical” bear that capacity of being transformable for and adaptable to different media. It is indeed one of the basic characteristics of myths to be represented in all of the media available to creative expression. The examples are plenty: almost all of the plays of Greek tragedians that found their inspiration in myths; *Metamorphosis* by Ovid; proto-nationalistic² epic *Aeneid* by Virgil; a number of

1 boris.djordje.petrovic@gmail.com

2 Dumezil, Georges, *Mythe et Épopée I, II, III*, Editions Gallimard, Paris, 1995, p. 438. Albeit this being an anachronistic notion, as the idea of “nation” as we know it today did not exist in Virgil's time. Still, we use it here on account of the socially formative and ideological capacity of this work that so closely resembles that of the post-industrial revolution societies, where we can in fact speak of nations and nation forming capacities of various works of art.

paintings done by classical and neo-classical painters deeply immersed in the context of the Greco-Roman myth; finally, the mythical character of western movies³, even the sci-fi movies based in western, like the *Star Wars* serial.

We can equally invoke the usage of mythical narrative in a political propaganda, be it the case of important referendums⁴, presidential or parliament elections. An example of a singular narrative embodied in different media, that illustrates this notion well is the mythical narrative of the exploits of Hercules that we can find repeated in variations in poems, paintings, films, theater, novels etc. This type of narrative possesses the ability to be adapted into different media, each of them constricted and defined by their own specificities.

And while other types of narratives can also be transformed into different media, we shall argue that the mythical narrative has this capacity raised to a superior level. The reason for that being the case is the fact that the mythical narrative is defined (among other things) by *the set of values it is carrying* – by the ideology implicitly present within it and its relevance for the society it is representing. We take an example of Richard Slotkin who states that the mythical narrative is among other types of narrative especially well-suited to act as the carrier of ideology:

Myth does not argue its ideology, it exemplifies it. It projects models of good or heroic behavior that reinforce the values of ideology, and affirm as good the distribution of authority and power that ideology rationalizes. Although its traditional character makes it most useful to conservative ideologies, myth can also be invoked as part of a radically critical ideology. In either case, myth uses the past as an “idealized example”, in which “a heroic achievement in the past is linked to another in the future of which the reader is the potential hero. (Slotkin, 1986: 19)

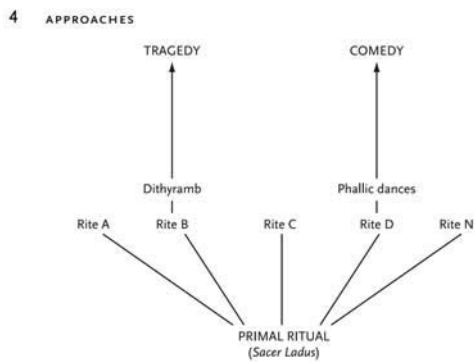
This pertains remarkably well to Shakespeare and his plays, especially the ones who take historical events as a subject matter. The heroic and virtuous nobility that belongs to the “old world” is confronted by the opportunistic (and, in Shakespeare’s point of view, vulgar) up and coming class of the merchant capitalists. Much in line with the structure of the mythical narrative, the “old”, heroic and sacred world is bound to disappear, and the new, “pro-

3 Of which I wrote a doctoral dissertation titled « *National myth in the works of John Ford and Veljko Bulajic* », Université Paris Sorbonne, defended the 12. 12. 2014. A concrete reference to back up that claim, one of many – ASTRE, Georges Albert and Hoarau, Patrick, *L’Univers du western*, Seghers, 1973, p. 204.

4 Brexit, for example.

pane” and banal is to take over. It is a clearly linear, evolutionary process of the maturing of a given society. The importance of this aspect of the mythical narrative, *to structure a given community*, is stressed by scholars such as Northrop Frye. To him, myth’s primary function is to be the carrier of the values that define a society, much rather than to explain and inquire into the inner workings of the nature: “Mais le véritable intérêt du mythe est de tracer une circonférence autour d’une communauté humaine et de regarder à l’intérieur vers cette communauté, non d’enquêter sur les opérations de la nature.” (Frye, 1984: 81)⁵.

At the very bases of this claim is the hypothesis articulated by a line of researchers taking their grounding in the famous “Cambridge thesis” of the evolutionary model of the mythical theatrical narrative (Sir James Frazer, followed by Sigmund Freud, Claude Lévi Strauss, René Girard) that the ritual preceded myth as a composite of all arts that would later be developed out of it. In its own right, like Richard Schechner argues, the “Cambridge thesis” is essentially in line with the Darwin’s theory of evolution⁶. It is the theory of evolution applied to the development of theater from myth and the ritual. Richard Schechner proposes a scheme of how this took place, then criticizes it as a mere unproven hypothesis:



A schematic visualisation of the development of genres and medias from the ritual, by Richard Schechner⁷

5 “But the true interest of myth is to trace a circonférence around a human community and to look inside of it, not to inquire into the operations of the nature”. (Translation by Boris Petrovic).
 6 A famous study done by E. B Tylor *Primitive Culture* inspired the works of R. R Marett and Henry Balfour, which both have had a decisive influence of Sir James Frazer, who in his turn had an important influence on Sigmund Freud and the sequent line of researches already mentioned.
 7 Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge Classics, London and New York, 2004, p. 4.

According to this theory, ritual that was initially a totality of all media (dance, narrative, painting, theater, music) and was by later development segmented and profiled (Bell 1997). It is interesting to denote the essential proximity of ideology to the transmedial character of the ritual (and the mythical that stems from it): “The embodied character of such forms of ritual practice goes with their conflation of ideological and sensory poles in the manner stressed by Victor Turner for symbols generally (Rappaport 1979: 203-4). Ritual practices will thus tend, like symbols, to be multi-vocalic, and Rappaport speaks of the complexity of liturgical representations here (Rappaport 1979: 206). They are multi-modal in sensory terms also, ‘employing at one and the same time words, music, noise, odors, objects, and substances’ “ (Steward, 2010: 86).

According to this notion, it is exactly the transmedial character of the ritual and of myth that enables them to carry the ideology in different media in a manner best adapted to that particular media. Developing from this statement, we can hypothesize that the myth is the aspect of the ritual that is a verbal formulation of the ideology carried by the ritual practice.

The initial separation was that of the myth from the ritual. Myth, from the Greek word *mythos* (to tell a story) continued to carry and articulate the message present in other branches of expression developed from the ritual. Following this hypothesis – stated by Sigmund Freud in *Totem and Taboo* (Freud, 2001: 218-219), we see how not only the mythical narrative carries a distinctly religious dimension, but is also from the very beginning (bearing its connection to the ritual) transmedial, if not panmedial. It is also, and that is of no lesser importance (again, by its proximity to the ritual, by definition a sacred practice) heavily infused with the quality of the *sacred*. This is of great importance for the aspect of the mythical narrative that interests us the most – carrying a set of values of a given society, its ideology, acting as an agent of social cohesion. The theater as a medium, especially in the genre of tragedy, has a key role in this. René Girard is agreeing with Sigmund Freud on this account:

Si l'on est d'accord, et comment ne pas l'être, avec l'ethnologue qui décrit dans le rite sacrificiel un drame, ou une espèce d'œuvre d'art – Victor Turner, par exemple, dans *The Drums of Affliction* (p. 269): « The unity of a given ritual is a dramatic unity. It is in this sense a kind of work of art » – la réciproque doit être vraie: le drame représenté sur le théâtre

doit constituer une espèce de rite, la répétition obscure du phénomène religieux.⁸

This quality of the theater plays – their capacity to carry the kernel of values of a given society, makes them of prime political and ideological importance. We need to however come back to Richard Schechner's criticism of the evolutionary model of the development from ritual to theater. While he contests this notion as a mere cultural construct taken from the Darwinist school of thought⁹, and denies the evolutionary, diachronical model of development, he does not negate the key aspects of our hypothesis: first, that both the myth and the ritual pertain to the quality of the sacred, and second, that they are supreme carriers of ideology that defines a certain society. For this particular inquiry, the question of how the theater came to be (was it developed from the sacrificial ritual or not) is of lesser importance; its propensity to carry ideology and to pretend to model a society in which context it exists is of major importance.

Furthermore, since Richard Schechner focuses on the ritual and does not address the myth per se, it is our own interpolation that the myth is the aspect of the ritual that carries most of its ideology. Again, this separation of myth from ritual does not need to be diachronical and evolutionary; ultimately, it is of no importance for this particular inquiry. Whether the myth came before the ritual or the ritual before the myth is of no importance – the capacity of myth to carry the ideology that structures a society; ritualistic nature of the theater play (whether the genre was developed from the ritual or not) are not contested by Richard Schechner's hypothesis.

Therefore Richard Schechner's criticism of the evolutionary model according to which the theater developed from the ritual can still stand without compromising the ritualistic nature of the theater (as well as it cannot deny the

8 Girard, René, *La violence et le sacré*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1972, p. 403. Translation Boris Petrovic: If we are to agree, and it is impossible not to, with an ethnologist who describes the sacrificial rite as a drama, or a type of work of art – Victor Turner, for example, in the *Drums of Affliction* (p. 269): “The unity of a given ritual is a dramatic unity. It is in this sense a kind of work of art” – the opposite must also be true: the drama represented in theater must also constitute a type of rite, the obscure repetition of a religious phenomenon.

9 That was in its turn criticized by David Harvey and being under a decisive influence of the capitalist ideology and capitalistic mode of production, and is therefore a projection of the social modus on the model of evolution, a case of “reading into” the subject matter rather than the theory based on the analysis on the natural model of evolution. See David Harvey's web series *Marx's Capital Vol. I* with David Harvey, <https://www.youtube.com/watch?v=TqEKLuPCgZ0>, last accessed 23/03/2017.

obvious theatricality of certain rituals, like for example the Mass, and their evidently superbly sophisticated dramaturgy), and especially in the aspect that is important to us, in this particular intervention – the quality of the transmediality of the ritualistic and the mythical narrative of Shakespeare's work.

II

Speaking of the mythical character of Shakespeare's work, we first have to define what exactly we are referring to. Adjective "mythical" is commonly used in a certain way, whereas our definition tends to be different than the one that can be found in the vernacular.

Most common usage of the term "mythical" nowadays colloquially refers to a made up, fictional, false quality of a given work or narrative. More often than not it is a derogatory term that aims at dismissing a certain narrative, or more often discourse, as archaic, primitive and fable-like, or a simple misconception. This is not how we aim to use this term – our definition strays from the vernacular and aims at more substantial qualities of the "mythical" that are in relation to Shakespeare's opus.

In this vein, the term "mythical" can be defined in two main ways: structurally and thematically. First is of greater interest to us, though the second is not of small importance in the context of Shakespeare's work. Structural nature of the mythical narrative is afore all what we have in mind when we define Shakespeare's work as being mythical in nature. We aim to show how his work conform to the (structural) definitions of the mythical narrative *as well* as its intended function.

The most famous definition of the myth that was used by all subsequent researches of the subject comes from Mircea Eliade: "Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio*". (Eliade, 1987: 84)¹⁰.

The myth is a sacred narrative that happened long time ago at the beginning of time. This is a vast definition. To narrow it down, we need to continue

10 The myth speaks of a sacred story (attention – this can easily also be translated as "history"), that is to say a primordial event that took place at the beginning of time, *ab initio*. (Translation by Boris Petrovic).

inquiring. What is sacred, and how is that quality obtained? What makes a text sacred? This question is more interesting. According to Eliade, as well as the researchers who worked on that subject, the quality of sacred in myth is closely related to the function of a certain narrative. That function, off course, is tightly connected to the affirmation of the social order in question the text is pertaining to (Girard, 1978: 86).

Society and communal order, according to Georges Dumézil (Dumézil, 1195: 1422) (but also Gilbert Durand, as well as Sigmund Freud and René Girard) are legitimized by a notion of sacred – blessed by a being of supreme authority, from where all the laws and the very social structure and stratification come from (Frye, 1984: 144).

Rules that order a certain society are issued by the God(s) and are as such above question. In order to produce this aura of intangibility, the notion of taboo is created. The taboo, as shown by Sigmund Freud, René Girard, Claude Levi Strauss (as well as Mircea Eliade) stems from ritualized and rationalized violence, of which there is plenty in many Shakespeare's plays.

For this, Shakespeare's plays would qualify easily. Especially if we take into account the rest of the Eliade's definition – that the myth pertains to the events that have already happened (many of Shakespeare's plays or historical in theme) at the beginning of time (for that given community – on local level, Shakespeare's plays are set in the defining periods of English and European history). They are strongly moralistic and highly political; a good number of them deals in marking historical events that have defined English history (four of his plays dedicated to the war of the Roses, among others), as well as those that have defined European history (*Julius Cesar*, *Anthony and Cleopatra*, etc.); also, thematically, a good number of plays is set into mythical and/or fantastical décor (*The Tempest*, *Midsummer's Night Dream*), anchored in the events that are themselves on the crossroads between history and myth (taking for main themes the events such are the Trojan war and the Roman conquests).

The interesting question, however, is this. If a certain narrative pertains to embody values that are supposed to be immutable, and if we claim that Shakespeare's plays bear this quality, what are we to do with the notion of *transition*? It is an essential trait of not only Shakespeare's work, but we might say of all of the texts that can be defined as mythical. It is a trait of Shakespeare's opus that confirms our hypothesis of his plays bearing the quality of mythical

rather than denying it. From the *Epic of Gilgamesh*, the Old Testament, many of the stories taken from the Greek classical myth, to the work of the Greek tragedians, we are witnesses of the works that are mythical in character all bearing a key notion of transition.

The *Epic of Gilgamesh* speaks of the end of the era of heroes (Gilgamesh being one of them, a half divine creature) and beginning of the era of common men. The Old Testament is a collection of compiled books and narratives that speak of a progress of the tribe of Israel from barbarism to civilization, from the mythic, heroic time towards a historic one; from the cyclical (again, mythical) time to the linear. In the same vein, the Greek tragedians adopt the same subject (and in order to legitimize it, they use the narrative “fodder” from the classical myth) – in almost all of their works, we are witnesses of the clash between the Old and the New, old gods and the new gods, divine law and human law, old rules versus the new. Much like Shakespeare, they speak of *transition*. Pierre Brunel invokes this notion, speaking of the decisive moments in the Greek history when the theater is being created:

[...] un déchirement fondamental qui correspondrait au moment de la tragédie grecque, à cette « période de transition entre un ordre religieux archaïque et l'ordre plus moderne, étatique et judiciaire, qui va lui succéder ». Au cours de cette période de transition, « les croyances religieuses sont compromises par la désintégration du rituel », le sens du sacrifice se perd, le système sacrificiel s'use. (Brunei, 198: 70-71).

Old values and laws, social order in general, are gone, and the new ones are setting in. This is of course a painful and violent process, as is clear from many of his works. Mythical narratives are transitional in nature, as well as they are political and engaged. One of the key qualities of a mythical narrative is his capacity to not only explain, for example, the creation of the world (as many myths do), but to do it in a way that justifies and explains a certain order. In this manner, myths indeed act as carriers of ideology. It is exactly in these periods of transition that the stability of the social order needs to be confirmed by a mythical narrative. We do not wish to engage in the further discussion with the thesis presented by Richard Schechkin (disputing the evolutionary character of the development of theater), but would still like to present a possibility – is it not conceivable that the falling apart of the ritual is exactly what disseminated different arts and myths? That it was, as Pierre Brunel suggests (and Shakespeare, in its own artistic way, elaborates), right from the death of a source of art, religion, ideology and social cohesion that all

these notions came from? Could it be that all of them, but myth specially (as the most important carrier of ideology) are therefore prone to transmediality (but also are in the constant state of development, that goes faster or slower, but seldom stops) – exactly on account of their *transitional* character?

Shakespeare's own period was that of transition, one of a considerable importance. The feudal system was falling apart and the mercantile capitalism was setting in. The Old versus the New; as Shakespeare saw it, the Old world full of honor, virtue and valor was disappearing and the new one, filled with greed and opportunistic ambition was setting in. His plays *The Merchant of Venice*, *The Tempest* and *King Lear* among other less well known plays are a very prominent and poignant testament to this. Unlike the Greek tragedians, he shows no enthusiasm towards the new order and the coming values. Here is a good example:

Moreover, if, as I have here argued, the great house represents the feudal way of life and feudal concept of value, so the city represents the bourgeois way of life and the bourgeois concept of value. The specific city Shakespeare chose as his setting – Venice – represented what may well have been the highest development of mercantile capitalist, just as today the United States represents the highest development of monopoly capitalism (Garvin, 1980: 98).

This notion is further underlined in the following passage:

I argued in the first half of this chapter that in *King Lear* Shakespeare sees feudalism dying and watches capitalism's bloody birth. He sees the new forces of capitalism and especially its competitive basis as in the end monstrous and tragic. But 1681, when Tate's *Lear* succeeds Shakespeare's, marks the start of a violent decade in which capitalism takes important steps to establish itself. The crushing of Monmouth's rebellion in 1685, the so-called Glorious Revolution and the dethroning of King James II in 1688, and William's victory over James at the Battle of the Boyne in 1690 are some of those steps. The Glorious Revolution changed English society. It made the crown a clearly circumscribed, bourgeois monarchy, deprived of control over the army and the judges. It set up the Bank of England and instituted the National Debt, thus laying the basis for the development of full-scale capitalism. A society moving rapidly in a direction Shakespeare defined as blind and mad would find his play bewildering and remote. It preferred the "Regularity and Probability" of Tate's happy version (O'Flinn, 1976).

We therefore see that the transitional quality of Shakespeare's own time was reflected in his works. We can say that his works are in that particular manner both political and ideological. To further precise, his works are an artistic formulation of a certain ideology (criticism of coming capitalism and favor of the disappearing feudal regime) that is expressed through drama. All of the elements of a play are therefore oriented and themselves instrumentalized to carry this notion. As was stated by Paul O'Flinn, the plot of *King Lear*, the motivation of the characters, the furthering and the resolution of the play are there as devices of showing (as the author sees them) shortcomings of one ideology and the (disappearing) virtue of another.

This is a very important notion because it leads us back to the previously stated hypothesis that Shakespeare's plays are mythical in character thematically and structurally. In the previous chapter, we gave a brief insight into a partial thematic character of the mythical nature of his work (not addressing the propensity of some of his works to be situated within the actual mythical décor, as that is a different subject altogether) – we are now to address the structural aspect of mythical character of Shakespeare's work.

III

The structural aspect of the mythical narrative is of key importance to our hypothesis, much more so than the question of origin of myth or ritual. This was the reason to dedicate so much space to the discussion with attitudes on the subject presented by Richard Schechner. Whereas he disputes the origin of theater from ritual (and consequently myth), we adopt the position that it doesn't matter from which source it comes from; what interests us is how it's structured and what is its function. Roger Bozzetto stated it best while discussion the structural aspect of myth: "La quête du mythe d'origine est aussi vaine, certainement, que la quête de l'origine du mythe ; le mythe n'est pas une donnée initiale et primordiale dont seraient tributaires toutes les leçons ultérieures; ce sont des versions qui constituent le mythe" (Bozzetto, 2005: 175-176)¹¹.

It is on this basis that we are approaching the main hypothesis of the mythical character of Shakespeare's work. It is rooted in a definition given by Pierre

11 The search for the origin myth is as vain as is the search of the origin of myth; the mythe is not a given, is not a primordial fact that is repeated in the ultirieur itterations; the versions are what consitutes a myth. (Translation by Boris Petrovic).

Brunel (Brunel, 1992: 81-86), that a mythical narrative is recognized by the three fundamental traits: *irradiation*, *emergence* and *flexibility*.

Let us start from the last and the simplest trait. Flexibility is an important aspect of the capacity of mythical narrative to be “condensed” into a single archetypal symbol (a *mythème*, as Claude Lévi Strauss defined it) and to act within different contexts and different mythical decors – also, most importantly for this presentation, in different media. Flexibility insures that a certain “kernel” of myth will be equally effective in different media and in different narratives. We expressly do not use the term “text”, but opt for “narrative”, having the transmedial character of the *mythème* in mind.

Within Shakespeare’s work, we can see major traits being repeated throughout his work; similar symbols, *mythèmes* and narrative lines, sometimes even entire plots, being repeated in different contexts and decors, that range from Trojan war, the Roman empire, the war of the Roses and the fantastical settings of *The Tempest* and of the *Midsummer’s night dream*. We shall take for example a narrative pattern that repeats – yet in a flexible manner, “surviving” all the different contexts, eras and decors in which it is being placed – in most, if not all of Shakespeare’s plays (the one that is, also, highly political and ideological): the crisis of power and failing of the state. This theme is indeed very easy to observe both in major plays, like *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, as in minor, like *Pericles*. These are but few examples. The subject matter is the crisis of authority that comes from betrayal and braking of the law¹². This narrative line, in itself a *mythème* of archetypal character, is found in many different shapes, and situated in different eras and cultures. Yet, being of mythical character and in possession of the quality of flexibility, it manages to be incorporated and repeated with success. It goes without saying that this quality is of great relevance to any narrative that pertains to the quality of transmediality and the capacity of not only existing as a part of different narratives, but also as a part of different media. It is in this particular aspect that we see how the mythical narrative is inherently transmedial.

Second in line is Pierre Brunel’s notion of *emergence*, exceptionally relevant to the mythical narrative and the notion of coming into existence. As Shake-

12 Much in line with the mythical nature of his work, Shakespeare’s heroes brake divine laws, those that more important than the human ones. The main strife and indeed drama of his plays come from a very mythical situation – human ambition and greed are attacking the divine order. This is the case with plays such are *Macbeth* and *Hamlet*, but even more interestingly with *Pericles*, where the oldest of all interdctions, the incest, is being committed at the very seat of power and law.

spere repeatedly deals with the clash of Old world and the New, the old (idealized) order being destroyed by the opportunistic new (another major theme that is flexible in repetition), he also, by analogy, deals with the notion of the new world emerging. Famous (and famously ironic) words “brave new world” come from *The Tempest*. Much in line with the thematic axis of Shakespeare’s work we already touched upon, the mercantile capitalism *emerging* and replacing the feudal order, many other traits of Shakespeare’s work pertain to the mythical quality of emergence. It is not a stretch to say that Shakespeare was busy making his own creation myths, feeling as an observer of the new world coming and old dying off, which is a mythical subject extraordinaire. Destruction where was once order (like in the case of *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*), blind ambition where there was once virtue, and many other traits of the new world that is coming instead of the old. This quality is of great relevance for Shakespeare’s work and is a constantly present notion throughout his creative endeavor.

The third and possibly the most interesting quality of a mythical narrative is that of *irradiation*. We say this especially having the context of transmediality in mind, and how relevant the quality in question is for the representation of one narrative in different media. Irradiation refers to the “agreed upon” quality of archetypal nature that does not need to explicitly be in the text for its presence to be felt. It is a notion of a certain idea that “goes without saying” – a lecturer is familiar, consciously or not, of a certain notion and he can recognize it in the text even if it is not even named. This quality situates itself in the subtext rather than in the text, and for it to be functional, it needs to be a part of a certain already familiar cultural context.

It is by no accident that Shakespeare would therefore situate his plays into eras of great historic and mythical, but in both cases symbolical, relevance; the Roman Empire, the Trojan War, the war of the Roses. Quite famously, Shakespeare pulls from the “communal well” of topics, symbols and motivations in order to promote his ideological position. This praxis aligns the trait of irradiation perfectly with the previous two, emergence and flexibility – the author is interested in the crisis of the power, the shattering of the old world and coming of the new. We recognize this preoccupation regardless of the décor and the era – it may very well be the Medieval Denmark, or the Roman Empire, or the late Medieval England, or the renaissance Venice. The ideological position remains solid despite the changing settings.

It is clear how this quality is of great importance if a certain “message”, or the ideological kernel, is to be preserved and perpetuated not only through different texts, but also through different media. That is the essential quality of the mythical narrative, drawing upon the heritage of oral or visual transmission of ideas, where one couldn’t rely on a document that was sure to be preserved.

Pierre Brunel’s definition however is built upon an already existing, older definition of a mythical narrative, that of Claude Lévi Strauss, that invokes rather different (but not mutually exclusive) qualities of the text. Claude Lévi Strauss states that what constitutes a mythical narrative are the traits of: flexibility, complexity, super structure, and repetition. The first one is already explained by Pierre Brunel; complexity and super structure pertain to the capacity of a single narrative to constitute itself into a super structure made of diverse works, sometimes (more often than not, actually) coming from the different authors and different periods of time, yet bearing the traits of similarity that align them together. Shakespeare’s entire work, if we take the characteristics of his ideological agenda, historical commentary, criticism of society, authority, transition of order etc., is one *coherent* super-structure. This opus, instead of having different authors situated in different eras, has one author that instead situates works into different historical eras (therefore producing this mythical quality artificially and perhaps intentionally).

The quality of repetition is crucial, and perhaps the most important one, as is stated by many different research of the subject of the mythical narrative, starting with Claude Lévi Strauss (Lévi-Strauss, 1958: 241), then continuing with Pierre Brunel (Brunel, 1999: 7), Danièle Chauvin (Chauvin, Siganos, Walter 2005: 235), Jean-Jacques Wunenburger (Chauvin, Siganos, Walter, 2005: 72-73) and others (Bottici, 2007: 47). Repetition, a quality closest to the ritual (intrinsically connected with the genre of drama and the theater, as was shown in the first part of the intervention), is a key component of the mythical narrative. Repeating certain traits with variations is what constitutes a mythical narrative and at the same time ensures his survival through different ages, cultures, cultures and ideologies. It goes without saying that it is the quality essential for the transmedial character of any given narrative. Repetition in different media is, amongst other aspects, what constitutes a mythical narrative, as we stated at the beginning of this intervention.

Variations through which the repetitions are done are seen as especially important by Claude Lévi Strauss. He states that it is through variations one

narrative achieves his life and vitality. They are all equally important and they all constitute a mythical narrative. We can take Danièle Chauvin's (Chauvin, Siganos, Walter, 2005: 47) analysis of the Bible for example – Shakespeare's work is much the same on that account: "D'un livre à l'autre, la Bible se répète: ici un scénario complet, là quelque éclair mythique... Le sens circule entre les livres, se précise et s'approfondit sans crainte des redites, des oublies, des contradictions: la réitération devient un lieu de son émergence."¹³

It is much in line with the announced attitude of Claude Lévi Strauss – there is no such thing as a singular "original" version of the myth – it exists through its variations: "Il n'existe pas de version "vraie" dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe" (Lévi-Strauss, 1958: 242)¹⁴.

So, to conclude – it is the very essence of the mythical narrative to be reproduced not only in different versions, but also in different media. It is that very quality that ensures its existence as a mythical narrative.

Before we get to concrete examples of transmedial character of the Shakespearean mythical narrative, we need to address another important aspect of it that constitutes it as such. A crucial element of the structural image of myth is the world separated in two's; in dichotomies.

The presence of dichotomies in a narrative is a very clear sign of the mythical image of the world, of myth-makers trying to make sense of their society by adhering to this Manichean dualism. Shakespeare does that abundantly, and thus situates his work in the domain of the mythical narrative. The most important dichotomy, the one between the Old and the New, has already been mentioned and substantiated. There are however others, equally prevalent and important.

One of them is that between duty and pleasure. This is easy to trace in Shakespeare's play *Anthony and Cleopatra*, where Rome is seen as the male principle (duty, law, and structure, military) and Egypt as a world of senses and

13 Translation Boris Petrovic: From one book to another, the Bible repeats itself: here a complet scenario, there just a hint of myth... The meaning circulates between books, becomes more precise and profound without the fear of repetition, forgetfullness or contradictions: the reiteration becomes a site of its emergence.

14 Translation Boris Petrovic: There isn't a "true" version of which all the others are copies or deformed echoes. All of the versions belong to the myth.

pleasures. Even the title of the play brings about a dichotomy male-female (Rome-Egypt):

”Le monde est articulé sur deux pôles: d’un côté Rome et de l’autre l’Égypte. Ces deux univers se dévisagent, s’aiment et se méprisent. Cette confrontation est rendue particulièrement manifeste dès les premiers mots de la pièce. En effet, Shakespeare a décidé de faire commencer Antoine et Cléopâtre(i) sur cette discordance. La sévère Rome (”Censuring Rome”, 5.2.56) regarde l’Égypte et dit son affliction devant le spectacle indigne que donne son Capitaine:

”Those his goodly eyes,
That o’er the files and muster of the war
Have glowed like plated Mars, now bend, now turn
The office and devotion of their view
Upon a tawny front
(1.1.2-6)” (Claret, 2000: 35)¹⁵.

Much down the same line and further substantiating this position is this statement:

Le dramaturge dresse le portrait d’une société romaine fondée sur la vertu et place à l’autre extrémité un monde égyptien de plaisirs. Le contraste entre ces deux pôles sert de moteur à l’intrigue qui oscille entre la froideur, la rigidité et la rigueur romaines et la chaleur, l’exubérance et la volupté égyptiennes (Jackson, 1988: 36)¹⁶...

... une charge érotique susceptible d’au moins deux destins: soit elle se heurte à un refus acharné qui se paie au double prix d’une déssexualisation du corps et de sa transformation en une agressivité morale redoutable en ce qu’elle emploie l’énergie érotique primitive pour chercher à détruire autrui. (Ibid, p. 30)¹⁷.

15 Translation Boris Petrovic: The world is articulated between two poles: from one side Rome and from the other Egypt. These two universes are unmasking one another, love each other and despise one another. This confrontation manifests itself from the first words in the play. Effectively, Shakespeare decided to start Anthony and Cleopatra off of this discordance. The strict Rome (”Censuring Rome”) regards Egypt and exclaims his affliction in front of the undignified spectacle given by its Captain.

16 Translation Boris Petrovic: The dramaturgy dresses the portrait of a roman society founded on virtue whereas on the other end is the Egyptian world of pleasures. The contrast between these two poles is the motor of the intrigue that oscillates between the coldness, the rigidity and the rigueur of Rome and the warmth, exuberance and voluptuousness of Egypt.

17 Translation Boris Petrovic: An erotic charge susceptible to at least two destinies: or she launches herself in the carnal refusal that pays itself the double price by a desexualization of her body

This idea of a clearly divided (mythical) world, down the lines of the dichotomical principal, invokes another mythical situation dear to Shakespeare – braking of the law (taboo) and the crises that ensues. A famous line from Macbeth attests to that – the queen, driven by her opportunistic ambition, casts aside her nature and breaks the Old (divine) law. The crisis ensues that will ultimately destroy her; but for the moment, she willfully confronts nature so as to better serve her ambition:

“Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top full
Of direst cruelty; make thick my blood,
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it! Come to my woman’s breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature’s mischief!” (*Macbeth*: 5.1.41-51).

This famous passage also invokes a mythical and even archetypal image of the metamorphosis; that is also a state of *transition*, from the human and natural (Old) to the artificial and inhumane (New). Many other Shakespeare’s plays are animated, motivated and structured around the notion of dichotomy. *Troilus and Cressida*, *Titus Andronicus*, already mentioned *Anthony and Cleopatra*, *A Midsummer’s Night Dream*, *The Tempest*, the list goes on. These are but the most obvious examples.

Conclusion

Shakespeare’s work has been adapted many times, in many different media, set in many different contexts. We argue that this is mostly because his narrative is of mythic nature – as such, and in proximity to the ritual, endowed by a superior capacity to carry the ideological kernel that it is centered around, it bears no issue of being applied in the most different contexts. A good example is a streak of movies done by Akira Kurosawa, who reenacted Shakespeare’s plays using a setting of the feudal Japan. *Ran*, one of his finest achievements,

and the transformation into a morally doubtful male aggressiveness, in which she employs her primitive erotic energy to try and destroy the other.

is an adaptation of the *King Lear*; *Throne of Blood* an adaptation of *Macbeth*; *The Bad Sleep Well*, an adaptation of *Hamlet*.

These plays translate well, even to a very different culture set in a different era, reenacted in a different media (from play to a movie). It is on account of their simplicity and universality, both of which (again) pertain to the mythical narrative.

Speaking of *flexibility* (and irradiation and emergence), a key aspect of a mythical narrative, we can take a very loose adaptation of several different Shakespeare's narrative lines, done in Takashi Miike's *Sukiyaki Western Django*. If there ever was an example of flexibility of a certain line of narrative, this would be it. Within it, we clearly see the warring faction of Whites and Reds, invoking the war of the Roses (and making a rather engaged comment on both Kurosawa and Shakespeare, all the while playing with another genre very comfortable with the mythical narrative, the western).

Much of flexibility can be said when it comes to the various paintings inspired by the work of Shakespeare, like for example a rather well known *Ophelia* (also known as *The Death of Ophelia*) by Sir John Everett Milais. We have a static image of a girl submerged in water, but thanks to the iconic scene that is already widely accepted – Pierre Brunel would add “irradiated” we know not only who she is, but are able to develop a rather complex narrative as well a set of feelings and impressions that go along with it. Flowers scattered around her, traditionally worn by brides, invoke another mythical and archetypal (hence dualistic and dichotomic) sentiment of the proximity of marriage and burial, Love and Death (Eros and Thanatos). It is exactly because of these mythical aspects, to recapitulate and to conclude, that certain threads of narrative are able to be so successfully transported into different media.

Reference

- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, New York, 1997.
- Brunel, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- Brunel, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Librairie des Méridiens, Paris, 1982.

- Bottici, Chiara, *Philosophy of political myth*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- Chauvin, Danièle, Siganos, André, Walter, Philippe *Questions de Mythocritique dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, Paris, 2005.
- Claret, Jean-Louis, *William Shakespeare, Antony and Cleopatra, Le Coeur et l'armure*, Ed. Messene, Paris, 2000.
- Dumezil, Georges, *Mythe et Epopée I, II, III*, Editions Gallimard, Paris, 1995.
- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Editions Gallimard, Paris, 1987.
- Harvey, David, David Harvey's web series Marx's Capital Vol. I with David Harvey (<https://www.youtube.com/watch?v=TqEKLuPCgZ0>, last accessed 23/03/2017)
- Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2001.
- Frye, Northrop, *Le Grand Code*, Editions du Seuil, 1984, pour la traduction française.
- Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Editions Grasset& Fasquelle, Paris, 1978.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Editions Bernard Grasset. Paris, 1972.
- Garvin, Harry Raphaël, Payn, Michael, *Shakespeare, Contemporary Critical Approaches*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1980.
- Jackson, John E., *Eros et Pouvoir*, Editions Baccionière, Neuchatel, 1988.
- Levi Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris, 1958.
- O'Flinn, Paul, "Them and Us in Literature (10. Capitalism, Competition and King Lear)", *The Times*, October 7, 1967.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge Classics, London and New York, 2004.
- Shakespeare, W. *Macbeth*
- Slotkin, Richard, *The Fatal Environment*, Wesleyan Paperback, Middletown, Connecticut, 1986.
- Steward, Pamela J. and Strathem, Andrew, *Ritual*, Ashgate Publishing Limited, London, 2010.

MITSKI NARATIV I TRANSMEDIJSKI KARAKTER ŠEKSPIROVOG OPUSA

Apstrakt

U fokusu ovog rada je pojam mitskog karaktera Šekspirovog dela (mistifikacija istorije, ponavljanje toposa, specifična upotreba arhetipova, tematska kao i strukturalna upotreba mitskog narativa, itd). Razvijajući dalje ovu pretpostavku, članak istražuje kako mitski karakter Šekspirovog dela leži ne samo u tematskoj upotrebi motiva iz klasičnog mita, već i u naročitoj strukturi njegovih dela. Konačno, istražujemo i argumentujemo glavnu hipotezu ovog članka – da je u prirodi mita da bude fleksibilan i adaptibilan spram različitih medija; upravo je kvalitet mitskog narativa taj koji objašnjava veliku prilagodljivost Šekspirovih dela različitim medijima, kao i uspešnost adaptacije Šekspirovih komada za različite medije (filmovi, stripovi, slike, itd.)

Ključne reči

Šekspir, mit, mitski narativ, fleksibilnost, transmedijalnost

Светозар Рапајић¹
Факултет драмских уметности, Београд

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE

782.1.089.1
782:792.5.091
COBISS.SR-ID 255677964

Апстракт

Однос између музичког и вербалног текста у опери и њихова кореспонденција са акционошћу, односно перформативношћу, били су предмет теоријских спекулација, али и уметничких креација од фирентинског настанка опере до наших дана. У уметничкој пракси искристалисала су се два супротна концепта хијерархијске везе између либрета, односно литерарног предлошка и музичког текста. Први концепт се угледао на античку трагедију и давао предност драмском елементу. Та линија води од Фирентинаца, преко Глука и француске опере до Вагнера, у чијој музичкој драми доживљава врхунац. Други концепт даје предност музици и води од венецијанске опере до италијанског белканта и достиже врхунац у делима Вердија. Не само што је ова амбивалентност расправљана у теоријским студијама, него је постајала тема и предмет заплета и сукоба и у радњи појединих оперских дела. Савремени музиколози назвали су такве опере метамелодрама, јер се оне баве самим собом, смеиштене су у позоришни амбијент и кроз драмску причу разматрају предност музике или либрета у оперској уметности. Мало комично дело Салијерија *Prima la musica e poi le parole* следи процес настанка једне наручене опере, током кога понижени Песник не успева да се избори за једнакост са ствараоцем музике. *Cariccio*, тестаментарно дело Рихарда Штрауса представља модерну реплику на малу Салијеријеву оперу. У њему се на много рафиниранији начин представљају суочавања песника, музичара, редитеља, играча, певача, глумаца, спонзора, критике и публике током припрема за стварање такође наручене опере, а главни сукоб настаје кроз ривалитет Песника и Музичара. Догађајни и естетички закључак ове опере промовише тезу о уметничкој синте-

1 svrapajic@gmail.com

зи у којој се поезија и музике стапају у јединствену нову вредност, у којој су појединачне уметности *Unzertrennlich* – нераздвојиве.

Кључне речи

либрето, фирентинска опера, венецијанска опера, музичка драма, метамелодрама, синтеза

Након једне представе у Бечкој државној опери, наша угледна књижевница је упитала: „Музика је дивна, и представа је дивна, али зашто су речи тако глупе?“ Слична питања смо чули више пута. Често су постављана с разлогом, а често и без правог разлога, понекад поспрдно, из злоћудне предрасуде, или просто из навикнутог стереотипа иза кога стоји незнање. Понекад су се ширили и вицеви којима се исмевала опера, а посебно њен либрето. Улдериико Роланди (Ulderico Rolandi), лекар који је крајем 19. века пасионирано градио своју колекцију оперских либрета, сведочио је како су га пријатељи, када је говорио о својој збирци, у почетку иронично или сажалјиво гледали, као да се ради о нечему сасвим безначајном, слично скупљању кутија од шибица или разгледница².

С друге стране, питања о односу музичке и вербалне структуре у музичком позоришту, а томе бисмо додали и акциону структуру, бивала су предмет озбиљних расправа историјске, естетичке, структуралне, музиколошке или просто театарске природе, као и предмет стваралачких поетика, и то од настанка опере, па до данас. То је било једно од питања којим су се веома ангажовано бавили француски енциклопедисти, којима су позориште, музика и посебно опера биле омиљене области проучавања. Тако на пример Русо (Jean-Jacques Rousseau), који као филозоф, и као композитор, и као либретиста стваралац француске комичне опере, разматра неопходну једнакост у интеракцији Музике и Поезије у опери, констатујући да је та једнакост у опасности:

Али не може се корачати путем доброг укуса дуго времена без успона и падова, а савршенство је тачка коју је тешко одржати. Пошто је осетила и испробала своје снаге, Музика почиње да кора-

2 Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso I tempi*, Edizione dell' Ateneo, Roma 1951. Роландијева збирка од преко 37 000 либрета и око 5 000 оперских партитура данас се налази у Институту за књижевност, позориште и оперу Фондације Чини на острву Сан Ђорђо Мађоре поред Венеције (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore).

ча сама, почиње да ниподаштава Поезију, са којом би требало да буде удружена, и почиње да верује да више вреди стварати из себе саме лепоте које је делила са својом сапутницом... Тада Музичар, ако је већи уметник од Песника, овога уклања и заборавља; видећи да Гледалац жртвује речи Музици, Глумац са своје стране жртвује гест и театарску радњу певању и бриљирању свога гласа; а све то чини да се потпуно заборавља Драма, и да се Представа претвара у истински Концерт. Насупрот томе, ако се предност налази на страни Песника, Музика ће, са своје стране, постати скоро индиферентна...³

Промишљајући о свету и уметности у њему, Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) је настојао у својој *Естетици* (*Vorlesungen über die Aesthetik*) да успостави законитости овог амбивалентног феномена, споја апстрактне музичке форме и конкретног, животног садржаја, односно да одговори на питање да ли врхунско музичко-сценско дело треба да има либрето врхунског књижевног, односно драмског нивоа. О томе је закључио следеће:

Наравно, код чисто мелодичних музичких комада текст⁴ углавном не игра пресудну улогу, али ипак и такви комади захтевају речи које су по својој унутрашњој садржини истините. Али, с друге стране, та садржина опет не сме да буде по својој мисаоној и филозофској дубини сувише тешка, као што је на пример Шилерова лирика⁵ чија величанствена ширина патоса превазилази музикални израз лирских осећања.⁶

Мало даље Хегел даје и неку врсту рецепта за карактер вербалног текста у музичко-сценском делу:

3 Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des œuvres, volume 9, Dictionnaire de musique*, Genève 1780-1789, version du 7 octobre 2012, 488-489, édition en ligne www.rousseauonline.ch. Није грешка што Русо позоришне појмове, као што су Музика, Музичар, Поезија, Песник, Драма, Глумац, Представа, Гледалац, карактерише почетним великим словом.

4 Вербални текст (структура), за разлику од музичког, односно сценског текста.

5 Ипак, бројне романтичарске опере, између осталог многе Вердијеве, настале су по Шилеровим драмама: *Јованка Орлеанка* (*Giovanna d'Arco*) по Шилеровој *Девици од Орлеана* (*Die Jungfrau von Orléans*), *Разбојници* (*I masnadieri*), по истоименој Шилеровој трагедији (*Die Räuber*), *Лујза Милер* (*Luisa Miller*) по *Сплетки и љубави* (*Kabale und Liebe*), *Дон Карлос* (*Don Carlos*) по Шилеровој трагедији. И Росинијев *Виљем Тел* (*Guillaume Tell*) је настао по Шилеру (*Wilhelm Tell*).

6 Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика III*, Култура, Београд, 1961.

Међутим, музици највише одговара извесна осредња врста поезије коју Немци скоро не признају за праву поезију, али за коју су Италијани и Французи имали много смисла и умешности: једна поезија која је у лирском елементу истинита и врло једноставна и која са мало речи наговештава ситуацију и осећање; у драмском је елементу без сувише разгранатих заплета јасна и жива, појединости не разрађује до краја, уопште више се труди да да скице него поетски потпуно изражена дела... Јер, пошто музика треба да се придружи речима, то оне не смеју да одсликавају садржину у свима њеним најситнијим појединостима...⁷

Питање да ли либрето треба да има своју самосталну уметничку вредност исто је тако реторичке или сколастичке природе, као и питање да ли је филмски сценарио самостално уметничко дело, које је предвиђено да излази пред читалачку публику и литерарну критику⁸. Разматрајући склоп музичке, вербалне, акционе и афективне грађе Монтевердијевог *Орфеја*, првог и данас актуелног и извођеног оперског ремек-дела, насталог према либрету Алесандра Стриђа (Claudio Monteverdi, Alessandro Striggio, *Orfeo*), Џозеф Керман (Joseph Kerman) закључује:

Оно што у тексту (in the book) изгледа као инстинкт или каприци, под притиском музике постаје апсолутно инвазивна емоција, што чини да не доводимо у сумњу Орфејев интегритет више него што то чине дивље звери Тракије или створења из Хада, која је он својом лиром опчинио. Либрето обезбеђује оквир, али суштинску драмску артикулацију доноси музика.⁹

Другим речима, вербални певани текст своју суштину и драмску и афективну моћ добија само у симбиози са музиком, а никако самостално.

У епилогу своје књиге, Керман дефинише три главна средства којима музика у опери доприноси драми, и закључује са трећом функцијом:

7 Исто, str. 334-335.

8 На Високој државној филмској и позоришној школи у Лођу (Пољска), једној од најбољих филмских школа у Европи, присуствовали смо 1988. године једном научном симпозијуму, чија је тема била претпостављена самосталност филмског сценарија. Симпозијум је трајао три дана по дванаест сати дневно, али на крају није дао никакве децидиране закључке.

9 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, Faber and Faber, London, 1989, p. 25.

*Иако тешко објашњив, трећи допринос музике је веома важан. Поред тога што представља индивидуална осећања и дефинише карактер тренутне радње, музика у опери делује, и на општији, много дубљи начин. Музика особене врсте установљава особени свет или особено поље у коме неки начини мишљења, осећања и радње постају могући (или бар вероватни).*¹⁰

Хегелова теза може понудити одговор на још једно непријатељско питање, понекад упућено оперском жанру: Како то да се међу писцима либрета, вербалног текста опере, не могу наћи велики литерарни ствараоци? Али и та констатација, којом се претпоставља обавезни низак квалитет музичко-сценских либрета, не може бити апсолутно правило. Тако су, на пример, либрета Монтевердијевих опера понекад упоређивана са Шекспиром. Текстови врхунских комичних опера, као што су Моцартова *Фигарова женидба*, по либрету Лоренца да Понте (Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*), Росинијев *Севилски берберин*, по либрету Стербинија (Gioachino Rossini, Cesare Sterbini, *Il barbiere di Siviglia*), прави су бисери комичног театарског нерва.

Не покушавајући да нађу оправдање у оваквим најуспелијим примерима бриљантног оперског либрета (за које би неки зловници могли рећи да су само изузеци који потврђују правило), Салцман и Дези (Eric Salzman, Thomas Desi) у својој књизи о новом музичком позоришту, противно скоро општем мишљењу, тврде да је важност либрета у традиционалној опери потцењена: „Док је текст уобичајено стваран пре музичке композиције, већина историјских камена међаша у свим облицима певаног позоришта утемељени су у либрету, више него у музици. Какав би год модерни поглед на та стара либрета могао бити, првобитни успеси многих класицистичких и романтичарских опера били су засновани на сценској вредности њихових либрета, онако како су то видели њихови савременици.”¹¹

Најзад, не треба заборавити да је велики број барокних, а нарочито романтичарских опера настао по великој литератури, између осталог по делима Корнеја, Расина, Шекспира, Шилера, Виктора Игоа, Пушкина и других (Pierre Corneille, Jean Racine, William Shakespeare, Friedrich Schiller, Victor Hugo, Александр Сергеевич Пушкин). А када су велики

10 Исто, стр. 215.

11 Eric Salzman, Thomas Desi, *The New Music Theater*, Oxford University Press Oxford, 2008, p. 84.

композитори, као што је то био случај са Вердијевим ранијим операма (Giuseppe Verdi), обрађивали либрето недовољне драматске убедљивости, надокнађивали су то музичком драматургијом високе драматике. Уосталом, Верди не само што је као композитор био мајстор музичке драматике, него је најчешће сам проналазио тематику својих опера, бирао сараднике на либрету и брижно надзирао његово настајање, постављајући песницима либретистима бројне и врло конкретне захтеве и дајући им идеје за поједина догађајна решења, развој ликова и слично. О томе сведоче сачувана Вердијева писма својим либретистима, препуна врло прецизних захтева и предлога. Тако је нестајала стара пракса, према којој је музички текст настајао на основу већ постојећег, самостално насталог либрета, и преовладао је принцип према коме је ново оперско дело настајало у интеракцији песника и музичара, или како бисмо то данас рекли, у некој врсти радионице.

Најексплицитнију реформу у правцу синтезе музичког и вербалног, односно акционог текста, промовисао је Вагнер (Richard Wagner), и у својим теоријским промишљањима и у стваралачкој пракси. Он захтева у опери пуну интеракцију музике и песништва (подразумева се драмског) и упозорава музичаре да је „сваки, чак и најситнији тренутак њиховог израза који не садржи песникову намеру и који није за своје остварење њом нужно условљен, сувишан, ометајући и лош.”¹² У својој романтичарској егзалтацији он прокламује да је „савез између језика речи и језика тонова плод венчања песништва и музике, као отеловљени љубавни моменат обе уметности.”¹³ Такав љубавни спој, као врхунски доживљај савршенства није за Вагнера само метафора. У таквом споју чулног и смисленог, осећања и сазнања, у потпуном утапању једног у друго, нема места ограничавању поједине уметности на себе саму, нити ограничавању једне уметности другом. Обе уметности у тој љубави, да би достигле савршенство, морају подносити и жртве. „Ако се песник и музичар узајамно не ограничавају, него у љубави побуђују тежњу за највишом моћи, ако су тако у љубави једно,... тада се рађа драма у својој највишој пуноћи.”¹⁴

После Вагнерове реформе, која је дефинитивно легитимисала појам музичке драме, уметничка артикулација либрета постала је, више или

12 Richard Wagner, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, Fischer Klassik, Frankfurt am Main 2013, p. 179.

13 Исто, стр. 167.

14 Исто, стр. 178.

мање, императив (не заборавимо да је Вагнер сам био аутор својих либрета, и да се као такав проучава не само у историји музике, него и у историји немачке књижевности.) То је у великој мери карактеристично и код оних стваралаца опера који нису буквални следбеници Вагнеровог концепта, на пример у позним Вердијевим операма *Отело* и *Фалстаф*, према либретима песника и композитора Арига Боита (Arrigo Boito, *Otello*, *Falstaff*) или у операма руског музичког реализма Мусоргског или Чајковског (Модест Петрович Мусоргский, Петр Ильич Чайковский).

Двадесети век, у коме се музичко позориште дефинитивно упутило ултимативној синтези, у складу са тим успоставља пуну равноправност вербалног и музичког текста. Томе велики допринос дају и примери симбиозе између појединих драматичара и композитора. Тако је Рихард Штраус (Richard Strauss) већину својих оперских дела, између осталих *Електру*, *Кавалера с ружом*, *Аријадну на Накосу*, *Жену без сенке*, *Арабелу* (*Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Arabella*), креирао у дугогодишњем заједништву са Хугом фон Хофмансталом (Hugo von Hofmannsthal), једним од најзначајнијих модерних драмских песника немачког језика. Значајан је и период заједништва Брехта и Курта Вајла (Bertolt Brecht, Kurt Weill), коме дугујемо, поред осталог, не само *Оперу за три гроша*, него и скроз компоновану оперу *Успон и пад града Махагони* и балет с певањем *Седам смртних грехова малограђана* (*Die Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*).

Индикативно је да су нека од најзначајнијих оперских дела двадесетог века настала скоро дословним углазбљивањем (како кажу Хрвати) врхунских драмских дела: *Пелеас и Мелизанда* Дебисија по Метерлинку (Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck), *Саломе* Рихарда Штрауса по Оскару Вајлду (*Salome*, Oscar Wilde) и *Воцек* Албана Берга по Бихнеру (Alban Berg, *Wozzeck*, Georg Büchner). Занимљиво је да се наведена оперска дела много чешће појављују на сценама, него драме које су њихов основ.

Хијерархијски однос између музике и либрета, односно између музичке и драмске, или вербалне фактуре, пролазио је кроз разне фазе, претежући час на једну, час на другу страну, доводећи постепено до равнотеже. Први ствараоци фирентинске хорске опере крајем 16. и почетком 17. века имали су за узор античку грчку трагедију. Зато су њихове прве опере преузимале античке митске јунаке и мотиве, имале наглашену етич-

ку димензију и користиле хор као равноправног актера. Изнад свега, естетика првих стваралаца опере претпостављала је певани исказ (*parlar cantando*, говорити певајући) као израз пренапрегнутих унутрашњих токова радње, произишао из успона и падова унутрашњих тензија ликова. Због тога је тај певани израз близак некадашњем начину извођења античких трагедија (онако како су то први ствараоци опере замишљали), као нека врста мелодекламације, емотивно повишеног говора који прелази у музичку димензију. У сваком случају то је била *dramma per musica*, односно сценско музичко дело, у коме је музика произлазила из драмских токова, и на изванредан начин била њима подређена.

Фирентинска хорска опера је била уметност аристократског карактера. Она је извођена у аристократским палатама или вртовима у свечаним приликама, што значи свега неколико пута годишње. Приступ тим извођењима имали су само позвани гости из истог сталежа, што значи да представе нису биле јавне, а трошкове представе сносио је домаћин, владар неке од бројних држава на италијанском тлу, моћни аристократа који се такмичио са владајућим династијама, или обогачени трговац, односно банкар, који је често бивао богатији од владара. Међутим, глас о фасцинацијама које је производио нови жанр проширио се и изван двораца, и довео до идеје да заводљивост новог жанра може имати и комерцијални, што значи и јавни карактер, односно да може доносити профит, који ће се створити тиме што ће представи моћи присуствовати сви они који могу да плате улазницу, било она јевтинија или скупља. Тиме је гледалиште стекло право да изрази своје допадање или недопадање. Дистинкција међу гледаоцима је и даље постојала, али она није (или није само) произлазила из класног статуса, него из категорије и цене улазница. Плебс је пратио представу из партера, а виђенији и богатији грађани су закупљивали ложе, а понекад су се унутар исте патрицијске породице ложе наслеђивале и кроз неколико генерација. Ова врста позоришне револуције најизраженија је била у Венецијанској републици, која је била међу подузетнички најразвијенијим италијанским државама.

Свега четрдесетак година после настанка фирентинске хорске опере, као узвишене, отмене, емоцијом пребогате музичке драме, реплике на античку трагедију, отворено је у Венецији 1637. године прво јавно оперско позориште, Teatro San Cassiano. Убрзо је таквих позоришта у Венецији било десетак, а затим се овај модел проширио по свим италијанским земљама, али и по целој Европи (наравно, сем у земљама које су

била под турском влашћу). Тако је створен тип венецијанске опере, који је био потпуно супротан постулатима које су себи поставили ствараоци претходне фирентинске хорске опере.

Да би удовољили најширим слојевима гледалишта, ствараоци венецијанске опере морали су да из основа промене однос према либрету. Широка публика више није имала интереса за узвишене глапње грчких митских хероја. Оно што се тражило била је сензација, бизарност, злочини, фантастика. Зато извор нових оперских прича више нису били грчки митови. Уместо тога, нађена је инспирација у историји и псеудо-историји царског Рима у доба декаденције, између осталог у Тацитовим *Аналима*.¹⁵ Приче пуне крви, отрова, издајстава, убистава, завера, прерушавања, замене деце, неочекиваних заплета и расплета и превара, инцеста, невероватних преокрета и слично, постале су драмски основ венецијанских опера. Етичка димензија, коју је фирентинска опера баштинила од Грка, код Венецијанаца је потпуно нестала. Уместо култа природних емоција, предност је добило противприродно, бизарно, екстравагантно. Неретко су се оперске приче окончавале тријумфом зла.

Други фактор који је привлачио публику био је настајање култа звезда. „Осамнаести век је био еротски тренутак певања. Основна супротност, која доводи до тог претераног истицања тела, поклапа се с разликом полова, мушко-женско. Истовремено, 18. век пориче ту дихотомију и тражи динамички начин довођења у везу тела и оба пола... Осамнаести век ће се служити и кастратима и примадонама.”¹⁶ Највеће и најобожаваније звезде били су кастрати. Ова чудовишна појава најиндикативнији је пример нове естетике неприродног.¹⁷ Тајна њихове заводљивости, која је понекад изазивала хистерију гледалишта, слично култу модерних холивудских старова, била је у посебној врсти гласа, који је имао висине сопрана или алта, али уз посебну, необичну тамну боју, као и у њиховој сексуалној амбивалентности и ексцентричности. И сам Дидро (Denis Diderot), филозоф енциклопедиста (што значи заступник природности у уметности) и отац грађанске драме, претходнице реализма, није одолео овим чарима: „Јесте ли били ту кад нас је кастрат Кафарели тако очарао како нас ни твој жар, Демостене, ни твој склад

15 Тацит, *Анали*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.

16 Filip Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Београд, 1984, p. 121.

17 Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, Calder and Boyars, London, 1975, p. 14.

Цицероне, ни узвишеност твог генија, Корнеју, ни твоја сласт, Расине, никад не очараше.”¹⁸

Остало је забележено да су кастрати нарочито волели сцене лудила, жртвовања и појављивања у оковима¹⁹. Њихове ћуди су апсолутно владале позорницом, они су сами одређивали и своје фантастичне костиме, најчешће без икакве везе са функцијом улоге, епохом догађања и разумевањем радње, као и кретање на сцени и све детаље наступа, својевољно су избацивали делове опере, или убацивали певане украсе и варијације, или чак фрагменте из других дела, све до приватних обрачуна на сцени са својим ривалима и приватних кокетирања са публиком. Тако је један од идола гледалишта, играјући војсковођу који се победнички враћа из рата, у сцени тријумфа излазио на позорницу окован у ланце, јер је то био његов специјалитет којим је побуђивао допадање публике. Догађало се да звезда (кастрат или примадона) на позорницу излази праћена пажевима који придржавају шлепове невероватног костима, иако за то по радњи дотичне сцене нема никаквог оправдања, или да после арије, испраћене делиријумом овација, остане за сточићем са стране позорнице, пијући шампањак, једући поморанце и наздрављајући обожавањима, док се даље одвија представа.

18 Filip Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984, p. 131.

19 Кастрати су се дуго одржали у европској оперској продукцији. Тек су рационализам, који је пропагирао повратак природи (нарочито код Француза, међу којима кастрати нису никада били широко прихваћени, и који су увек тежили сопственој, националној естетици опере и одбацивали италијанску предоминацију, као и данас америчку) и романтизам, који је тежио природности осећања довели до њиховог уклањања са сцена, на којима су се тек повремено појављивали као посебни куриозитети. Једна од првих одлука Француске револуције била је забрана кастрата. Ипак, у папској држави, односно Риму, кастрати су се повремено појављивали све до почетка двадесетог века. „После две стотине година сјаја и дугог и постепеног заласка тог сунца, прича о овим чудним створењима, обогоњеним у име уметности, који су међутим пожељни бљештавије награде него што су их други певачи икада постигли, скоро да се завршила; а следеће генерације гледале су на њихову дугомену са поругом и одвратношћу, честитајући себи што живе у доба у коме таква дивљаштва више нису могућа. У ствари, била су могућа, јер у вагиканским капелама и неким римским црквама кастрати су опстали још много година, а дечаци су сакаћени због својих гласова скоро до времена када је Гарибалди ушао у Рим.” (А. Heriot, p. 21) Ипак, и после уједињења Италије још живи кастрати су у Риму понекад наступали, чак и на сахранама италијанских краљева, а последњи певач кастрат чак је 1902. и 1903. године снимао плоче, означен као „сопран Сикстинске капеле”. Барокне италијанске опере су дуго биле нестале са репертоара, али их је постмодернизам поново на велика врата вратио на позорнице. Све оно што је два века сматрано за непоправљиве мане ових опера, постмодернисти су осетили као сценску провокацију, па чак и као материјал за актуелизацију. Кастратске улоге у овим операма данас играју понекад жене, а често и контратенори, мушкарци који наравно нису кастрирани, него су посебном техником развили способност фалсетног певања.

Кастрати-звезде су вокалну технику довели до невероватног савршенства. Уместо рецитативног израза аристократске фирентинске опере, које су противници сматрали досадним, морало је и певање постати сензационално. Зато се и певање у највећој мери удаљило од мелодије узбуђеног говора, што значи и од природности емоције, и претворило у запањујући артефакт, заснован на вокалној акробатици и егзибиционизму. Музички ток се у највећем делу састојао од бриљантних арија, док су рецитативи између њих били сведени на најмању могућу меру. Певачи су се најчешће са предњег дела сцене обраћали директно публици, издвојени из тока радње. Хор, који је по угледу на античку трагедију имао тако значајну драматуршку и музичку функцију у фирентинској опери, у опери зрелог барока скоро је сасвим елиминисан. Док је фирентинска опера називана *хорском*, венецијанска је означена као *солистичка*. Тако се може рећи да је извођење више личило на ефектни (данас бисмо рекли естрадни) концерт виртуозних солистичких нумера, у фантастичном декору и фантастичним костимима.

Моћну атракцију за задивљено гледалиште производио је и декор. Барокна опера је на позорници стварала фантастичне декоре који су се као у некој чаролији мењали и покретали пред очима фасцинираних гледалаца уз невероватне призоре, као што су летење изнад сцене, пропадање у пакао, чаробњачке пећине и слично. Декоратери (у данашњем смислу сценографи, али и машинисти) су заиста били чаробњаци свог посла, јер су сва та чуда стварали без електрике и електронике, само механичким средствима, уз помоћ чекрка, ужади и хидраулике. Зато није чудо што је на плакатама и у штампаним либретима име декоратера имало истакнуто место, равноправно са песником и композитором.

У Венецији се представе нису изводиле током целе године, него само у три сезоне-стађоне (*stagione*), свака по неколико недеља после великих постова. У току једне стађоне се у једном позоришту изводила сваке вечери само једна опера. Тако су повлашћени гледаоци у своје ложе долазили неколико вечери на извођење исте опере, али најчешће без обраћања посебне пажње на цео ток представе. Тек у тренуцима посебно виртуозних арија, развличили су завесице на ложама да провере како ће ту арију вечерас отпевати главна звезда. У међувремену су у ложи, заклоњени од осталих гледалаца, вечерали, пили, играли карте, или водили љубав.²⁰

20 Нагло буђење афинитета за италијанску барокну оперу, до тада сценски скоро заборављену, подржала је естетика постмодернизма. Разлози за то се могу наслутити и из

Јасно је да у таквим околностима и при таквом понашању извођача и гледалаца није могло бити говора о артикулисаном вођењу драмске радње. Прича либрета, колико год била сензационална, служила је само као лабави оквир за произвољно нагомилавање атракција сваке врсте, без икакве намере да оне произађу из драматургије. Наравно, томе је доприносила и сексуална амбиваленција. Из сачуваних плаката, штампаних либрета, могу се сазнати поделе појединих представа. Тако се открива да су женске улоге певали или кастрати или певачице. Али и већину мушких улога, иначе писаних за женске гласове, су такође певали кастрати или жене. Мушки гласови су били резервисани за мали број мањих улога, обично за тиране, или очеве. Можемо се запитати како је, уз невероватне и обично полно недефинисане костиме, уз честе трансвестије, жене и кастрате који играју мушке ликове који се пресвлаче се у жене, или кастрате који представљају жене, а прерушавају се у мушкарце, публика уопште могла разазнати која улога је у изведеној причи ког рода, да не поставимо питање ко је ког класног статуса, из које средине и из које епохе? Или то уопште није било важно?

Хијерархија између певача-звезда, композитора и либретиста у доба венецијанске опере открива се из података о њиховим хонорарима. Док је први певач за једну стађону извођења неке опере добијао око хиљаду дуката, композитор се морао задовољити са сто дуката. Сироти песник-либретиста није добијао никакав хонорар. Он се морао задовољити тиме што је његово дело уопште компоновано и извођено. Ипак је остваривао неку, макар малу зараду од штампаних књижица са текстом извођених опера, које су понеки гледаоци куповали. Неки од примерака тих књижица сачувани су са мрљама од воска или нагоретинама, јер су у ложама биле постављене свеће, помоћу којих се могао пратити текст, као уосталом и занимати се свим осталим забавама. Тако је и италијан-

егзалтираних речи младог Црњанског, објављених неколико деценија раније (1924) у модернистичком часопису *Путеви*, у есеју „Бивше кулисе”: „Талијанска позорница барока, мирисан, хермафродитски, шарени свет позоришта Болоње, Венеције и Милана, нестало је давно, али је као дим, њин начин лебдео над даскама талијанских, па и париских позорница, до самих дана рата. Гледалишта тих театара, са пурпурним и полумрачним ложама битно су се разликовала од сухих и огромних модерних театара. Сама публика, бирана, полугола, мирисна, била је наследница публике барока. У позориште је долазила ради нечег мешаног духовног и појудног, са традицијама љубавних оргија, у гунгули светковина. Била је пре свега, жељна лепоте тела играча. Имала је јасан и фини појам о драматичности костима, група, а особито маске, без осећаја за колективизме. Њен глумац је био модар цвет, никао из раскоши и страсти, усамљен у групи, по костиму, по лепоти и дару... Каква глупост мислити да је позорница ту ради истине.” (Милош Црњански, *Есеји*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991, стр. 322).

ска реч *libretto* (књижица) постала појам који до данас означава вербални текст, односно причу неког музичко-сценског дела, укључујући и балет.²¹

Може се закључити да ова два супротна модела из првих времена опере, фирентински и венецијански, иницирају две основне линије које трасирају будући развој хијерархијских односа између музике и драме у даљем развоју не само опере, него музичког позоришта уопште. Први тип даје предност драми и у њему музички ток настаје искључиво у функцији драмског догађања и унутрашњих токова делујућих лица. Та линија се зачиње од фирентинаца, па преко Глукових реформи и француске опере, свој врхунац доживљава у делима Вагнера. Друга линија, која предност даје музичким токовима, лепоти мелодије и вокалном савршенству, полази од венецијанске опере, па преко италијанских мајстора раног романтизма и белканта врхунац достиже у делима Вердија.

Рихард Штраус, један од највећих оперских композитора двадесетог века, у писму упућеном Јозефу Грегору (Joseph Gregor), свом сараднику за либрето опере *Капричо* (*Capriccio*), хиперболично осликава извитоперавање овакве праксе:

*У италијанској опери примадона и тенор сматрају да су речи некорисне, уколико је кантилена добро отпевана, а звуци очаравају ухо! Коликогод да је у опери арија важна и представља скоро једини одлучујући елемент, ако се у некој опери, која није сувише апсурдна, у току дугих периода не разуме ниједна једина реч од онога што певач исказује, то не води ничему. Током три сата само звуци, то је неподношљиво!*²²

Обе линије, она која даје предност радњи и речима и она која даје предност музици, током развоја музичког позоришта се смењују, некад се преплићу, некад су више, а некад мање супротстављене, обе су произ-

21 Gerhard von Westerman und Karl Schumann, *Knaurs Opernführer*, Droemer Knaur, München-Zürich 1969, 18. За разлику од фирентинске опере, у доба венецијанске опере музичке партитуре нису биле штампане, али су штампана либрета била доступна и доспевала су и у друге средине. Тако се догађало да су поједина либрета у разним срединама и земљама често поново била компонована (наравно, увек на италијанском језику). Но, песници најчешће од тога нису имали никакве финансијске користи, јер обавеза ауторских права, у данашњем смислу, није постојала.

22 „Correspondance autour de Capriccio”, *Capriccio Strauss*, Opéra National de Paris, Paris, 2012, p. 43.

водиле ремек-дела. Зато је и идеал синтезе, који подразумева пуну равноправност музичког и драмског елемента, био некад ближи, а некад даљи, да би у новијим временима преовладала тенденција која иде затим да се оба елемента у потпуности сроди, да један рађа други, и обратно, да један настаје из логике другог, и обратно. Тај пуни оптимум остаје увек као циљ коме се тежи, али се до њега тешко стиже, а питање је кад би се до врха и стигло, шта би било даље.

Тешко решиви проблем односа музичке и драмске фактуре у опери био је не само предмет теоријских разматрања, него је понекад постајао и центар драмског заплета у појединим делима. И иначе, оно што се у позоришту догађа иза завесе (backstage), што самим тим није видљиво гледалишту, позоришне згоде и незгоде, величина и беда глумачког позива, привид узвишености и лепоте иза којих стоје тривијални механизми, величанствена фикција и банална стварност, свет позоришних сујета, ривалстава и каприца, бескрупулозност и непотизам позоришних управа, – од Молијера па до данас били су захвалан материјал за сценске ствараоце и у драмском и у музичком позоришту (посебно у опери и касније у мјузиклу), и магнетски привлачан и интригантан мамац за гледаоце. Феномен позоришта-у-позоришту пружао је огромне могућности разноврсних приступа, од високо интелектуалне метафизичке запитаности до аутоироније, или чак аутопародије и лакрдије.

У италијанској опери буфо касног 18. и раног 19. века, свет позоришта је био омиљени амбијент догађања, посматран кроз комедијску, често сатиричну оптику и извргавање порузи²³. Антонио Салијери, један од најцењенијих позоришних музичара свога времена, данас најпознатији по клевети да је отровао Моцарта, компоновао је једну од најзанимљивијих таквих опера, једночинку *Прво музика, а затим речи*, чији је либрето сачинио један од најзначајнијих либретиста тог доба опат Касти (Antonio Salieri, Giovanni Battista Casti, *Prima la musica e poi le parole*). Прича о настанку ове опере је колико интригантна, толико индикативна за праксу која је била честа у оперској продукцији епохе.

Аустријски цар Јозеф Други (Joseph II) приредио је у част посете своје сестре Марије Кристине и њеног мужа кнеза Алберта од Саксен-Тешена

23 У нашој средини је позната комична опера Гаетана Доницетија *Позоришни обичаји и неуобичајености* (Gaetano Donizetti, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*), извођена у Српском народном позоришту у Новом Саду, у режији Воје Солдатовића, под насловом *Viva la mamma*, што је иначе назив финалне нумере.

(Albert von Sachsen-Teschen, Marie Christine) низ атракција под заједничким називом „Пролећна свечаност једног зимског дана”. Том приликом, 7. фебруара 1786. године, у оранжерији дворца Шенбрун (Schönbrunn), на супротним странама сале, изведене су, у некој врсти такмичења, две једночине комичне опере са позоришном тематиком, *Prima la musica e poi le parole* Салијерија и *Директор позоришта (Der Schauspieldirektor)* Моцарта²⁴. Доследно легенди о њиховом супарништву, развила се и легенда да је све уприличено као надметање Моцарта и Салијерија. У ствари, тачно је да се радило о надметању, али не између ова два композитора, него између два жанра комичне опере, буфо-опере на италијанском језику, са певаним речитативима и аријама, и зингшпила, односно комада с певањем на немачком језику, са смењивањем говорних и певаних сцена²⁵.

Прича Салијеријеве и Кастијеве кратке опере је једноставна и укључује свега четири лица (која су у либрету означена као attori – глумци). Позоришни диригент (Maestro da capella) и Песник имају налог богатог грофа да за добар хонорар у року од четири дана напишу и изведу оперу која ће увеличати светковину наручиоца. (Постоји тумачење да би то могла бити иронијска алузија на самог цара наручиоца.) За Маестра то није нарочити проблем, јер је он већ на брзину скупио неке од својих ранијих композиција, али се од Песника очекује да за већ постојећу музику смисли причу, ликове и певани текст. Треба пронаћи и певаче. На аудицију долазе две наметљиве певачице: прво афектирана и арогантна примадона озбиљне опере дона Елеонора, коју протезира гроф наручилац, вероватно њен љубавник (већ само име и титула госпође говоре о узвишеном статусу), а затим и кокетна и префригана певачица комичне опере Тонина, која је очарала Песника (опет име много говори: оно је у народском деминутиву и нема посебну титулу). Обе певачице притом, једна патетично и извештачено, а друга изазивачки и фриволно, испољавају најгоре позоришне шаблоне: претенциозност, ароганцију и површност, лажу о својим ранијим успесима и разметљиво приказују своје најефектније нумере без икаквог разумевања њиховог значења и акционог смисла. Пошто треба одредити која ће од њих две бити главна

24 Ова опера изведена је 1969. године, на теразијској сцени Савременог позоришта у Београду (данашње Позориште на Теразијама), у режији Светозара Рапајића.

25 Као и у случају француске опере-комик, у немачкој позоришној пракси не само комична музичка дела, него и сва дела која су садржала и говорне и певане сцене, називана су „зингшил”, чак и ако уопште нису била комична. Српски комад с певањем, који је владао нашим позорицима 19. и делом 20. века, настао је угледањем на немачки зингшил. Тако је и назив „комад с певањем” настао преводом немачког термина.

улога и према томе склопити причу будуће опере, оне се на најнижи начин труде да избаце супарницу из игре. Али најзад Маестро и Песник, пошто треба задовољити и грофа, а не отерати Песникову изненадну инфатуацију, долазе до заједничког компромиса: њих две наступају у дуету истовременог озбиљног и комичног карактера.

Томас Бецвизер (Thomas Betzwieser), најтемељнији и најаналитичнији истраживач Салијеријевог обимног опуса ову оперу смешта у поджанр накнадно назван *метамелодрама*. (Притом треба имати у виду да у традиционалној италијанској терминологији појам *melodramma* није идентичан значењу истоименог појма у другим европским земљама. Код Италијана је тај термин, све до новијих времена, означавао певану драму, односно оперу). Овај накнадно смишљени назив би требало да значи да се ради о опери „која се у највећој мери бави позоришном саморефлексијом”, односно одразом саме себе и сопственог позоришног и музичког механизма, а да је у њој „саморефлексијивност здружена са самореферентношћу, укључујући музичке цитате”.²⁶ Други истраживачи, мање теоретски настројени, имајући у виду сатирични набој ових дела у којима је поруга самом себи подигнута на највиши ниво, карактерисали су такве комичне опере просто као аутопародије.

Бецвизер сматра да се либрето опере *Prima la musica e poi le parole* може сматрати као „најсофистициранија осамнаестовековна метамелодрама икад написана”.²⁷ Такође, он сматра да је Кастијев и Салијеријев *divertimento teatrale* (позоришна разонода), како гласи оригинални поднаслов дела, екстремни пример²⁸ метамелодраме, по употреби музичких и вербалних, а ми бисмо додали и акционих цитатности. С једне стране, она је пуна двосмислених, али препознатљивих заједљивих референци на позоришни живот Беча оног доба, укључујући чак и алузију на поруцбину цара Јозефа Другог. То је узроковало да ова референтност не буде читљива ван бечког позоришног амбијента. С друге стране, музичка цитатност је много директнија, јер се не ради, као у неким другим случајевима, само о алузијама на музички текст других музичких дела, или о преузимању, ироничном или буквалном, елемената нечијег музичког стила, или о препознатљивом варирању нечијег постојећег

26 Thomas Betzwieser, “Editing musical quotations: the paradygme of Antonio Salieri’s *Prima la musica e poi le parole* (1786)” *Philomusica on-line 9-2*, Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-philologiche, Università degli Studi di Pavia, Pavia University Press, Pavia 2010, p. 246.

27 Исто.

28 Исто, стр. 253.

музичког мотива. Овде се ради о директном преузимању читавих нумера из других, али и из Салијеријевих опера. То је уосталом одређено драматуршком поставком либрета, предвиђено од опата Кастија и прихваћено од Салијерија, сагласно драмској околности да амбициозне певачице на аудицији приказују своје раније успехе. Чак око шестина музичког текста састоји се од више или мање директних цитата. Зато Бецвизер закључује:

Са наше данашње перспективе, изгледа да су се Касти и Салијери усмерили на врло модерну тему, наиме на питање ауторства. Имплицитна порука опере Prima la musica може се сагледати као паралела данашњим парадигмама интертекстуалности и постструктурализма, посебно једној од њиховим централних идеја: нема текста без референци на постојеће текстове.²⁹

Метамелодраматичност ове опере огледа се не само у цитатности, него и у разголићавању извитоперених обичаја унутар позоришног механизма, као што су на пример свемоћ онога који даје новац и понизност уметника према њему, брзинско преуређивање позоришних дела зависно од расположивог ансамбла, а посебно заоштравање односа између драмског и музичког контекста. *Прво музика, а затим речи* – насловна синтагма осликава тадашњу праксу да се прво формира музички текст, а затим се на њега калеме вокали, слогови, риме, који служе једино томе да музичке нумере буду што пријемчивије и да певачке партије буду што ефектније.³⁰ Такву хијерархију унутар музичко-драмског односа отворено и цинично заступају и Маестро и обе певачице, ниподаштавајући важност драмске приче, логике догађања, ликова, околности и слично. То се најбоље види и када се ради о подели хонорара. Гроф наручилац је предвидео укупно 100 дуката за ауторе. Песник сматра да тај износ треба да буде равномерно подељен између њега и Маестра, али овај то са индигнацијом одбија, одређујући да од тог износа аутору музике припада 90, а аутору либрета 10 дуката. Сироти песник покушава, наравно из подређеног положаја, да се избори за достојанство свог удела, и кад се ради о хонорару, и кад се ради о драмској подлози опере и о интерпретацији супарничких певачица. Али најзад и он резигнирано диже руке и у завршници опере, када изгледа да су сви сукоби изглађени и да ништа више не стоји на путу брзометном испуњавању грофове

²⁹ Исто.

³⁰ Пракса да вербални текст у певаним деоницама настаје после музике постојала је и у раним америчким мјузиклима, а и данас уопште није ретка у популарној музици.

наруџбине, у некој врсти ироничне апологије будућој представи, и он принудно прихвата правила амбијента у коме живи и у коме зарађује за живот:

Or se tutti son d'accordo	Ако сложни сада сви смо,
Se nessuno è muto, o sordo,	Ако глуви, неми нисмо,
Se la musica è già pronta,	Музика се давно спрема,
Se il libretto non si conta,	А либрето везе нема,
Se vestiario, se scenario,	И одеда, сцена цела,
Se gli Attori, i Suonatori,	И певачи и свирачи.
Se ogni cosa in somma è lesta,	Светковине ове газда,
Se chi paga, e dà la festa	Што ће да нас плаћа вазда,
Vuole, ed ordina così,	Заповест нам њег'ва знана,
Sarà cosa facillissima	Створићемо зато лако
Di far l'opra in quattro dì.	Оперу за четир' дана. ³¹

А на крају задовољни Маестро тријумфално закључује: „Хвала небу, што је разум преобратио тврдоглавост једног песника.”³²

78

Олако спаривање озбиљног и буфо оперског жанра у овом случају је механичко, јер не проистиче из уметничког концепта него из тривијалних прагматичних разлога. Зато је оно и противприродно, па самим тим и гротескно. Оваква жанровска егзибиција, уз приказ закулисног позоришног амбијента, веома подсећа на оперу у једном чину са предигром Рихарда Штрауса *Аријадна на Наксосу*, по либрету Хуга фон Хофманстала. Могло би се рећи да је Штраусова и Хофмансталова *Аријадна* варијанта мотива из опере Салијерија и опата Кастија, али много сложенија, духовитија и естетски уобличенија. Она се догађа у амбијенту сличном Салијеријевој опери, у Бечу 18. века, у палати богатог аристократе, који је у оквиру грандиозне светковине, поред богате вечере и ватромета, за своје госте наручио и гостовање једне озбиљне и једне буфо оперске трупе. Већ ту се препознају околности из Салијеријеве опере, али и околности њеног извођења у Шенбруну.

У предигри Штраусове опере приказује се долазак и припреме обе трупе, њихов ривалитет, сујета, каприциозност и лажна узвишеност озбиљне примадоне и тенора, као и лакомисленост и површност буфо-субрете и

31 Импровизовани препев аутора текста.

32 *Prima la musica e poi le parole*, divertimento teatrale da rappresentarsi nell' imperial villa di Schoenbrun, dalla Stamperia de Gay, Vienna, 1786, p. 63.

њених пратилаца, ликова из комедије дел арте. Млади и надобудни композитор озбиљне опере је у очајању, увређен што ће његово дело митске инспирације бити изведено исте вечери и на истом месту са буфо-комедијантима. Да ствар буде још гора, господар палате, да би скратио време извођења и госте поштедео досаде, наређује да се истовремено изведу и озбиљна и комична опера. Све наредбе наручиоца доноси господарев домоуправитељ, који извођаче третира са презиром, као неку врсту послуге најнижег нивоа, дужне само да испуњава захтеве господара. Композитор је на ивици тога да демонстративно напусти цео подухват како би очувао своје уметничко достојанство, али на крају, иако понижен, као и код Салијерија и Кастија, прихвата нову комбинацију, с једне стране да не би изгубио хонорар и једину могућност да његово дело бар у неком виду буде изведено, али с друге стране и омекшан чарима кокетне субрете, која га уверава да ће се она и њени комедијанти лако снаћи у наметнутој комбинацији, јер су навикнути на импровизације у свим могућим и немогућим околностима.

Затим следи једини чин, извођење предвиђене опере, која приказује античку Аријадну, остављену од Тезеја на пустом острву Наксосу и решену да умре. Њу спасава бог Дионис, за кога она прво верује да је бог смрти који је дошао да је поведе у доњи свет, а затим се открива да је он бог љубави који ће њу повести у нови живот. У целу ову митску, достојанствену причу уплетени су буфо-комедијанти који својим импровизованим враголијама и радошћу живота чине контраст узвишеном миту и тиме остварују ексцентричну жанровску егзибицију.

Међутим, много директнија, експлицитна реплика на Кастијеву и Салијеријеву оперу представља Штраусова последња, многи сматрају тестаментарна опера *Капричо*. Док се у *Аријадни*, од тема присутних код Салијерија, у први план ставља понижавајући, сервилни однос између уметника и тржишта, односно финансијера, као и естетички и креативни сукоб озбиљних и комичних жанрова, у *Капричу* главна тема се управо садржи у Кастијевом наслову *Prima la musica e poi le parole*, односно у сукобу око првенства музичког или вербалног тока у опери.

После смрти Хуга фон Хофманстала 1929. године, једног од најзначајнијих драмских песника немачког културног подручја и дугогодишњег и драгоценог Штраусовог либретисте, заслужног за његове највеће успехе, Штраус је покушавао да пронађе адекватног партнера, прворазредног литерату, који би могао да надомести велики губитак. Могуће

решење појавило се из пријатељства са аустријским писцем Штефаном Цвајгом (Stefan Zweig), тада једним од најцењенијих светских књижевника, свестраним ствараоцем велике ерудиције и развијене музичке културе. Из тог пријатељства, по Цвајговом либрету, настала је опера *Бутљива жена* (*Die schweigsame Frau*), на основу истоимене комедије енглеског елизабетанског писца Бена Џонсона (Ben Jonson, *The Silent Woman*).³³

Премијера је одржана 1935. у Дрездену. Међутим Цвајг, као истакнути пацифиста, космополита и Јеврејин, већ је годину дана био у емиграцији, напустивши Аустрију у којој је већ била претећи присутна нацистичка идеологија. Штраус је одбио Гебелсов захтев да се на премијери у Дрездену са плакате скине Цвајгово име, а као резултат тога после три извођења наређено је да се представа скине са репертоара, а ова опера је тек у новије време поново извођена. У међувремену Цвајг је пронашао Кастијев либрето *Prima la musica e poi le parole* и из емиграције у Швајцарској успео да загреје Штрауса за идеју да, полазећи од Кастијеве теме, заједнички створе дело које ће за основу имати хијерархијски сукоб у опери између музике и речи.

Како је време протицало, постајало је јасно да ће било какво дело, настало сарадњом са Цвајгом, у Немачкој бити забрањено. И сам Цвајг је предлагао да сарађује на новој опери инкогнито, а да завршну верзију текста обради њихов заједнички пријатељ Јозеф Грегор (Joseph Gregor), који би формално фигурирао као аутор либрета. Штраус се одлучно противио комбинацији са лажним ауторством, и то је изразио у писму Цвајгу. Међутим, писмо никад није стигло до Цвајга, јер га је запленио Гестапо. Као резултат тога, Штраус је морао да се повуче из председништва Коморе музичара Немачког Рајха³⁴. Даља комуникација између Штрауса и Цвајга била је немогућа, и идеја о новој опери заснованој на Кастијевом либрету за неко време је била напуштена. Цвајга је ширење немачких освајања гонило у нова изгнанства, из Швајцарске у Британију, затим у Сједињене Америчке Државе и најзад у Бразил, где је 1942. године са својом женом извршио самоубиство. Нема сведочанства о реакцији Штрауса на смрт у избеглиштву његовог пријатеља и сарадника

33 Цвајг је претходно постигао велики позоришни успех адаптацијом чувене Џонсонове комедије *Волпоне* (*Volpone*), која је деценијама после тога приказивана скоро искључиво у Цвајговој обради, између осталог и у нашим позориштима.

34 Stefan Kohler, „Parole ou musique?“, *Capriccio Strauss*, p. 34. Ипак, после Другог светског рата су се појављивала и мишљења која су Штрауса обележавала као државног композитора нацистичког режима.

Цвајга. Ипак се Штраус вратио ранијој Цвајговој идеји, али је сада сам преузео ауторство либрета, уз сарадњу свог дугогодишњег диригента Клеменса Крауса (Clemens Crauss).

Аутори су ситуацију своје опере сместили у другу половину 18. века³⁵, у доба француског предреволюционарног рококоа, које у уметности карактерише тежња за елганцијом, префињеном формом и креативним савршенством, али с друге стране то је доба филозофа енциклопедиста и њихове тежње за повратком природи, за везом уметности и живота, за активним односом уметности и друштвеног система. Ближе ситуирање се препознаје по референцама на историју опере, односно на тадашњи бурни сукоб између глукиста и пичиниста, два табора супротстављена у односу на концепт оперске естетике, названа по својим перјаницама, композиторима Глуку и Пичинију (Christoph Wilibald Gluck, Niccolò Piccinni). Док су једни у опери тражили природност осећања и делања и једноставност, други су заговарали наставак традиције артифицијелног виртуозитета италијанске барокне опере и њеног формалног устројства. Наравно, то све има тесну везу са темом односа музике и драмског тока. О томе се изјашњава и сам Глук у предговору своје опере *Алцеста* (*Alceste*):

Настојао сам свести музику на њезину праву улогу: она мора служити поезији због израза и ситуација у фабули, али не смије прекидати радњу, нити јој ослабити интензитет узалудним и сувишним украсима... Срећом је мојим плановима дивно одговарао либрето, у којему је славни писац³⁶ замислио нову драматску основу и замијенио кићене описе, сувишне успоредбе и хладне поуке, богате сентенцијама, језиком срца, јаким страстима, занимљивим ситуацијама и непрекидном разноврсношћу призора.³⁷

35 Из кореспонденције Штрауса и Грегора сазнаје се да су они имали више опција за епоху у коју ће ситуирати *Капричо*. Између осталог, Грегор у једном писму каже: „Једина епоха, с којом бих имао тешкоћа, је наша. Не верујем да у наше доба постоје људи који примају срцу ова естетичка и сентиментална питања, са амбицијом да их облаче у рафиниране и деликатне форме, као личности комада којег планирамо.” (*Capriccio Strauss*, 44) Ипак, редитељ Роберт Карсен (Robert Carsen) је своју, до савршенства доведену поставку *Каприча* у париској Опери 2004. године (а затим поновљену у Метрополитену у Њујорку и обновљену у Паризу), са ненадмашном Рене Флеминг (Renée Fleming) у главној улози, ситуирао управо у епоху у којој је опера и настајала – у касне тридесете, или ране четрдесете године 20. века.

36 Ранијеро Калцабиђи (Raniero Calzabigi).

37 Josip Andreis, *Historija muzike I*, Školska knjiga, Zagreb, 1951, str. 376-377.

За разлику од уметничког пролетаријата у Салијеријевој и Кастијевој опери, *Капричо* је смештен у амбијент високе аристократије и њених штићеника, елитних уметника-звезда, који наравно, иако повлашћени и мажени, итекако зависе од својих мецена. У једном раскошном замку у околини Париза 18. века, припрема се величанствена прослава рођендана грофице Мадлене, младе, лепе и образоване удовице. У ту сврху биће припремљена оперска представа, чији се ствараоци, Песник и Композитор, непрестано надмећу око тога шта је у опери важније, музика или речи. Композитор сматра песникове речи за нужно зло, које немају никакав значај, док је Песник очајан јер ће музика упропастити његове савршене стихове: „Он разара моје стихове. Лепа равнотежа је нестала, рима уништена – реченице раскомадане, намерно разложене у појединачне слоге, у кратке и дуге тонове.. Ко још обраћа пажњу на смисао песме”.³⁸ Ривалитет Песника и Композитора није само естетичке природе, јер су обојица занети љубављу према Грофици, што њиховом сукобу даје и емотивну, а не само филозофску димензију.

Да би главни штаб будуће опере био комплетан, ту је и Ла Рош, остареоли директор позоришта, односно редитељ, који је, по сведочењу Јозефа Грегора и по Цвајговој идеји, представљао ироничну парафразу Рајнхарта (Max Reinhardt), великог мага сцене и једног од најцењенијих и најчувенијих редитеља прве половине 20. века³⁹. Ла Рош, занет својим спектакуларним сценским виђењима, али и сликом своје генијалности, а притом свестан да он даје посао и Песнику и Композитору, и једног и другог смешта на подређено место: „Без мене су ваша дела мртви папир!”⁴⁰ Као илустрацију својих афинитета он доводи један дует певача старинске италијанске опере, којима се млађи уметници подсмевају, и младу балерину почетницу, коју покушава да промовише. А ту је и легендарна Госпођица Клерон (Mademoiselle Clairon), једна од највећих глумачких икона француског 18. века. Тиме је разноврсност позоришних дисциплина приказана преко својих представника: поезија (драмски текст), музика, режија, глума, певачи, балет. Свако се на свој начин уклапа у мозаик феномена позоришта, у коме су преплетени њихова уметничка понесеност и тривијалне околности уметничке егзистенције, као и иронични, па и аутоиронични приказ уметничке претенциозности и међусобног ривалитета.

38 Stefan Kohler, „Parole ou musique?”, *Capriccio Strauss*, p. 105.

39 Isto, p. 34.

40 Isto, p. 98.

Капричо носи поднаслов „конверзациони комад за музику”. Штраус је у почетку желео да створи са Цвајгом неку врсту певане конверзације у стилу платонских дијалога о уметности.⁴¹ Међутим, певана конверзација у *Капричу* по својој елеганцији, иронији и парадоксу, али и по интелектуалности, много више подсећа на филозофске дијалоге француских енциклопедиста Дидроа и Русоа. Поред тога, Штраус је своје сараднике у либрету упућивао да се угледају на Бомаршеа (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais), као и на Скриба и Сардуа (Eugène Scribe, Victorien Sardou), мајсторе француског салонског конверзационог комада који су владали европским, па и српским позорницама 19. века, и да по угледу на њих „конструишу једну лепу интригу пуну љупкости”.⁴²

Ипак, велике интриге, односно заплета у *Капричу* нема. Нема драматургије добро скројеног комада, нема правог заплета ни расплета, нема драмских преокрета, али је ипак драмска целина кохерентна захваљујући савршеној форми, конструкцији целине структуром, следом и сменом појединих сцена, од којих свака има своје, различите и јасне карактеристике, музичке, идејне и акционе. Сам Штраус је у својим упутствима помињао термине „драмски трактат” или „театар интелигенције, сиве материје”, а у оптицају је био и алтернативни поднаслов „теоријска комедија у једном чину”.⁴³ Ми сматрамо да би најбоља одредница била „опера-есеј”.

Сукоб између Композитора и Песника око првенства појачан је супарништвом око љубави према Грофици, тако да тај могући естетички или теоријски сукоб бива појачан и њиховом жељом да се изборе за првенство у високој сфери духа, мисли и осећања и да се докажу као богом дани мајстори уметности пред Грофицом, која у исто време оличава финансијера, гледалиште и критику. Грофица, као глас разума и укуса, али и као неко ко је, уз сву благонаклоност и стрпљење, уметницима надређен, разрешава њихов сукоб. Песник, чије је стихове Композитор преточио у музику, у недоумици се пита да ли сада тај сонет припада једном или другом од њих, а Грофица пресуђује: „Ако дозволите, он сада припада мени.”⁴⁴ Дуелирање око првенства између музике и речи истовремено је и надметање уметничких сујета око изузетности свог божанског надахнућа и своје уметничке вештине:

41 Isto, p. 34.

42 Isto, p. 35.

43 Isto, p. 36, 38.

44 Isto, p. 105.

„Песник: *Дух песничтва је огледало света. Поезија је мати свих уметности!* – Композитор: *Музика је корен, из кога све истиче. Звуци природе певају над колевком свих уметности.* – Песник: *Само човеков говор је тле из кога звуци природе израстају.* – Композитор: *Крик бола се узвикује изнад језика.*”⁴⁵ Ову егзалтацију на земљу спушта Директор позоришта: *„Свађате се око првенства својих уметности. Изгубљен труд! У подручју моје позорнице, обе су само слуге... И где би био ваш језик, шта су ваши тонови без глумца и певача?”*⁴⁶

И као што *Капричо* нема правог заплета, нема ни правог расплета, ни на естетичком, ни на љубавном плану. Али зато ипак постоји разрешење, односно одговор на главно питање које ова опера-есеј поставља. Неку врсту припремног разрешења представља супериорност Директора Ла Роша, којом поклапа претензије и Композитора и Песника, утврђујући примат перформативности. Ипак, закључно разрешење даје Грофица, као врховни арбитар, утврђујући равноправност сва три позоришна уметничка аспекта, речи, музике и извођења: «Борили сте се у оштрој расправи и узалуд сте покушавали један другог да оповргнете. Напустите странпутице мишљења! Осетите са мношћом да све уметности имају само један завичај: наше срце жедно лепоте.»⁴⁷ „Unzertrennlich” – нераздвојиво, закључује она за спој музике и речи: „Изгубљени труд да се једно од другог одвоји. У једно су стопљени речи и музика – тај савез ствара нешто ново... Једна уметност разрешава другу.”⁴⁸

Поука коју доноси *Капричо* је недвосмислена. Музичко позориште је највиши облик уметничке синтезе из које се рађа нови квалитет. Процењивати неко музичко-сценско дело само на основу либрета или само на основу музике крајње је погрешно и несврсисходно. Тако је и процена либрета само на основу онога што је на папиру, односно само на основу литерарних критеријума, бесмислена. А да и не говоримо о трећем аспекту који *Капричо* додаје поврх тога, о позоришности и сценској синтези, којом дело тек почиње да дише.

45 Isto, p. 111.

46 Isto, p. 110.

47 Isto, p. 118.

48 Isto, p. 124.

Литература

- Andreis, Josip, *Historija muzike I*, Školska knjiga, Zagreb, 1951.
- Betzwieser, Thomas, "Editing musical quotations: the paradigm of Antonio Salieri's *Prima la musica e poi le parole* (1786)" *Philomusica on-line* 9-2, Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche, Università degli Studi di Pavia, Pavia University Press, Pavia, 2010.
- *Capriccio Strauss*, Opéra National de Paris, Paris, 2012.
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих, *Естетика III*, Култура, Београд, 1961.
- Heriot, Angus *The Castrati in Opera*, Calder and Boyars, London, 1975.
- Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, Faber and Faber, London, 1989.
- *Prima la musica e poi le parole*, divertimento teatrale da rappresentarsi nell' imperial villa di Schoenbrunn, dalla Stamperia de Gay, Vienna, 1786.
- Rolandi, Ulderico, *Il libretto per musica attraverso I tempi*, Edizione dell' Ateneo, Roma 1951
- Rousseau, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres, volume 9, Dictionnaire de musique*, Genève 1780-1789, édition en ligne www.rousseau-online.ch, version du 7 octobre 2012.
- Salazar, Filip *Žozef Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.
- Salzman, Eric, Desi, Thomas, *The New Music Theater*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Тацит, *Анали*, Српска књижевна задруга, Београд 1970.
- Црњански, Милош, *Есеји*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
- Wagner, Richard, *Ausgewähgte Schriften und Briefe*, Fischer Klassik, Frankfurt am Main, 2013
- Westerman, Gerhard von; Schumann Karl, *Knaurs Opernführer*, Droemer Knaur, München-Zürich, 1969.

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE

Abstract

The interrelationship between musical and verbal text in opera, and their correspondence to actionability, i.e. performability, have been the subject both of theoretical speculations and artistic creation, since the very beginning of the Florentine opera. The artistic practice differentiated between two opposite concepts of hierarchical relations between libretto, i.e. literary model and a given musical text. The former concept imitated the tragedy of Ancient Greece, giving priority to dramatic element. That path leads to the Florentines, via Christoph Gluck and the French opera to Richard Wagner, in whose musical drama it reaches its climax. The latter one gives priority to the music, leading to the Venetian opera and Italian bel canto, reaching its climax in the works of Giuseppe Verdi. Not only that this ambivalence has been discussed in theoretical studies, but was becoming a theme and subject of the plot and conflict within the actions of particular opera works.

*Contemporary musicologists called those operas “metamelodramas”, because they are engaged in themselves; they are set in a theatrical ambient, and consider the advantages of music or libretto in opera art through a dramatic story. A small comic work of Salieri *Prima Prima la musicae poi le parole* follows the process of occurrence of an ordered opera, in the course of which the humiliated poet does not succeed in struggling for equality with the creator of music. *Capriccio*, a testamentary work of Richard Strauss is a modern replica of a small Salieri opera. In that work, the facing of poets, musicians, director, dancers, singers, actors, sponsors, critics and audience during the preparations for creating the requested opera as well, is presented in a more sophisticated way, and the main conflict occurs through the rivalry between a Poet and a Musician. The event and aesthetic conclusion of this opera promotes a thesis on the artistic synthesis in which poetry and music merge into unique new value, where individual arts are *Unzertrennlich – inseparable*.*

Keywords

libretto, Florentine opera, Venetian opera, musical drama, metamelodrama, synthesis.

Irena Ristić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

USPON I PAD POZORIŠTA ZAJEDNICE

792.091(4)

792.091.4(492)“2016”

COBISS.SR-ID 255681292

Apstrakt

U radu su ispitani sociopsihološki uslovi i ishodi komodifikacije participativnih izvođačkih praksi objedinjenih pod okriljem pozorišta zajednice. Na primeru ExploreZ festivala koji je održan u Amsterdamu krajem 2016. kao deo četvorogodišnjeg evropskog projekta Caravan Next, analizirane su tendencije koje ukazuju na opadanje razvojnih i transformativnih potencijala pozorišta zajednice. Zanimarivanje ključnih socijalnih nesklada, estradizacija, kao i prinudna instrumentalizacija participativnih praksi, izraz su autocenzure koja omogućuje komodifikaciju. Nužna je repolitizacija samih praksi, pristupâ i sadržajâ, kako pokazuju rezultati, ukoliko akteri pozorišta zajednice pretenduju da menjaju aktuelne društvene odnose i kreiraju uslove za emancipaciju zajedništva.

Ključne reči

pozorište zajednice, participativne prakse, komodifikacija, autocenzura, ExploreZ festival

Pojam *pozorište zajednice* odnosi se na izvođačke prakse koje nastaju unutar zajednice; kreirane su *sa* pripadnicima određene zajednice i *za* njihovu dobrobit. Opseg metodoloških pristupa je širok, a tehnike raznorodne, tako da pozorište zajednice obuhvata različite vidove participativnog rada zasnovanog na saradnji profesionalnih umetnika i članova² zajednice u funkciji njenog razvoja. Prakse su fokusirane više na proces no na produkt, a koriste se kao oruđe promene, kao sredstvo za motivisanje socijalne akcije (Kuppers, & Robinson, 2007). Poput drugih oblika participativnog rada, pozorište zajednice je teorijski utemeljeno u kritičkoj pedagogiji Paula Freira /Paulo Fre-

1 ir.ristic@gmail.com

2 Za sva zanimanja, titule i srodne termine napisane u muškom rodu važe i oblici za ženski rod.

ire/ (1970) i u tehnikama pozorišta potlačenih Avgusta Boala /Augusto Boal/ (1984).

Tokom prethodne decenije pojavile su se različite definicije pozorišta zajednice, u pokušaju da se potcrta distinkcija u odnosu na glavne tokove i „uhodane” prakse pozorišnih institucija. Pojedini autori isticali su posebna svojstva publike koja je „otvorena za promene” (Kuppers & Robinson, 2007), ili su razmatrali pokušaje izgradnje drugačijeg načina života u aktuelnom kulturnom okviru (Kershaw, 2007). Sam pojam povezan je sa preispitivanjem dominantnog društvenog modela, posebno nesklada između implicitnih i eksplicitno ispoljenih vrednosti. I zaista, brojne su studije koje pokazuju moć pozorišta da preispita, problematizuje i objasni dinamiku odnosa u opresivnim sistemima i društvima socijalne nejednakosti. Posebno su značajne one koje potvrđuju snažne pozitivne efekte pozorišta zajednice, u predstavama koje pretenduju da ponude alternativni ideološki konstrukt, i samim postupkom modelovanja kreiraju zajednicu u kakvoj njeni pripadnici istinski žele da žive (Bell, 2016; Sonn, Quayle, Belanji, & Baker, 2015; Wernick, Kulick, & Woodford, 2014; Vogel, & Ekstein Jackson, 2016 i dr). Međutim, zbog odsustva metodološke konzistentnosti i brojnosti bliskih praksi komplementarnih ciljeva, pojam nije sačuvao izdvojenu poziciju u mnoštvu savremenih pozorišnih delovanja, tako da se sve ređe ističe u leksikonima i stručnoj literaturi (Aita, 2016). Zamenjen je terminom *primenjeno pozorište* pod čijim se okriljem mogu naći gotovo sve participativne prakse iznikle u drugoj polovini dvadesetog veka, uključujući pozorište za razvoj, pozorište i drama u edukaciji, pozorište u zatvoru, sociodrama, pozorište sećanja, procesno pozorište i dr. (Nicholson, 2005; Pretki & Preston, 2009). U fokusu ispitivanja ostaje potencijalnost pozorišnog delovanja izvan same forme, uz uverenje da pozorište ima moć „da informiše, da pročisti, da ujedini, da instruiira, da osvesti” (Ackroyd, 2000: 4). Izvođački akt se posmatra kao transformativni susret, a *transformacija* postaje ključna odrednica primenjenog pozorišta u daljem razmatranju složenih pitanja reprezentacije, participacije, intervencije i etičnosti postupka (Prentki & Preston, 2009).

Terminološka zamena i utapanje pozorišta zajednice u taksonomiju primenjenog pozorišta može se tumačiti kao ishod sistematizacije u procesu konstituisanja nove discipline. To je, međutim, i refleksija promene, ali ovog puta ne socijalne transformacije, već podešavanja samog koncepta pod pritiskom aktuelnog poretka. Zamenom termina potvrđen je uslov funkcionalnosti – od prvobitne ideološke matrice važnija je primenljivost dramskih i pozorišnih tehnika u zadatom kontekstu. Jedina relevantna ostaje upotrebna vred-

nost umetnosti, što je paradoksalno izjednačava sa servisnim ili zanatskim uslugama u okviru koncepta kreativnih industrija. Ipak, pitanje korisnosti ili svrshodnosti određenih postupaka sasvim je relativno, jer je procena uslovljena pozicijom u referentnom okviru. Ono što je u sistemu društvene nejednakosti korisno opresoru retko može biti i opresovanom, te se pseudo-humanističke skaske o opštem dobru olako zloupotrebljavaju u neoliberalnoj retorici. Kao što se pozorište može *upotrebiti* za razvoj zajednice, za osnaživanje osetljivih i marginalizovanih grupa, za proširivanje njihovih mogućnosti, tako se može i instrumentalizovati na mnoštvo različitih načina uz potpuno drugačija uverenja i usmerenja (Ackroyd, 2000), recimo u funkciji krupnog kapitala ili ideoloških matrica koje ga podržavaju, čak i omogućuju. Dakle, atribut u odrednici oslobođen je svih vrednosnih pretpostavki, čak i kada se uzme u obzir da konotativni opseg uključuje uslov društvene korisnosti, što je po sebi upitno jer parametri koji određuju stepen i smer društvene korisnosti zavise od aktuelne distribucije moći. Stoga, sve što pretenduje na funkcionalnost mora posedovati i visok stepen adaptivnosti, kako bi odgovorilo na nametnuta očekivanja onih od kojih zavisi (Ilić, & Ristić, 2016). Tako stižemo do komodifikacije participativnih praksi, kontroverzne u onoj meri u kojoj i dalje postoji nastojanje da se u praksama sačuva aktivistički pristup, kao i do nužne reprodukcije društvenih odnosa koje akteri, u sve skućenijem prostoru pozorišta zajednice, žele da promene. Nameće se pitanje o socio-psihološkim uslovima komodifikacije, kao i o njenim ishodima u savremenim participativnim praksama. Kakve su socijalne implikacije promena koje se prepoznaju u pozorištu zajednice? U analizi koja sledi pažnja će biti posvećena slučaju ExploreZ festivala kao uspešnog i po mnogo čemu izuzetnog poduhvata nastalog u okviru projekta CARAVAN Next.

Caravan Next

U ovom trenutku *Caravan Next* je jedan od najvećih projekata, posvećen razvoju jedinstvene evropske organizacije pozorišta zajednice. Realizuje se u okviru programa *Creative Europe*, u kolaboraciji 43 organizacije, među kojima su Odin Teatret /Nordisk Teaterlaboratorium, UNITO – SCT Center i druge umetničke grupe aktivne u polju savremenih izvođačkih praksi. *Caravan Next* usmeren je na ispitivanje kapaciteta i osnaživanje lokalnih zajednica, i koncipiran sa namerom „da se čuje glas evropskih građana i stekne svest o evropskim izazovima trećeg milenijuma”³. Jedan od važnih ciljeva je razumevanje i otkrivanje pozorišne umetnosti kao oruđa koje može probiti „zidove

3 Opis projekta *Caravan Next* dostupan je na linku <http://caravannext.eu/about>

socijalne i kulturne separacije, i stvoriti nove socijalne relacije” (*Caravan Next*, 2016), uz podršku digitalnih tehnologija kao dodatnog načina za podsticanje interakcije. Tokom projekta u 16 evropskih zemalja realizuje se 300 kulturnih događaja, u kojima učestvuje isto toliko profesionalnih umetnika i radnika u kulturi, kao i više međunarodnih konferencija unutar, ali i izvan Evrope: u Sjedinjenim Američkim Državama, Urugvaju, Tajvanu, Australiji i Maroku. Svaki mikro događaj okuplja više od 800 učesnika na lokalnom nivou, a svaki makro događaj pretenduje da uključi čak 8000 ljudi. U Amsterdamu, u periodu od 12. do 18. decembra 2016, održan je jedan od takvih makro događaja – ExploreZ festival u organizaciji ZID teatra. Kreiran je bogat i raznolik program koji uključuje više partnerskih organizacija i prikaz njihovog rada kroz predstave, radionice, i niz prezentacija. ZID teatar, koji se već decenijama bavi pitanjima lokalne zajednice, pokazao je sve mogućnosti ovog pozorišnog modaliteta, i pokrenuo veći broj učesnika privučenih programskim sadržajima. Takođe, tokom trajanja festivala, postepeno su se ukazivali, a na samom kraju festivala očigledno pokazali, sasvim jasni neskladi između aktivističkih pretenzija i instrumentalizacije samih praksi, kao i teškoće da se koncept pozorišta zajednice sačuva u okviru izvornog konstrukta.

Tendencije koje su tokom ExploreZ festivala uočene mogu se grupisati u četiri kategorije koje odražavaju aktuelne razvojne tokove u pozorištu zajednice:

- a) Apoteoza raznolikosti,
- b) Masovna proizvodnja utehe,
- c) Razvoj veština,
- d) Autocenzura.

Biće razmotrene najpre izdvojeno, a zatim u odnosu na efekte šireg opsega.

(a) Apoteoza raznolikosti

Nije neobično u projektima pozorišta zajednice očekivati veličanje raznolikosti, jer ideološka matrica koja leži u njegovoj osnovi pretpostavlja pluralistički model u kome svako, bez obzira na poreklo, svojstva, sklonosti, specifičnosti ili izbore, ima mogućnosti da zadovolji svoje potrebe, da bude prepoznat, prihvaćen i poštovan, kao i da ispoljavanjem autentičnosti kolektivu donese boljitak. Pozorište zajednice usmereno je na razumevanje i prihvatanje različitosti, a posebno na osnaživanje manjinskih i osetljivih grupa da uzmu aktivno učešće u zajedničkom delovanju. Drugost se posmatra kao stožer novine, sledstveno i razvoja. Međutim, manje je očekivano da se isticanje jednih

nekritički koristi za zataškavanje drugih socijalnih razlika. Posebno upadljivo postaje veličanje *kulturne* raznolikosti koja se, kao po diktatu, istrajno tematizuje u sve većem broju predstava pozorišta zajednice.

Ljubav kao tematska okosnica ExploreZ festivala u Amsterdamu izabrana je upravo sa namerom da se akcentuje mogućnost pozorišta da okupi, ujedini, poveže, da prevaziđe ciljane i naizgled nepremostive razlike, i pruži odgovor u vremenu krajnje nesigurnosti. „Ne možemo poricati ljubav, uprkos svemu, čak ni sada”, uverava nas rediteljka predstave “Love Now” (Spaić, 2016)⁴, povodom glavne festivalske premijere koja je održana 14. decembra u Teatru de Mirvart (De Meervaart). Univerzalnost teme argument je njenog transformativnog potencijala. U prvi plan ističe se kulturna raznolikost izvođača, ukrštanje na razini etničkih i verskih odrednica, kao i tekovina lokalnog kulturnog nasleđa. Dan pre u režiji Dana Boša (Daan Bosch/ ZID Theater) i Taga Larsena (Tage Larsen/ ODIN Teatret/ Nordisk Theaterlaboratorium), i u saradnji sa Brama (Poljska) i POD teatrom (Srbija) premijerno je izveden muzički projekat „Bread & Songs” u Teatru OBA centralne gradske biblioteke. Najavljen je kao interkulturalni događaj religijskog ukrštanja, u kome se ispituju tenzije između različitih religija i kultura. Procesija kroz prostore najveće holandske biblioteke, u kojima rustičnost običaja pronalazi svoje mesto u plastičnom outfitu današnjice, finalizuje se koncertom u pozorišnoj sali, na vrhu. Međutim, suspens izostaje. Napetosti nema, kao ni konflikta, jer potpuri pesama, igara i lokalnih rituala verno ilustruju harmonični ideal zajednice zasnovane na susretu brojnih nacija i kultura, kojima Amsterdam nikada nije manjkao. Par dana kasnije, hvalospev interkulturalnosti zaokružuje se kroz „Flamenco Kitchen” (Atalya/TNT Španija), veće posvećeno kombinovanju seviljskih i drugih plesnih ritmova, stilova, i ukusa. Ove tri izvedbe ExploreZ festivala, koje najjasnije pokazuju tendenciju da ispituju opseg tenzije unutar konstrukta kulturne raznolikosti, zapravo ih poništavaju, što nije iznenađujuće, niti slučajno. Fokus na ciljanim razlikama i jeste u funkciji njihovog poništavanja, što se uspešno i olako čini proizvodnjom romantiziranih slika sveta. Zanemaruju se ključne socijalne razlike i realni problemi koji su suštinski razlog okupljanja u pozorištu zajednice. Pitanje siromaštva i klasnog rascepa kao temelja društvene segregacije ostaje netaknuto. Time akteri pozorišta zajednice, ne samo da zaboravljaju svoje aktivističko polazište, već postaju verni vojnici neoliberalizma, manje ili više svesni svoje uloge u manipulacijama postideološkog doba.⁵

4 Program i satnica ExploreZ festivala, uključujući opis svih izvedenih predstava, radionica i prezentacija dostupan je na linku: <http://explorez.nl/en/program/>

5 Nažalost, ovo nije nova tendencija. Iz godine u godinu, pripadnici pojedinih kultura i etniciteta proklamuju se za poželjne ciljne grupe u projektima pozorišta zajednice, što u velikoj meri

Treba imati u vidu da retorika jednog poretka nikada nije otuđena od svojih primarnih ciljeva. U ovom u kome živimo, svaka vrsta različitosti pripisuje se polju kulture, dok se eksploatacija sakrivena iza paradigme tržišta predstavlja kao nužnost bez alternative. Zastupanje pluraliteta i borba za sve vidove diverziteta prividno je dopuštena, čak i stimulirana, sve dok ne pokreće fundamentalna pitanja društvene segregacije. Borbom za sve subkulturne formacije i sve vrste ljudskih prava (izuzev većinskog da ne budemo gladni), akteri pozorišta zajednice odigravaju veliku „šarenu lažu” koja se učestalo koristi kao alibi i adut političke agende postimperija. Učešćem u takvim procesima umetnici zapravo verifikuju kulturizaciju društvenih pitanja protiv koje se bore. Iz toga ne proizlazi nužno da se treba odreći pluraliteta ili da taj princip treba prognati iz modela zajednice, već da neprestano treba imati u vidu opseg zloupotrebe humanističkih vrednosti u neoliberalizmu, kao i instrumenta koji se koriste za realizaciju tržišnih ciljeva.

Sociopsihološke uslove komodifikacije lako je ovde prepoznati. U trenutku kada najrelevantnije pozorišne trupe u Evropi koje se bave participativnim radom, iscrpljuju poslednje resurse (najčešće ljudske) kako bi održali svoje aktivnosti uz zadovoljavanje minimalnih profesionalnih standarda i potreba – teško je odoleti donaciji koja obezbeđuje četvorogodišnji opstanak. Stoga pojedini autori smatraju da je za opstanak pozorišta zajednice ključno da akteri pronađu alternativne modele finansiranja kako bi prvobitna misija bila sačuvana, a prakse ostale nezavisne u odnosu na hegemonističke zahteve Unije (Aita, 2016). Čak i ako je to vrlo teško, te se u ovom trenutku čini nedostupno, upitno ostaje može li se, ipak, sačuvati svest o sopstvenoj poziciji, o neskladu između nametnute i potrebne, čak nužne uloge u kreiranju drugačijeg modaliteta proizvodnih odnosa koji obezbeđuje uslove za razvoj zajedništva. O tome će biti više reči kasnije, nakon što se razmotre mehanizmi autocenzure koji utiču na proces komodifikacije.

(b) Masovna proizvodnja utehe

Za pozorište zajednice, karakteristično je osmišljavanje i izvođenje formi koje ostvaruju neposrednu komunikaciju sa sugrađanima. Stoga izlazak u javne prostore kao što su trgovi, čekaonice, ustanove, dvorišta, vozila gradskog prevoza, kroz procesije, ulične događaje, flešmob performanse, forume i parade

zavisu od imigracione politike članica Unije koja takve projekte podržava, i varira u odnosu na intenzitet migrantske krize, kao i u odnosu na potrebe za jeftinom radnom snagom koja bi preuzela manje poželjne poslove na evropskom tržištu rada.

predstavlja uvreženi način delovanja, koji daje mogućnost umetnicima da se približe zajednici, da se povežu sa ljudima iz svog komšiluka sa kojima žele da rade, kao i da ih uključe u aktivnosti direktno i bez institucionalnog tutorstva. Izlazak iz tradicionalnih okvira pocrtava ukidanje binarnih opozicija na publiku i izvođače, na umetnike i neumetnike, na „nas” i na „njih”, jer svako može da participira u kreiranje javne sfere u skladu sa svojim potrebama i prohtevima. Mada izabrane forme mogu biti atraktivne i zabavne (a zašto ne?), to nije njihova osnovna svrha, jer je izlazak u polje prvenstveno u funkciji razvoja participacije i stimulacije socijalne akcije koja se potom ostvaruje kroz zajedničko delovanje. Koliko god da se ova pretpostavka čini sasvim jasna, i više nalik jednoj od prvih lekcija o pozorištu zajednice, izgleda da se sve češće zaboravlja. Brojnost publike, izvođača i događaja, njihov obim i atraktivnost, opšti dojam spektakularnosti počinju da dominiraju nad sadržajem i svrhom. Ponovo se u igru vraća pretpostavka o pasivnoj publici, a broj gledalaca kao konzumenata postaje sve relevantniji, jer kvantitativni pokazatelji uspešnosti preuzimaju primat nad kvalitetom participacije. Već i sam prikaz projekta *Caravan Next* na zvaničnoj prezentaciji zasenjuje brojkama, i obećava poduhvat megalomanskih razmera koji, u odsustvu autentične socijalne akcije, može postati sam sebi cilj. Ni ZID teatar, uprkos ogromnom iskustvu u radu sa zajednicom, ne ostaje imun pred ovakvim zahtevima, tako da se pojedine predstave i aktivnosti u okviru ExploreZ festivala kreću put estradizacije. Ljudi se okupljaju, vesele, povezuju se kroz pesmu i igru, dobijaju novu snagu u prepoznavanju zajedništva, ohrabruju se da sačuvaju svoje korene i da neguju svoje potrebe, ali sam susret završava se tamo gde bi intervencija mogla tek početi. Umesto stožera socijalne akcije, pozorište zajednice postaje prostor utehe, nakon više ili manje burnih katarzi koje olakšavaju svakidašnjicu. Nema problematizacije društvenog ustrojstva, niti tematskog izoštravanja, jer dominira i jasno se prepoznaje potreba za rasterećenjem. Ostaje upečatljivo da se više izvedbi u okviru ExploreZ festivala zasnivaju na mimetičkom modusu, i prikazuju u prepoznatljivom setingu crne kutije postojećih pozorišnih sala („Ostati u tišini”, POD teatar; „Love Now”, ZID Theatre; „Bread & Songs”, ZID & ODIN Teatret), zatim da postoji veći broj prezentacija umetničkog rada pojedinaca ili pozorišnih grupa (“The country where trees fly”, Tage Larsen & Odin Teatar; Antonis Diamantis & OMMA Teatar, Krit; „Sramota” Božidar Mandić i *Porodica bistrih potoka*), a samo jedan socijalni ogled izveden sa pripadnicima lokalne zajednice (Harts-Tocht, “Stories of passion/Songs of passion”), konačno da se izvedbe koje okupljaju učesnike iz različitih zemalja pripremaju u rekordnom roku od samo nekoliko dana, te produkt i ovde postaje verifikator prakse čija se procesualnost gasi (“We are the future”, r: Andrada Maria Šimo, “Bread & Songs” ZID & ODIN

Teatret, Harts-Tocht “Stories of passion/Songs of passion”). Proizvodnja utehe kroz zabavu može se do izvesne mere prepoznati i u pozorišnim turama po zapadnom Amsterdamu na samom kraju festivala (“Stories of passion/Songs of passion”), u kojima nas umetnici iz četiri zemlje vode putevima „običnih” ljudi, iznenađuju nas izborom mesta, postupaka i pesama, u pauzi nas hrane, zagrevaju, i zasmejavaju. Paradni karakter preti da preuzme primat, kao i banalnost atrakcije bez mapiranja i pocrtavanja inherentnih potreba zajednice, oko kojih se vredi okupljati. Ono što međutim finalnu pozorišnu turu izdvaja od ostalih programa jeste istinski ulazak u polje, poseta lokalnim domaćinstvima, upoznavanje sa kućama, dvorištima i ljudima koji u njima žive, sudar sa usamljenima, slušanje starijih glasova koji su spremni da govore, da podele ono što i koliko imaju. Nakon poseta, učesnici ture iz kuća izlaze potreseni, suočeni sa ishodima fragmentiranog društva, preplavljeni nekom velikom zajedničkom tugom koju ne znaju kako da razreše. Među njima su i mladi ljudi, koji u svojim lokalnim zajednicama rade sa starijima. Njihova upitanost, kao i upitnost samog događaja polazište je socijalne promene koja se prepoznaje u nadgradnji utisaka o kojima se govori još dugo. Pozorište zajednice vraća se tako svojim izvorima, pokazuje snagu konfrontacije, kao i prostor solidarnosti koji tek treba da bude ispunjen – ZID teatar nas podseća da dobro zna čemu sve to služi, i čemu bi tek moglo služiti u budućnosti.

(c) Razvoj veština

Tokom ExploreZ festivala, u decembru 2016. godine, organizovane su četiri radionice i više prezentacija za učesnike festivala, kao i za sve zainteresovane koji su po vokaciji usmereni na prakse pozorišta zajednice, bez obzira na uzrast, socijalni status ili obrazovni profil. Sasvim očekivano, prezentacije su bile zasnovane na prenosu iskustava i znanja tako da su se, kroz prikaz filmova, fragmenata predstava ili tehnika, prisutni mogli upoznati sa specifičnim iskustvima autora, u većoj meri povezanih sa njihovim kreativnim procesom, ili implicitnim teorijama umetnosti, no sa radom u zajednici. Didaktički pristup autora mogao se prepoznati i kod radionica: većina je bila strukturirana kao trening u izvođačkim veštinama. Zainteresovani su imali prilike da se, kroz vežbe koncentracije, telesne artikulacije, gestovnog i vokalnog izraza, osposobe za izvođenje različitih zahteva. Većina vežbi ponuđenih tokom radionica bila je algoritamskog tipa, tako da su ishodi procenjivani u odnosu na preciznost i pravilnost izvođenja. Tačnost naučenog bila je važnija od kreativnosti učesnika, a time su ogledni i istraživački aspekti radioničkog rada skrajnuti. Ovo je tendencija koja se može uočiti i kada na širem planu pratimo razvoj neformalnih obrazovnih praksi u dramskim i izvođačkim disciplinama:

radionice se sve češće koncipiraju iz prosvetiteljskih pozicija; usmerene su na prenos znanja i razvoj veština, a manje na razmenu, eksperimentaciju ili kreiranje novih realiteta. Radionice Alberta Paljarinija (Alberto Pagliarino, SCT Center), Dženi Krisi (Jenny Crissey/Brama Teatr), pa čak i Taga Larse-na (Odin Teatret) samo su primeri treninga, u kojima se učesnici, različiti po dispozicijama i stepenu iskustva, osposobljavaju za primenu pozorišnih tehnika. Mlađi stiču korisna znanja pred izvođačkim izazovima koje do sada nisu imali u svom iskustvu. Iskusnijima su vežbe mahom poznate, mogu uočiti kako se modifikuju u interpretaciji raznih pozorišnih autoriteta, ili kako se tekovine jednih svojataju od strane drugih, ostajući na razini skučenih kapaciteta za invenciju. Postaje jasno kako se pojam radionice udaljio od svog izvornog značenja, i počeo skoro isključivo pripisivati obukama, samo zbog toga što se zasnivaju na interaktivnom i iskustvenom učenju, mada je metod već odavno prepoznat i primenjuje se u većini obrazovnih sistema. Čini se čak da svaka proba u lokalnom institucionalnom pozorištu, ili čas u strogom akademskom setingu danas otkrivaju više oglednog radioničkog potencijala nego obuke u okviru neformalnih obrazovnih praksi, kakve su nam ponudili gostujući umetnici ExploreZ festivala. Povrh svega, linearni prenos znanja u hijerarhizovanoj strukturi, koja implicira podelu na one koji znaju, i one koji tek treba da nauče, u neskladu je sa ideološkim pretpostavkama pozorišta zajednice, i svakako van iskustva koje može biti korisno njegovim akterima. Način na koji učimo da učimo snažno utiče na kasnije modele proizvodnje znanja u kojima želimo da učestvujemo, te se svodenje radioničkog pristupa na obuku ne može posmatrati kao pozitivan ili poželjan ishod, ako postoji ambicija da se prošire kapaciteti aktera za participativni rad i kreiranje zajedničkog.

Ako je pak razvoj veština jedan od projektnih ciljeva usmeren na pripadnike same zajednice, što se kao sintagma učestalo moglo čuti tokom ExploreZ festivala od autora projekta *Caravan Next* – postavlja se pitanje na koje se to veštine misli, kakva to umeća pripadnici zajednice treba da savladaju. Iz konteksta u kojima se sintagma koristi, postaje jasno da je reč o različitim građanskim kompetencijama koje će omogućiti bolju adaptaciju pripadnika etničkih i drugih manjinskih grupa u odnosu na zahteve postojećeg društvenog ustrojstva. Očekuje se dakle brža asimilacija kako bi sistem nesmetano funkcionisao, stoga se računa više na integrativnu no na transformativnu moć pozorišta zajednice. Ostaje upitno da li akteri žele da usmere svoje snage na jačanje adaptivnih funkcija članova zajednice, ili je važnije zadržati kritički pristup preteča kreativnih i konstruktivnih promena – pristup koji omogućuje da se problem prepozna, da se iskustva i resursi razmene, da se uspostave

uslovi za razvoj solidarnosti i konstuisanje *zajedničkog*, kako bi se generisala snaga za relevantnu socijalnu akciju.

Četvrta, do sada nepomenuta radionica ExploreZ festivala po mnogo čemu je posebna, i ukazuje na ozbiljne razvojne potencijale za rad u zajednici. Reč je o radionici Sebo Bakera (Sebo Bakker), glumca i jednog od osnivača ZID teatra. Isprva je zamišljena kao prezentacija rada, koja se po strukturi ne razlikuje mnogo od drugih, ali ih po sadržaju i ishodima daleko prevazilazi. Nakon uvodnog predstavljanja, Baker nudi grupi jednostavne glumačke vežbe koje smatra korisnim. Svakom u grupi pristupa neposredno, lako i brzo deli zadatke i fokusira se na igru. Odmah pokreće interakciju i postaje deo grupe koju je doveo na scenu. Vežbe koje vodi su dobro poznate; jedna od njih zasniva se na naizmeničnom preuzimanju vođstva i protoku različitih ideja kroz individualno i grupno ispoljavanje. Međutim, ono što radioničku situaciju zaista čini oglednom i autentičnom jeste Bakerov fokus na grupnoj dinamici, visok stepen responsivnosti na ideje koje se u grupi javljaju, fleksibilnost indikacija i izuzetno brze reakcije koje podstiču učesnike da se izraze i oslobode sopstvenu spontanost, čime se omogućava pojava divergentne produkcije. U jednom zamahu, Bakerova jednostavna vežba postaje performans u kome pratimo uzbuđljivo nadigravanje bića svih vrsta i prohteva; u kome se grupa pravi, zatim cepa i sučeljava, da bi se ponovo rekonstruisala i upoznala sa novom grupom, sada publikom koja postaje predmet refleksije i metanarativa. Prenosi nam Baker u radionici svoj doživljaj pozorišta kao *umetnosti odnosa*, dok učesnici isprobavaju različite socijalne uloge u potrazi za konstruktom zajednice, koji uvek i ponovo izmiče, mada se može naslutiti u ishodu. Krajnje nepretenciozno u pristupu, Baker nudi mogućnost razmene, isprobavanja, dinamičkog ispitivanja različitih uloga, pa i zajedničku proizvodnju znanja u procesu koji pretpostavlja uzajamnost i principe emergentne kreativnosti. A to je upravo ono što radionica treba da bude i može da ponudi pripadnicima zajednice.

(d) *Autocenzura*

Nekritičko zastupanje kulturne raznolikosti uz zanemarivanje ključnih socijalnih pitanja, spektakularizacija sadržaja i njihova depolitizacija, kao i sistemska zloupotreba integrativnog potencijala predstavljaju posebne izazove za aktere pozorišta zajednice, jer se mogu posmatrati kao posledica komodifikacije koja se uspešno ostvaruje kroz realizaciju velikih evropskih projekata. Učešće u njima čini se nužno, stoga je evidentna sklonost samih aktera da uočene tendencije poriču, negiraju, potiskuju, da se njihova snaga umanjuje,

ili da se racionalizuju postupci koji pretpostavljaju ličnu odgovornost u pokrenutim procesima. Svi ovi psihološki mehanizmi, koji variraju u odnosu na individualne razlike kao i u odnosu na spoljne pritiske, oruđe su autocenzure koja omogućuje komodifikaciju. Upravo je to način kojim tržišna paradigma „na mala vrata” ulazi u prostor nezavisne kulture, „otkupljujući” prakse otpora među kojima svakako može biti i pozorište zajednice. Indikativno je razmotriti mehanizam identifikacije, kada se umetnici poistovećuju sa zadatim političkim agendama, bez osvrta na njihove implikacije, čak i onda kada vrednosni sistem koji zastupaju u velikoj meri odstupa od nametnutog. Zapravo, to nije retkost, posebno u situacijama ugroženosti, kada identifikacija postaje pouzdaniji način preživljavanja od svakog drugog (treba se samo setiti „Kapo” sindroma). Pod znakom pitanja ostaje koliko su umetnici zaista ugroženi, i treba li razloge autocenzure tražiti u psihodinamskim mehanizmima, ili su privilegije i njihov mogući gubitak daleko moćnije sredstvo kontrole, te se i izgovori za učinjeno mogu objasniti mehanizmima normativne kognicije. Po teoriji kognitivne disonance, simultano postojanje nesaglasnih elemenata u saznavnom procesu uslovljava psihološku neravnotežu i napor osobe da ih bolje usaglasi (Festinger, 1962). Kako saznavni nesklad ima veliku motivacionu snagu, može doći do promene ranije usvojenih ličnih stavova ukoliko se oni ne poklapaju sa aktivnostima koje osoba izvodi. Cilj je redukcija disonance, i ponovno uspostavljanje psihološke ravnoteže. Dakle, ako osoba koncipira i vodi važan projekat usklađen sa ideološkom matricom koja je u opoziciji sa njenim stavovima, velika je verovatnoća da će se subjektivni stav promeniti i približiti matrici samih aktivnosti. Na sličan način može se očekivati da glumac ili reditelj predstave u pozorištu zajednice – mada je svestan i snažno osuđuje svaki vid opresije i eksploatacije, i izjašnjava se kao vatreni poklonik radikalne levice – ipak počne da izbegava ili čak negira teme socijalnih razlika, dok učestvuje u kreiranju šarenolike multikulturalne fešte koja takve razlike uspešno prikriva. Javlja se, pri tom, još jedan paradoksalni ishod: mada je u nizu istraživanja potvrđeno da prakse pozorišta zajednice smanjuju stepen justifikacije sistema, kao motivacije koja daje legitimitet postojećem stanju i onemogućava pojedince da učestvuju u socijalnoj promeni (Vogel, & Eckstein Jackson, 2016), pomenuti mehanizmi izazivaju čak intenzivnije opravdavanja, a sledstveno i zaštitu represivnog sistema.

Psihološki mehanizmi autocenzure podstiču i procese selektivnog opažanja, te se ignorišu sve informacije i uvidi koji bi mogli da izoštre unutrašnji konflikt. Nije stoga neobično kada se učesnici festivala iskreno čude pri samom razmatranju tržišne paradigme i njenog odnosa prema pozorištu zajednice, ne uočavajući nikakvu povezanost, posebno ne kauzalnog tipa. Ili kada, mada

primećuju teškoće i svakodnevno se bore protiv diktata ekonomske zavisnosti, minimizuju njegove efekte, uveravajući sebe, kao i druge, da ideološki konstrukt pozorišta zajednice i aktivistička pozicija mogu biti sačuvani, da se umetnici mogu dovijati na mnoštvo različitih načina da bi ostvarili svoje primarne ciljeve. Mogu, dakako, u onoj meri u kojoj sposobnost refleksije i autorefleksije uspeva da bude sačuvana, tako da svest o sopstvenoj poziciji, ma kako ugrožena ona trenutno bila, ne vodi ka odustajanju, već ka novim političkim borbama. Moguće je uvideti prostore tih borbi, čak i kada su sasvim skućeni i uslovljeni kontinuiranim socioekonomskim pritiskom. Dobar primer za to može se prepoznati u jednoj od predstava izvedenih pred sam kraj ExploreZ festivala. „Kako sam i sama postala rasista, a da to nisam primetila?“, postavlja pitanje autorka Andrada Simo u biopolitičkom ogledu o identitetu, pokazujući na koji način zapadnoevropske demokratije manipuliše etničkim stereotipima u funkciji atomizacije društva. Predstava pokazuje kako se „na mala vrata“ može uzvratiti udarac postimperiji i ostvariti prostor slobode za preispitivanje realnih problema građana Evrope, uz punu svest o sopstvenoj poziciji i odgovornosti.

Ako valorizujemo pozorište zajednice, ne prema estetskih kriterijumima, već prema socijalnim implikacijama i promenama koje može da donese, uočene tendencije mogu se posmatrati kao signal za uzbunu. Sve one ukazuju na smanjenje razvojnih i transformativnih potencijala pozorišta zajednice, kao ishod ličnih i profesionalnih kompromisa u procesu komodifikacije. Savremeni teoretičari podsećaju da se pozorište zajednice, u pojedinim zemljama kao što je Izrael, već dugi niz godina oslanja na dva glavna pravca koji predstavljaju kontradiktorne ideološke pristupe (Lev-Aladgem, 2010). S jedne strane su zagovornici neoliberalne paradigme, u kojoj se pozorište zajednice percipira kao ispomoć socijalnim službama, kao edukativna, inkluzivna i terapeutska praksa za rad sa osetljivim grupama. S druge strane su zagovornici neomarksističke paradigme usmerene na radikalne sociopolitičke promena, u kojoj se pozorište zajednice posmatra kao oruđe aktivizma i političke borbe. Polazeći od drugopomenute kao jedine relevantne, u ovom tekstu smo sučeljavali ishode praksi koje se mogu razumeti u svetlu prve.

Slučaj ExploreZ festivala izabran je zato što verno reflektuje, ne samo potencijalnost savremenih praksi usmerenih na razvoj zajedništva, već i socijalne izazove na koje akteri pozorišta zajednice tek treba da odgovore. Krajnje je vreme za hrabrost, rekli bismo jednostavno. U rascepu između aktivističkog polazišta i prinudne instrumentalizacije praksi, nužno je vratiti se političkim pretenzijama i bez zazora ispitati uslove za razvoj novih vidova kolektiviteta.

Nakon svih vratolomnih uspona i vrtoglavih padova, samo su još nove uzbrdice te koje nas mogu iznenaditi.

Literatura

- Aita, S. (2016). "Paying the Piper: The Problem with Community Theatre", in Ristic I. and Ilic V. (eds.) *Theatre Within the Context... and Not Just Theatre*. Belgrade: Hop. La! and Institute for theatre, film, radio and television FDA
- Ackroyd, J. (2000). "Applied Theatre: Problems and Possibilities", in *Applied Theatre Researcher*. Vol 1, No 1, available at https://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf, accessed: 21st of July 2015.
- Bell, J. (2016). "Can Theatre change lives and Impact underserved Communities?", *Theatre Survey*, 57 (3), DOI: 10.1017/S0040557416000478
- Boal, A. (1984). *Pozorište potlačenih*. Niš: Biblioteka časopisa Gradina.
- Caravan Next (2016). Available at <http://caravannext.eu/>, accessed: 15th of March 2017.
- Festinger, L. (1962). "Cognitive Dissonance". *Scientific American*, 207(4), 93-106, DOI: 10.1038/scientificamerican1062-93
- Friere, P. (1970). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder.
- ExploreZ Festival. (2016). *Program*. Available at <http://explorez.nl/en/program/>, accessed: 15th of March 2017.
- Ilic, V. & Ristic, I. (2016). "Dialogue on Performative turns: From Theatre Autonomy to the Repeal". in I. Ristic and V. Ilic (eds.) *Theatre Within the Context... and Not Just Theatre*. Belgrade: Hop.La! and Institute for theatre, film, radio and television FDA
- Kuppers, P. & Robinson, G. (2007). "General Introduction", in Kuppers, P. & Robinson G. (eds.) *The Community Performance Reader*, London: Routledge, pp. 1-8.
- Lev-Aladgem, S. (2010). "Public Theatre, Community Theatre, and Collaboration: Two Case Studies". *New Theatre Quarterly*, 26(04), pp. 369-382.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pretki, T. & Preston, S. (2009). *The Applied Theatre Reader*. New York: Routledge
- Sonn, C. C, Quayle, A. F, Belanji, B, & Baker, A. M. (2015). "Responding to racialization through arts practice: the case of participatory the-

ater”. *Journal of Community Psychology*, 43(2), 244-259. DOI: 10.1002/jcop.21676.

- Vogel, A. M., & Eckstein Jackson, L. (2016). “Activist Theatre: The Effects of Community Performance on System Justification and illingness to Engage in Activism”. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 26. pp. 456–462, DOI: 10.1002/casp.2277
- Wernick, L.J., Kulick, A., & Woodford, M.R. (2014). “How Theater Within A Transformative Organizing Framework Cultivates Individual And Collective Empowerment Among LGBTQQ Youth”. *Journal of Community Psychology*, Vol. 42 (7), pp. 838-853, DOI: 10.1002/jcop.21656

THE RISE AND FALL OF COMMUNITY THEATRE

Summary

In this paper we investigate socio-psychological conditions and the outcomes of commodification within participatory practices of community theater. The starting point of analysis is the case of ExploreZ festival which was held in Amsterdam in late 2016 as a macroevent of Caravan Next – the large-scale project that is supported through the Creative Europe programme. Discrepancy between activist approach of theatre practitioners and instrumentalization of their practices, in the context of dominant neoliberal model, was analyzed. Four main tendencies were detected, related to: defocusing from social issues, mass production of amusement and comfort, a misuse of integrative power of theater and a self-censorship. Special attention has been paid to psychological mechanisms that underlie self-censorship and enable the process of commodification. The results indicate a necessity of re-politization with the focus to social fragmentation, for the sake of community empowerment and its emancipation.

Key words

community theatre, participatory practices, ExploreZ festival, commodification, self-censorship

Maja Ristić¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

ŠEKSPIR FESTIVAL: PROŽIMANJE, UČITAVANJE, IŠČITAVANJE

792.091(497.113)

792.091

COBISS.SR-ID 255688204

Apstrakt

Osnovni cilj rada je da istraži osobenosti, koncept, ciljeve i zadatke (misiju) Šekspir festivala kao autonomnog, samosvojnog uobličavanja Šekspirovog dela. Osnovno pitanje koje se u radu postavlja je: koje transmedijalne narative koristi Šekspir festival u eri globalizacije, dominacije kulturnih industrija, komercijalizacije umetnosti i širenja mreže malih pozorišnih festivala. Šekspir festival je kao autor, producent, kurator (curator), pokrenio reditelj Nikita Milivojević, koji ujedno obavlja operativne aktivnosti i poslove u vezi sa finansiranjem festivala. Festival nije finansiran iz budžeta Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, ali svake godine aplicira na redovnim konkursima ovog Ministarstva, što indukuje njegovu nezavisnost u izvesnom smislu i neprilagođenost ili nepripadanje direktora ovog festivala, kako on sam naglašava, kulturnom sistemu naše zemlje. Inicijativa o osnivanju Festivala zaživela je nakon premijere Šekspirovog komada Henri VI u Narodnom pozorištu u Beogradu, u režiji Nikite Milivojevića i gostovanjem ansambla u pozorištu Glob. Nakon ovog značajnog događaja za našu kulturu, oživeo je prostor Vile Stanković u Čortanovcima, koji je Nikitu Milivojevića inspirisao da kreira festival pod vedrim nebom, kao u Šekspirovo vreme, koji će ujediniti pozorišne trupe, ali i institucionalna pozorišta, umetnike iz celog sveta – ansamble koji izvode, plešu, pevaju na Šekspirove tekstove, delove tekstova i sonete. U ovom radu, Šekspir festival biće analiziran korišćenjem teorija izvođačkih umetnosti i studija kulture, menadžmenta i marketinga u umetnosti. Istraživanja teorija izvođačkih umetnosti i studija kulture biće značajna za definisanje osobenosti Šekspir festivala kao autonomne umetničke forme, ali i njegove uloge u razvoju interkulturalnosti i transkulturalnosti. Osnovna hipoteza rada je da Šekspir festival, pripadajući Evropskoj mreži festivala, koja kao tematsku okosnicu imaju Šekspirovo stvaralaštvo, ispunjava misiju i viziju vezane za: decentralizaciju kulture, ojačavanje

1 majaristicroma@gmail.com

imidža lokalne zajednice, omogućavajući istovremeno mobilnost umetnika. Ideja o osnivanju Šekspir festivala bazirana je na veličini, univerzalnosti piščevog dela, odslikavajući neposredno turbulentnu biografiju kuratora, koji je večiti putnik u traženju novih tekstova koje će režirati, zemalja u kojima će ih postaviti, scena za svoje postavke. Lična i profesionalna iskustva, Nikita Milivojević je uobličio u konceptu Šekspir festivala, spajajuću estetiku pozorišta istoka i zapada, raznolike kulture pod okriljem programa ove manifestacije.

Ključne reči

festival, izvođačke umetnosti, kustos/kurator, narativ, lokalna zajednica

*Cilj svega je braniti život
(sonet Silovanje Lukrecije, Vilijam Šekspir)*

Teorijski uvod

Globalizacija je otvorila granice između država, omogućila prožimanje različitih kultura, jezika, slobodno *demonstriranje* kulturnih proizvoda na svetskom tržištu kulture, kulture manjina, naroda Azije, Afrike, Južne Amerike. Brze komunikacije i dostupnost putovanja omogućili su da se ljudi brže i lakše upoznaju. Proizvodi kulture mogu lakše da se *kreću* i plasiraju putem različitih sadržaja i formi, pružajući raznolika značenja publici širom sveta:

Samotransformacija, igranje različitih uloga u društvenom životu, promena zanimanja, društvenog statusa, plastične operacije, izmišljeni identiteti na internetu, omogućavaju svim ljudima stvaranje novih slika o sebi samima, kao i mogućnost da preoblikuju sopstveni identitet ili da stvarnost prilagode sopstvenoj želji, pa čak da i od sebe načine umetničko delo. Ovaj kulturni preokret koji povezuje polje estetskog sa javnim područjem načinilo je da (izvođačke umetnosti – prim. M. R.) umetnost performansa postane gotovo političko pitanje. (Jovićević 2007: 96)

Stoga svaki umetnički ili kulturni proizvod je zavisn od političkog trenutka, ekonomskih i socijalnih standarda. Na tržištu kulture i umetnosti, teme i sadržaji prikazanih dela ponavljaju se, ali je zato forma predstavljanja ta kroz koju se ostvaruje različitost u prikazivanju, inovativnost i originalnost autora. Umetnost je bliža upotrebnoj vrednosti nego čisto estetskoj. Pragmatičnost i menadžerska filozofija uspeha ušli su i u segmente stvaralaštva. Revoluciono

novo doba donelo je brojne nesuglasice, probleme pozicioniranja tradicionalnih umetnosti ili tradicionalnog pogleda na umetnička dela. Tržište i industrije kulture nemilosrdno traže od kulture – a time i pozorišta, da zarađuju samostalno, kao i da njihovi proizvodi budu široko dostupni, proizvode se ili distribuiraju po uzoru na industrijsku proizvodnju. Nacionalna pozorišta i veliki pozorišni festivali poput Edinburga i Avinjona donekle su zaštićeni od strane države. Njihov uspeh zasniva se i na tradiciji i dugogodišnjem održavanju ovih festivala (Klajić 2016). Međutim, danas možemo da uočimo tendenciju formiranja i održavanja sve većeg broja malih pozorišnih produkcija² i festivala (ulični festival u malom gradu Ketiju u Italiji, Teatar kabare u Tuzli, Festival deteta u Šibeniku, koji ima dugu tradiciju, ESTIEM festival alternativnog pozorišta, koji je održavan u Domu omladine u Beogradu), ali ostaje otvoreno pitanje koliko je jak njihov uticaj na društvene zajednice za koje rade i postoje, koliko mali festivali imaju samo komercijalnu ulogu, koliko su vezani za kulturni turizam i kojoj publici se obraćaju. Danas, onaj ko nije *vidljiv* na društvenim mrežama i internetu, ne postoji kao samostalni umetnik, pozorišna institucija, trupa. Festivali postaju *ogledalo* umetničkih dostignuća, ekonomskog statusa određene sredine, društvenog i kulturnog profila i stila života publike. U kakvom su onda položaju festivali danas? Koja je njihova uloga, smisao, značaj?

Uloga festivala je u jačanju kolektivnog duha zajednice i to kroz originalni pristup u stilu izvođenja, formama, prostoru u kome se program održava. Festival definiše program, kao i publika, ali i senzibilitet i ličnost selektora. Festivali su platforma koja pomaže napredovanje i razvoj umetnika (Petrović 2010: 56). Prema određenim kategorizacijama (Dragičević Šešić 2007: 115), festivali se izjednačavaju sa pojmom manifestacija (iako postoje i gledišta koja tretiraju manifestacije kao opštiji pojam od pojma festivala. S obzirom na to da podela na različite oblike kulturnih aktivnosti danas nije strogo definisana, *granice su propustljive*, pa istraživanje festivala zahteva i definisanje pojma manifestacije. Manifestaciju možemo definisati kao veliku značajnu priredbu kulturnog, sportskog i drugog karaktera, koja javnosti prikazuje i populariše određena dostignuća, uspehe, ostvarenja... To su svečani dočeci, povorke, mnoštvo ljudi na ulicama, demonstracije (Dragičević Šešić 2007: 156), kulturni događaj/svečanost u širem smislu reči. Peter Inke (Péter Inkei)

2 Pod malim pozorišnim produkcijama podrazumevamo predstave realizovane sa nekoliko glumaca (ne više od pet), skromnom scenografijom za koju nisu potrebne velike i skupe scenske konstrukcije i dekoracije. Male produkcije ne zahtevaju velika finansijska ulaganja, mogu da se igraju na otvorenim prostorima ili kamernim pozorišnim scenama. Ovaj produkcijski pozorišni model u praksi je najčešće namenjen za gostovanja, ali to nije isključivo pravilo.

u studiji *Festival world Summary Report* naglašava da festivali mogu biti „Veliki, briljantni performansi koji prikazuju najznačajnija umetnička dostignuća iz drugih segmenata javnog života, zatim pod festivalima podrazumeva održavanje procesija, različite oblike ulične umetnosti, kao i sva organizovana okupljanja građana” (Inkei 2006: 7). I na osnovu gledišta ovog autora možemo da sagledamo širinu i sveobuhvatnost različitih događaja koje festivali mogu da prikazuju. Za potrebe našeg istraživanja Šekspir festivala u Čortanovcima, festivale možemo da definišemo i na sledeći način:

- Festivali su ograničeni vremenom trajanja i stoga su društvene okolnosti pod kojima se festival održava i koje ga okružuju jedinstvene, neponovljive. Imputi iz okruženja utiču na realizaciju programa jednog festivala.
- Festivali omogućavaju stvaranje i prikazivanje originalnih umetničkih dela, osmišljavajući nove interpretacije.
- Festivali predstavljaju deo umetničke infrastrukture koji može da obezbedi odličnu podršku umetničkom i kulturnom razvoju publike.
- Održavanje festivala je odličan način za kreiranje i jačanje marketinške strategije određenog mesta, promociju umetnika, određenog stila glumačke igre. Zahvaljujući festivalu, zemlja, grad, opština može da postane brend destinacija.
- Festivali omogućavaju upoznavanje publike sa odabranim programima u najboljim izvođenjima.
- Festival je društveni događaj.
- Festival jača lokalnu zajednicu i ima podršku iste.
- Festivali se održavaju u ograničenom, najčešće kratkom vremenskom periodu.
- Festivali se održavaju u okviru određene oblasti/regije.
- Festivali postaju autonomna dela oslanjajući se na već postojeća umetnička ostvarenja.
- Festival je način da se postojeći sadržaji umetnosti, ideje, otrgnu od zaborava i premeste u novi transmedijalni svet.

Čuvajući Šekspirovo delo od zaborava, održavanje festivala u Čortanovcima omogućava približavanje bardova dramaturgije publici koja nije redovni posetilac pozorišta u Beogradu (koja je u najvećem broju publika Šekspir festivala) i Srbiji ili koja ne čita (redovna čitalačka publika). Šekspirovo delo može biti predstavljeno na tri načina: izvođenjem teksta, kroz sam tekst – predstave (izvođenje), ali i putem forme festivala kao medija „prenošenja”.

„Jezici različitih medija (pojam medija shvatamo šire od njegovog korišćenja u oblasti elektronskih medija) doprinose izgradnji transmedijalnog narativnog sveta” (Scolari 2009: 591). Dobra transmedijalna *licenca* treba da privuče i zainteresuje publiku omogućavajući joj da ostvari kognitivni i emotivni doživljaj, odnosno da usmeri pažnju sa jednog na drugi medij. Jedno delo može poslužiti za stvaranje potpuno novog umetničkog dela. Likovi iz književnih dela postaju inspiracija za kreiranje video-igara, televizijskih serija, filmova. Već postojeća umetnička forma transformiše se i preoblikuje. Transmedijalnost postavljamo u kontekst kreiranja Šekspir festivala, njegovih poruka, načina na koji ovaj festival postaje novi kulturni brend i novi umetnički proizvod. Koji su narativi Šekspir festivala? Kako se njegova misija može multiplikovati i sagledavati iz različitih uglova? Na koji način je selektor, kurator ovog festivala svojom ličnošću, stavovima, profesionalnom prošlošću doprineo kreiranju slike o Šekspir festivalu?

Kustos/kurator je pozorišni producent

Uloga selektora festivala u izmenjenim društvenim, kulturnim i tehnološkim okolnostima veoma je značajna i sa aspekta pozorišne produkcije. Posao pozorišnog producenta danas prevazilazi izvršnu funkciju i bavljenje operativnim poslovima u pozorištu (organizacija proba, izrada planova, organizacija poslova u pojedinim sektorima pozorišta: umetničkom, operativnom, administrativnom). Kreativni producent treba da poseduje skup veština, znanja iz oblasti menadžmenta kao nauke, novih tehnologija i svih umetnosti koje čine jednu pozorišnu predstavu: glumačke, rediteljske, likovne, primenjene, muzičke i plesne. Pozorišni sinkretizam doživljava u izvođačkim umetnostima ekspanziju, čega i producent projekta u institucionalnim pozorištima ili u kontekstu festivala mora da bude svestan. Stoga je posao producenta interdisciplinaran, kreativan i autonoman.

U tom kontekstu kazališna produkcija danas uostalom jeste i umjetnost i znanje i veština i tehnika i tehnologija i znanost. Pa je pritom i producent organizator umjetnosti i umjetnik organizacije. Kako bi se i jezično premostio svaki nesporazum, u visoko razvijenom svetu sve češće se umjesto naziva glavni producent ili kulturni menadžer, danas rabi termin kurator³ koji opisuje umjetnika, kreatora umjetničkog programa, koji je u isto vrijeme i producent tog programa, dakle njegov organizator, finansijer i menadžer (Lukić 2011: 248).

3 Naziv *kustos* preuzet je iz sfere muzeologije, izložbenih galerija i arhivsko-bibliotečke struke.

Imajući u vidu da uloga kreativnog producenta zadire u sfere vrhunskog menadžera, lidera koji je glavni činilac u stvaranju koncepta programa pozorišne institucije ili festivala, koji će biti predmet našeg istraživanja, njegova pozicija zahteva i prihvatanje sve veće odgovornosti, delegiranje zadataka, originalnosti u stvaranju koncepta i pozicioniranju pozorišnog *proizvoda*. Na primeru Šekspir festivala, zadaci Nikite Milivojevića su obimniji od rada producenta u institucionalnom pozorištu. On obavlja korespondenciju sa direktorima trupa, bavi se aktivnostima u vezi sa *fandrejzingom*, osmišljava ideju festivala, dok su poslovi producenta u našim pozorištima vezani za pisanje planova, koordinaciju repertoara, organizovanje proba ili realizaciju gostovanja. Njegovi zadaci su još više u polju operativnog delovanja, a ne stvaralačkog.

Na primeru rada Nikite Milivojevića kao kuratora Šekspir festivala možemo da zaključimo da je pozorišni producent danas glavni autor koncepta pozorišnog događaja, on osmišljava i marketinške strategije koje će predstaviti javnosti festival. Svojom ličnošću, znanjem, pozorišni producent postaje tvorac *storitelinga*, koji kao instrument marketing menadžmenta postaje sve zastupljeniji u stvaranju imidža kulturne institucije, pozorišta ili festivala:

Između književnosti i menadžmenta učvršćen je storiteling menadžment. Dobar direktor kompanije mora da bude „izuzetan pripovedač” obdaren zanosnim žarom. Umesto tabelarnih prikaza, poslovnih bilansa, operativnih rezultata, bolje bi bilo saradnicima i zaposlenima pripovedati priče... da bi se to postiglo, treba pokrenuti osećanje. Ključ za otvaranje srca jeste priča. (Salmon 2010: 67).

Ako ovu tezu prenesemo na ulogu kuratora, onda on kao *guru* festivala treba da deluje vlastitom ličnošću, obrazovanjem, profesionalnom biografijom, *aurom* na publiku, javnost, društvo. „On je izvor korisnih priča i njihovih misterioznih efekata, u njemu se sažimaju narativne sposobnosti. On je agent i posrednik, prenosilac i poruka. On mora da Vas ubedi da je sve u redu, da je sve u saglasnosti sa zdravim razumom i prirodnim zakonom.” (Salmon 2010: 69). Svet fikcije pronašao je mesto u institucijama i marketingu koji treba da predstavi i pozicionira njenu sliku u javnosti. Nikita Milivojević je uvek težio da bude deo pozorišnog sistema u Srbiji, ali je nakon odlaska iz Narodnog pozorišta postao reditelj *emigrant* koji svoju umetničku egzistenciju ostvaruje u Americi, Švedskoj, Grčkoj, Makedoniji, ali retko u Srbiji. Decenijama živi na relaciji Beograd–Solun–Atina, i kaže da se nikada nije osećao kao deo pozorišnog sistema u Srbiji.

Koje narative prenosi Šekspir festival?

U prethodnim poglavljima definisali smo značenje pojma festivala, forme festivala i naveli njegove najznačajnije osobenosti. U ovom poglavlju predstavice ćemo studiju slučaja Šekspir festivala kao načina autonomnog prikazivanja Šekspirovih dramskih dela i njihove transformacije u novi oblik (kanal) komunikacije sa publikom – festival.

Šekspir festival osnovan je na inicijativu reditelja Nikite Milivojevića nakon premijernog izvođenja predstave *Henri VI* u pozorištu *Glob* na Šekspir festivalu u Londonu. Na otvorenom prostoru koji okružuje Vilu Stanković⁴ u Čortanovcima blizu Indije, pored Dunava prikazuju se predstave koje na inovativan način tretiraju Šekspirova dela. Jedan od ciljeva festivala jeste da i naša sredina dobije *prostor* za popularizaciju Šekspirovih dela, kao i promovisanje pozorišta i afirmaciju reditelja koji želi da češće radi u Srbiji i prikaže svoje bogato rediteljsko iskustvo, individualni pogled na delo velikog pisca selekcijom predstava inspirisanih Šekspirovim delima: plesnih, muzičko-dramskih, klasičnih dramskih i alternativnih izvođenja. Ovaj festival nema ideju da u

4 „Stara vila Radenka Stankovića, kardiologa, ministra prosvete za vreme vladavine kralja Aleksandra I i namesnika kralja Petra II, sazidana 1930. godine, atraktivno je delo arhitekta Dragiše Brašovana. Vila je urađena u stilu srpskih srednjovekovnih dvoraca, a smeštena je u čortanovačkoj šumi na imanju koje obuhvata 35 jutara raspoređenih na šest nivoa-terasa. Po završetku Drugog svetskog rata nove vlasti ga hapse i osuđuju na 12 godina robije zbog „saradnje sa Nemcima“. Vilu konfiskuju 1952. godine, a prvi na listi novih vlasnika je bio MUP Srbije. Zatim je, postala vlasništvo Pokrajine Vojvodine, a posle Institut za vinogradarstvo i voćarstvo u Sremskim Karlovcima. Deo je dat Zajednici odmarališta u Novom Sadu. Vila se 1972. godine ponovo vraća AP Vojvodini. Dobri poznavaoi istorije kažu da je u početku gradnje dr Stanković imao šest jutara zemlje, kasnije je dokupljivao, a gajio je najpoznatije vrste vinove loze. Želja mu je bila da na tzv. Zlatnom bregu, koji se nalazi u neposrednoj blizini, zasadi najstarije sorte sremske loze. Ovo zdanje, nakon konfiskacije posle Drugog svetskog rata, bilo je rezidencija: Aleksandra Rankovića, Slobodana Penezića Krcuna i, naravno, Josipa Broza Tita. Neposredna blizina Dunava, čist vazduh, koji je, najbolji lek za pluća, kao da se nalazite na Tari. Nije ni čudo što je dr Radenko Stanković rešio da baš ovde sagradi ovo velelepno zdanje. U zdanju se nalazi sala za sastanke sa 24 sedišta, dve jednokrevetne sobe, TV-salon, trpezarija sa kuhinjom. Pored zgrade je bazen, tereni za male sportove, dva teniska terena i devet bungalova. Danas ovo zdanje služi za protokolarne prijeme Izvršnog veća Vojvodine, a domaćini koji o njemu brinu trude se da se što bolje očuva. Inače sportski tereni su pravljani u vreme kada je predsednik Izvršnog veća bio Boško Perošević 1997, a bungalovi se koriste od 1997. godine. Jedno vreme imanje je bilo „ničije“, od 1964. do 1974, a tada je prešlo na Izvršno veće i četiri godine je adaptirano. Pored ovog lepog zdanja, tu je i tzv. Žuta kuća, dalje je pecara, štala i prostorije za osoblje koje je održavalo vilu. Radenko Stanković bio je i veliki dobrotvor: izgradio je kockasti put kroz Bešku, zatim put od Banstola do čortanovačke crkve, kao i mali trg kod Sanadarevih u Čortanovcima. On je bio i jedan od osnivača Medicinskog fakulteta u Srbiji. U vili je sniman film Soje Jovanović „Silom otac“. Vila nije otvorena za posetioce!” (Preuzeto sa <http://www.vileidvorci.info>, pristupljeno 6.10.2017 u 12:28).

arhitektonskom i izvođačkom pogledu rekonstruiše pozorište *Glob* postajući atrakcija za široku publiku, pogotovo turiste, kakva je upravo misija pozorišta *Glob* u Vili Borgeze u Rimu. Prema tipologiji festivala⁵ Petera Inkea (Péter Inkei), koja obuhvata podelu na velike, državne svečanosti i manifestacije, velike međunarodne festivale koji se održavaju pod pokroviteljstvom države, multimedijalne festivale koji uključuju i održavanje i nekih sportskih manifestacija i male festivale koji se održavaju u lokalnim sredinama, Šekspir Festival za sada ne predstavlja najreprezentativniju *reviju* Šekspirovih dela, već je njegova ideja da bardove komade predstavi u različitim scenskim formama (performans, plesno pozorište, muzička solo izvođenja, dramsko pozorište). Ideja obuhvata i komercijalni aspekt, u smislu održavanja festivala koji kratko traje (tri dana) i priprema ga mali tim (uglavnom sve poslove obavlja selektor) kao deo umetničkog imena i senzibiliteta jednog reditelja. Prema istraživanju publike koje je autorka teksta sproveda za potrebe pisanja monografije *Publika mjuzikla* (2014), kao i istraživanja Slobodana Mrđe *Publika dramskog pozorišta* (2010) i ispitivanja publike Beogradskog dramskog pozorišta, koje su sprovedli studenti treće godine Katedre za menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture u sezoni 2015/16, možemo da zaključimo da se publika pre opredeljuje da gleda predstave koje su nastale na osnovu dela poznatih pisaca ili *bestselera*. Publika voli da gleda predstave čije teme su joj bliske i poznate, deo su njihovog svakodnevnog života i problema. Šekspir, čija dela se izučavaju u školama i kao obavezna lektira, poznat je publici pozorišta u Srbiji, čime ovaj festival postaje pristupačniji potencijalnim posetiocima. Univerzalnost tema kojima se Šekspir bavi: zabranjena ljubav, unutrašnji konflikti ličnosti, bolesna ljubomora, problem želje za vladanjem može da bude jak motiv da se festival i poseti.

Održavanje Šekspir festivala utiče na prepoznavanje Indije kao mesta za okupljanje publike kulturnih dešavanja. Kako naglašavaju Najdžel Morgan, Anet Pričar i Rodžer Prajd (Nigel Morgan, Annete Prichard, Roger Pride) u studiji *Destinacija kao brend*, „mesta se nadmeću da privuku posetioce, stvaraocce i poslovne kompanije. Mesta koja imaju dobar ugled u javnosti,

5 Darko Lukić u tekstu „Inclusive Practices at the International Performing Arts Festivals” definiše sledeće tipove festivala: 1. Ekskluzivni festivali koji su namenjeni elitnoj publici i elitnoj kritici. Oni imaju veliki uticaj na javno mnjenje, ugled i posebno su podržani od države. 2. Spektakularni, komercijalni festivali, festivali koji predstavljaju ekskluzivni brend. Ovaj tip festivala ekskluzivnim, što atraktivnijim programima iz domena popularne kulture žele da privuku što širu publiku. Njihov fokus je na razvoju kulturnog turizma i potrošnji. 3. Festivali koji žele da pređu postojeće granice umetnosti. To su festivali koji rizikuju. To su aktivistički festivali, angažovani u svom programskom pristupu u želji da privuku marginalizovane društvene grupe. Šekspir festival se na osnovu ove tipologije nalazi između prvog i drugog oblika.

lakše je da privuku pažnju, ljude, poslove i novac [...]. Pozitivan imidž u javnosti nekog mesta izgrađuje njegovu konkurentnost i utvrđuje ga kao destinaciju koju treba posetiti” (Morgan, Pričar, Prajd 2015: 345). Mesta koja žele da steknu dobar društveni i kulturni položaj u državi, ali i šire, moraju da primene u planu razvoja holistički pristup kako bi postale brend. Holistički pristup obuhvata unapređenje turističkih resursa, ekonomskog razvoja i duh mesta, pritom svaki činilac pokreće sporna pitanja o autentičnosti brenda. „Kreativnu destinaciju određuju sadržaji, transformabilnost (spremnost da se deluje drugačije), ton komunikacije, tolerancija” (Morgan, Pričar, Prajd: 2005: 346). Kreativni imidž i popularnost destinacije utiče na pozitivne socio-kulturne promene. Šekspir festival doprinosi prepoznavanju Indije kao mesta koje postaje deo kulturne mape Srbije, ali i Evrope. Ova manifestacija je deo mreže Evropskih pozorišnih festivala i njen program se prema kvalitetu i originalnosti izdvaja u kulturnoj produkciji opštine Inđija. Naime u Inđiji deluje Kulturni centar, u kome se trenutno prikazuju filmovi za decu i filmsko ostvarenje *Pandemonium* Nikole Jovića, koji živi u Inđiji. Pozorišni program čini izvođenje jedne predstave nastale prema Hičkokovom filmu *39 stepenika* u režiji Vladimira Aleksića (igraju Andrija Milošević i Goran Jevtić). Muzički program čine uglavnom koncerti džez muzike, dok edukativne radionice trenutno nisu na „repertoaru” Kulturnog centra. Kulturnu produkciju Inđije čine i međunarodni književni festival *Pro poet*, kao i manifestacija Dani Srpske, na kojoj gostuju studentske predstave zemalja iz regiona. Imajući sve navedeno u vidu, možemo da zaključimo da Šekspir festival obogaćuje u produkcijom, ali i programskom pogledu kulturnu participaciju opštine Inđija i da predstavlja elitni kulturni događaj u odnosu na postojeću ponudu.

Prigrlivši i suprotstavljajući kontradiktornosti svoga doba, Šekspir je od savremene potrebe stvorio svoju najveću umetničku vrlinu. Među svojom heterogenom publikom, igrajući se sa jednom antitetičkom predrasudom u odnosu na drugu, on je delimično strukturisao svoja dela oslanjajući se na veliki broj savremenih kontraverznih problema. Manipulišući takvim raznovrsnim oblicima ponašanja, istovremeno koristeći pažnju svih gledalaca, on je dostigao svojevrsan integralan, ali složen i višestruk dramski oblik. (Jovićević 2000: 10).

O konceptu Šekspir festivala specijalno za ovaj naučni tekst govori njegov kurator, Nikita Milivojević:

Rasprave o komercijalizaciji kulture kao i o raznim kulturnim, kreativnim industrijama i sl. brojne su i danas je manje-više jasno šta one sve podrazumevaju, odnosno šta smo sa njima dobili, a šta izgubili. U suštini, to je vrlo kompleksno pitanje i mogli bismo dugo o tome da pričamo. Što se tiče Šekspir festivala, na svetu postoji dosta festivala koji igraju isključivo dela Šekspira... Postoje i pozorišta izgrađena kao nekakve kopije Globa. Takodje postoji i Evropska mreža Šekspir festivala (ESFN) sa sedištem u Gdanjsku koji međusobno sarađuju, razmenjuju predstave, informacije... i naš festival je takođe član ove mreže, praktično smo jedina zemlja van EU koja je deo ESFN. Na njihovom veb-sajtu trenutno se nalaze informacije o svim evropskim Šekspir festivalima, pa tako i o našem u Čortanovcima. Mislim da je važno i dobro za nas ne samo to što smo deo jedne takve asocijacije, već pre svega što na taj način možemo da širimo neki svoj mali kulturni (pozorišni) krug.

Šekspir festival je brend koji je prepoznatljiv prvo po delima velikog pisca, po atraktivnom i za našu sredinu nesvakidašnjem ambijentu u kojem se predstave izvode. Festival predstavlja i profesionalnu priču reditelja Nikite Milivojevića, koji je uvek težio da bude deo pozorišnog sistema u Srbiji, ali je nakon odlaska iz Narodnog pozorišta postao reditelj koji iskustva stečena u zemlji u kojoj se školovao i počeo da radi, prenosi na pozorišta u Grčkoj, Americi, Engleskoj. Svakako je izvođenje Šekspirovog dela *Henri VI* u pozorištu Glob na srpskom jeziku i ansamblom Narodnog pozorišta u Beogradu, izvanredan način promocije našeg pozorišta. Ipak, profesionalna karijera Nikite Milivojevića kao da se uvek nalazila na klackalici između Srbije i sveta, a da se on, prema sopstvenom svedočenju, nikada nije osećao da pripada domaćem pozorišnom sistemu.

Nikita Milivojević je započeo svoju karijeru postavljajući Joneskovu *Čelavu pevačicu*, te komadom *Maria i mađioničara* Tomasa Mana, da bi zatim vrlo brzo u vreme građanskog rata devedesetih bio prepoznat od strane publike i kulturne javnosti po predstavi Slavomira Mrožeka *Emigranti*, koja je izvođena u ložionici Beogradskog dramskog pozorišta, čime su autori predstave želeli da ukažu gradskim vlastima Beograda u kakvim teškim uslovima – u zgradi bez grejanja stvaraju glumci i rade zaposleni u Beogradskom dramskom pozorištu. Karijera Nikite Milivojevića u pozorištu na Crvenom krstu obeležena je i antiratnom predstavom *Sedmorica protiv Tebe*, dok njegov stvaralački uspon dolazi sa postavkama drame Miloša Crnjanskog *Maska* u Narodnom pozorištu, komada *Tesla* (Opera i teatar Madlenianum), kao i režijom komada Ljubomira Simovića *Banović Strahinja*, ali i odlazak iz zemlje i stvaranje ka-

rijere u Grčkoj gde je 2016. na sceni Nacionalnog pozorišta u Solunu režirao Brehtovu *Majku hrabrost*, kao i *Bekstvo* Bulgakova i *Platona* Čehova. Predstava *Seobe*, koja odslikava njegov život stalnih putovanja i selidbi, odlazaka iz Srbije i dolazaka u zemlju, nastala prema tekstu Milana Dragičevića, govori o piščevoj porodici, koja prolazi kroz egzistencijalno-emotivne traume *seoba*. Predstava je igrana na Univerzitetu u Masačusetsu, gde je Nikita radio sa glumcima ovog univerziteta. Prema ličnom stavu autorke ovog teksta, Miliwojević je uvek tragao za novim načinima, pristupima pozorištu. Za njega je pozorište uvek bilo nešto više od predstavljanja, prenošenja dramskog teksta na pozornicu. On je tokom svog stvaralačkog puta tragao za načinima ostvarivanja pozorišta *mašte*, spektakla, *nestvarnih prizora* i to pod snažnim uticajem sumatraizma Miloša Crnjanskog.

U selekciji Šekspir festivala nastupila je pozorišna trupa iz Indije, glumci dolaze u Indiju iz Azije, Afrike, Irana, celog sveta. Stoga u konceptu festivala prepoznajemo ideje transkulturalnosti. Transkulturalna formulacija određena je na makro planu/nivou: umrežavanjem kultura, hibridizacijom, brisanjem selekcije i razlika između tuđe i sopstvene kulture, a na mikro planu: višestrukim kulturnim formiranjem identiteta, pluralnošću i ukrštanjem identiteta. Svaki koncept kulture koji bi da se suoči sa realnošću mora da prođe kroz ovu transkulturalnu formulu. (Vujanović 2007: 92-93).

Pojava ovog festivala podržava kulturnu raznolikost, što omogućava izgradnju višestrukih identiteta, prvenstveno kulturnih. Šekspirova dela nastala iz potrebe promene ideje i očuvanja sveta (Jovićević 2000: 5) prikazana u delima trupa različitih nacija i kultura u našoj sredini samo pojačava razvijanje „transkulturnog kapitala” (Hana Majnhof) i omogućava strateško korišćenje istog u društvene i ekonomske svrhe.

Hugo Grif (Hugo de Grif) festival vidi kao:

[...] najbolji način za prezentovanje inovativnosti u pozorištu. Dajući mogućnost glumcima da sebe predstavljaju publici igrajući u istraživačkim i novim formama ili avangardnim izvođenjima, mi ostvarujemo novine u umetnosti kroz formu Festivala. Festivali pružaju mogućnost prikazivanja eksperimentalnih formi koje će moći da pogleda široka publika. Uloga umetničkih festivala je da osmisle i produciraju eksperimentalne radove. To se od njih očekuje. Festivali su platforma za zbližavanje ljudi, publike i umetnika. (Greef 2017: 123)

Viktor Tarnar (Victor Turner) smatra da je u vremenu sve veće kulturne produkcije potreba za izučavanjem festivala danas sve veća, da je potrebno stvoriti nove metode za izučavanje izvođačke forme u ekspanziji. „Festivali se odigravaju u okvirima ograničenog vremenskog perioda. Tokom svog održavanja oni propuštaju celokupnu socijalnu praksu. Oni se u izvođačkom smislu oslanjaju na korišćenje postojećih pozorišnih jezika i simbola unapređujući ih” (1992: 82). U tekstu „Festivals as Social Dramas and Metaphors: Beetwen Popular and Subversive” Aleksandra Jovićević analizira osobnosti festivala naglašavajući da nikada ne treba zaboraviti da je reč o živom izvođenju, koje se stvara između umetnika aktivirajući zajednicu u cilju zalaganja i „oživljavanja” ideja i principa. Definišući suštinu izvođenja (izvođenja na festivalu) ona se poziva i na teoriju *Gesamatkuntwerk* Riharda Vagnera (Richard Wagner), koja je organski povezana sa prirodom izvođenja, sinkretizmom različitih umetnosti (dramske, muzičke, plesne, likovne), koje glumci predstavljaju na festivalskim pozornicama. Autorka naglašava da festivali u većini slučajeva imaju „osobine performansa, ali da ostvaruju i sazajnju ulogu, oni su i odjek verzija demokratskih vrednosti menjajući javnost, nezavisno od toga koliko su te promene nevidljive i na marginama društva (Jovićević 2017: 139). Šekspir festival je spoj ličnog senzibiliteta kuratora Nikite Milivojevića i ideje za javnim *izlaganjem* i problematizovanjem svestremenjskih tema kojima se Šekspir bavi u svojim komadima, što potvrđuje i tvrdnja Aleksandre Jovićević da festivali treba da zadovolje potrebu za kulturnom participacijom stvarajući kritičke dimenzije u odnosu na socijalnu stvarnost. Festivali su ograničeni socijalnim potrebama zajednice, njenom birokratijom (Jovićević 2017: 140).

Pojedini segmenti programa i predstava Nine Salinen upravo potvrđuju navedenu tezu. U ovoj predstavi možemo da vidimo sučeljavanje i prožimanje ličnog, individualnog umetničkog *prosedea* autorke uz prikazivanje/problematizovanje opštih društvenih fenomena.

Monodrama Nine Salinen, glumice iz Finske, koja tumači *Kralja Lira*, spojila je opšte društvene, političke i psihološke teme koje možemo da „učitamo” ovom komadu prikazujući devedesetogodišnju prvakinju jednog skandinavskog pozorišta koja se oprašta od svoje karijere ulogom kralja Lira. Glumica tokom izvođenja, u sopstvenom stanu, preispituje odluke, stavove, emocije, ceo svoj život.

U skladu sa navedenim teorijama, Šekspir festival obavlja misiju rada na glumačkom usavršavanju, razvoju glumačkih veština i tehnika. Na Šekspir fe-

stivalu 2014. godine radionicu *One Thought, One Action (Jedna misao, jedan pokret)* održala je rediteljka i glumica iz Njujorka Gia Forakis (Gia Forakis) koja je i autorka OTOA tehnike proba i izvođenja. Osnovna zamisao ove glumačke veštine je u vežbanju prepoznavanja skoro neprimetnih, nesvesnih promena u kognitivnom procesu izvođača i njihovih uticaja na fizičke radnje. OTOA tehnika treba da navede glumca da ojača motivaciju, čime ostvaruje dinamičnije scensko prisustvo kao i dublji, intenzivniji odnos sa publikom.

Milan Dragičević⁶ je 2015. održao radionicu čiji cilj je bio da istraži snagu verbalnog izraza glumca, razotkrivajući „tajne” klasične igre, iste one kojima se bavio i sam Šekspir. Naime, autor je želeo da glumcima ukaže kako proces analize nekih ključnih retoričkih formula koje se javljaju u Šekspirovim komadima može da pomogne glumcu da bolje upozna osobenosti lika koji tumači. Dragičević je kroz ovu radionicu želeo da ukaže na moć reči, a ne pokreta u pozorištu. Za njega su reči kao u vreme Šekspirovog *Glob* pozorišta osnovni pokretač svakog izvođenja (dokumentacija *Šekspir festivala 2014–2017*).

Prostor kao narativ, rediteljski portret kao sudbina

Pozorište na otvorenom je ideja kuratora Nikite Milivojevića – citat iz brojnih pozorišnih epoha, perioda antike, renesanse, do različitih avangardnih pokreta koji su pozorište oslobodili *kuće*, stvaranja festivala u *prirodnom ambijentu* do iskustva američkih trupa *Hleb i lutke*, *Living teatra* i njihovih revolucionarnih izvođenja na ulicama gradova. Traganje i odabir prostora u kome će se odigravati Šekspir festival vezano je za iskustvo reditelja i njegovu profesionalnu prošlost. Jedna od njegovih prvih predstava *Emigranti* Slavomira Mrožeka izvedena je u ložionici Beogradskog dramskog pozorišta. Nikita Milivojević je tada (1990/91), pred sam građanski rat u socijalističkoj Jugoslaviji, postavio *Emigrante* u nesvakidašnjem prostoru izvedbe kako bi ukazao kulturnoj i političkoj javnosti u kako lošim uslovima rade glumci ovog pozorišta. Njegova ideja bila je društveno angažovana i usmerena na problematizovanje teških političkih okolnosti u kojima su se nalazili Srbija i njeni građani tada. Kurator polazi i od Brukove (Brook) teze da je svaki prostor otvoren za pozorišna zbivanja. Ideju o održavanju Šekspir festivala na otvorenom možemo da tumačimo i kao otvorenost prema publici. Odlazeći na predstavu koja se odvija ispred zgrade, publika neće imati odbojnost ili strah pred ulazak u zatvoreni prostor. Za dolazak što većeg broja gledalaca značajno je da prostor

6 Redovni profesor na Univerzitetu u Masačusetsu.

izvođenja Šekspir festivala bude atraktivan, dostupan, obeležen plakatima, putokazima (ovakve stavove o ambijentu u kom se predstava izvodi iznela je i pozorišna publika u pomenutim empirijskim istraživanjima). Ovu tezu potvrđuje i proučavanje osobenosti objekata za izvođenje kulturnih događaja, Aleksandre Pešterac i Daniele Dimitrovske⁷. Autorke kao osnovni zaključak naglašavaju da svaka institucija kulture koja izvodi određeni kulturni događaj treba (mora) da uspostavi dobru vizuelnu komunikaciju sa publikom. O prostoru kao inspiraciji da se napravi festival, Nikita Milivojević kaže sledeće:

Inspirisan prostorom Vile Stanković, pre nekoliko godina režirao sam prvu pozorišnu predstavu tamo, i to baš Šekspira, Nenagrađeni ljubavni trud. I kako to često biva, tek kasnije otkrijemo da postoji dublji smisao i razlog za mnoge stvari. Tako se desilo i u ovom slučaju: prvo je prostor izabrao pisca, a onda je to zajedno pokrenulo ideju o festivalu. Ali pravi, suštinski motiv da se napravi Šekspir festival jeste naravno Šekspir. On je danas nešto kao univerzalna reč za pozorište na čitavoj planeti. Šekspir je nesumnjivo najigraniji dramski pisac svih vremena, igra se širom sveta skoro 400 godina, što znači da sigurno postoji nekakva tajna koju i dalje otkrivamo, zašto upravo u njegovim delima svaka generacija i svako vreme jednako prepoznaje sebe. Očigledno da Hamlet, Otelo, Magbet, Ričard, Lir, Ofelija, Julija... neprestano su tu negde oko nas, samo ih treba videti i prepoznati. Pored toga, Šekspir je i najviše filmovan autor, preko 900 filmova je do sada snimljeno po njegovim delima. Jedan od najznačajnijih reditelja dvadesetog.veka, Piter Bruk, koji je režijama upravo Šekspirovih dela značajno uticao na njihova nova tumačenja, kaže da postoji stvarnost, postoji umetnost i postoji Šekspir. Šekspir je, dakle, nekakva treća stvarnost. Sve to zajedno mogao bih reći da je bio razlog da se napravi Šekspir festival kod nas, drugo što bih želeo da kažem jeste kako je danas napraviti odličnu predstavu, u ovim novim-starim okolnostima preživljavanja kulture, postalo veoma teško. Što znači i videti odličnu predstavu, dovesti je na festival, isto tako je postalo poprilična avantura. Zašto ovo govorim? Pre svega jer tražeći predstave za festival potvrdilo mi se nešto što već godinama primećujem, da je mnogo toga strašno „pobrkan“ u nama i oko nas... Na sve strane vrlo sumnjivi kriterijumi, ukusi... mnogo osrednjosti, dosta toga je u stvari ispod bilo kakvog ozbiljnijeg umetničkog nivoa. Najkraće rečeno, da iskoristim jedan Šekspirov naslov: Mnogo vike ni oko čega. Ponekad imam utisak da je sve postalo nekakva velika kineska rob-

7 Istraživanje je realizovano u okviru projekta Fakulteta tehničkih nauka iz Novog Sada i Fakulteta dramskih umetnosti, „Tehničko tehnološke mogućnosti i produkioni potencijali objekata Domova kulture u XX veku u Srbiji“.

na kuća. *Da biste u svom tom izobilju površnosti pronašli džez pevačicu Marie Joao, koja je pevala Šekspirove sonete, treba dosta strpljenja, sreće... a naravno i novca. U tom smislu izbor, selekcija, postaje u ovim uslovima vrlo posebna vrsta odgovornosti. Za mene je izbor predstava koje biram i dovodim na festival na neki način kao recimo izbor tekstova koje režiram. Ja uvek, u svemu što radim, hteo to ili ne hteo, na neki način govorim o sebi, tako da je i festival, odnosno izbor predstava, takođe deo nekakvog rediteljskog portreta.*

Tu sada dolazimo i do nekih drugih, ne manje važnih razloga za pokretanje festivala. Naime ja uvek polazim od toga da smo mi zaista mala sredina i da je za nas zaista važno da vidimo kako to drugi igraju Šekspira, zašto ga igraju, šta sve pronalaze u njemu... naročito uzimajući u obzir činjenicu da se danas kod nas Šekspir ne igra mnogo (razne statistike kažu da se ranije mnogo više igrao). Kada govorimo o marketingu, ono što mi slim da je posebno važno, i što Šekspir festival razlikuje od drugih domaćih festivala, jeste potpuno drugačiji doživljaj. Naime festival se dešava van grada, u jednom predivnom, potpuno „vanvremenskom” prostoru, sa bajkovitim pogledom na Dunav... To konkretno znači da ako već odlučite da dođete i pogledate neku predstavu, možete i čitav dan sebi drugačije da organizujete, kao nekakav izlet recimo. Kako je za mnoge posetioce festivala to ujedno i prvi susret sa Vilom Stanković, mnogi odluče da dođu mnogo ranije, ručaju na Dunavu, prošetaju, obiđu prostor, saznaju nešto više o samom mestu, čuju recimo vrlo zanimljivu i neobičnu priču o njenom vlasniku dr Stankoviću i sl, a onda uveče dođu i na predstavu. Verujem da sve to daje nekakvu posebnost Šekspir festivalu.⁸

Na Šekspir festivalu 2015. godine prikazan je komad *Perikle* u režiji Nikite Milivojevića u produkciji Itaka art centra iz Indije i Šabačkog pozorišta. *Perikle* je za Nikitu Milivojevića komad „bez stvarne istine”, nerealna priča protkana fantastičnim događajima. Bajkovitost komada koju poseduju poslednja dela Šekspira: *Bura* i *Zimska bajka* privukla je kuratora festivala da se bavi ovom Šekspirovom dramom. Iste godine u selekciju je uključeno i *Otelo* Narodnog pozorišta iz Bitolja u režiji Dijega da Breze. *Otelo* je upečatljiva predstava po vizuelno-tehničkim efektima koja na savremen način prikazuje ovu tragediju. Diego di Bera, reditelj predstave, ističe da je ovim izvođenjem želeo da glumcima pruži što više mogućnosti i prostora na sceni, koju bi oni koristili za svoju eskpresiju, naglašavajući da pozorište iz Bitolja neguje kosmopolitski

8 Intervju sa Nikitom Milivojevićem specijalno povodom pisanja teksta o Šekspir festivalu vođen je u Beogradu tokom januara meseca 2017. godine.

duh. Te godine, jedna od najupečatljivijih produkcija je izvođenje *Kralja Lira* u režiji Vladimira Perhnož i izvođenju Beloruskog slobodnog pozorišta. Ovo pozorište osnovano je 2005. godine pod poslednjim diktatorskim režimom u Evropi. Belorusko slobodno pozorište je jedno od najotvorenijih kritičara beloruskog represivnog režima. Mnogi članovi trupe bili su u zatvoru, ostali bez posla. Proganjani su, bežali su i skrivali se od policije i vlasti. Uprkos ovim događajima, trupa nastavlja sa radom i postaje popularna širom sveta. *Kralj Lir* je drama po svom sadržaju intrigantna za naš nacion obuzet harizmatičnim vođama, dok sama postavka temu još više problematizuje. *Kralju Liru* reditelj ne oduzima razum, već mogućnost kretanja.

Analizirajući festivalsku selekciju za 2015. godinu, a koristeći navedene teorije festivala, možemo da zaključimo da se Šekspir festival konceptom kritički odnosi prema dramatičnim događajima svetske istorije i politike, ali i da bar da postavlja u kontekst patnje i stradanja naroda koji su preživeli diktatorske režime. U tom smislu *Kralj Lir* u izvođenju Beloruskog slobodnog pozorišta „otvara” narative iz prošlosti naše države i sećanje na režim Slobodana Miloševića.

Na poslednjem Šekspir festivalu prikazane su žanrovski, stilski originalne postavke. Pozorište Glob igralo je komad *Mera za meru* u režiji Nika Begnela. To je bila predstava sa razigranim ansamblom glumaca, koji su pevali, igrali Šekspirovu komediju izmeštenu u novi vek. Ovaj komad izvela je najbolja pozorišna škola iz Grčke *C kao cirkus*, koja, koristeći metod kolektivne režije, pokazuje ideju i temu predstave koristeći mali broj izražajnih sredstava. Kompani teatar iz Mumbaja (Indija), nakon gostovanja u Delhiju i Londonu, izveo je *Bogojavlјansku noć*, praćenu autentičnom i originalnom indijskom muzikom.

Nikita Milivojević zaključuje:

Posle tri godine mislim da je već sasvim jasno da na festivalu možete videti Šekspira u najrazličitijim formama izvođenja. Prošle godine naš gost je recimo bila jedna od vodećih svetskih džez pevačica Maria Joao. Njen koncert je u stvari bio izbor Šekspirovih soneta i nekoliko scena (Hamlet, Magbet, San letnje noći)... i to je zaista bilo nešto potpuno neverovatno. Takav događaj možete jednom u životu da vidite i čujete. Pre svega to što je u stanju da uradi glasom je pravo čudo, a scena Ofelijinog ludila je jedna od najuzbudljivijih koje sam ikada video (čuo) u pozorištu.

Umesto zaključka: saradnja, ojačavanje zajednice i prožimanje kultura

Šekspir Festival, poput svih svetskih festivala danas, a na osnovu uloga i funkcija koje je definisao Dragan Klaić u knjizi *Početi iznova* (2016), odlikuju: mobilnost umetnika, ideja i koncepata, stvaranje koproducentskih odnosa, posedovanje razvojne funkcije jer afirmiše i ojačava pozicije mladih glumaca, reditelja, igrača iz zemlje i inostranstva gostovanjima najboljih školskih pozorišta iz Grčke, saradnjom sa Akademijom umetnosti iz Novog Sada, problematizujući položaj pojedinca i kulture danas, kako kroz teme kojima se bavi, ujedinjujući *pozorišne poetike*, stilove izvođenja i poglede na kulturu pozorišnih stvaralaca koji dolaze sa Istoka kontinenta i onih sa Zapada. Putem ovog festivala, kurator Nikita Milivojević izborom predstava (monodrama, klasične postavke, solo muzička izvođenja, trupa) iskazuje ciljeve interkulturalnosti: otvorenog i demokratskog pogleda na pozorište. Milivojević je uvek težio da bude deo pozorišnog sistema u Srbiji, ali je nakon odlaska iz Narodnog pozorišta postao reditelj *emigrant* koji svoju umetničku egzistenciju ostvaruje u Americi, Švedskoj, Grčkoj, Makedoniji, ali retko u Srbiji. Decenijama živi na relaciji Beograd–Solun–Atina. Kako naglašava, ljudi su danas pritisnuti potrošačkim, takmičarskim vrednostima liberalnog kapitalizma sve više rastavljeni, neprijateljski nastrojeni jedni prema drugima, dok „povezanost: kulturna, vezanost za slična interesovanja, poduhvate treba da utiče na kreiranje naše stvarnosti koja će nam omogućiti manje nezadovoljstva i agresije. „Da citiram Andrića, ‘svi smo mi civilizacijski povezani i naša nada je uvek na drugoj strani mosta’”, naglašava Milivojević.

Šekspir Festival, povezujući sudbine umetnika iz Gruzije, Irana, Turske, Grčke, Slovenije, Makedonije, ima za cilj da povрати *građansku publiku* u pozorište, ljude koji su poslednjih godina postali *nevidljivi* u spskim medijima i javnosti: profesore, slikare, pisce, konceptualne umetnike. To je publika koja poseduje osobine legitimnog ukusa, prema francuskom sociologu Burdijeu (Bourdieu).

*Kod pravih esteta on se kombinuje sa naklonošću prema vrhunskim delima onih umetnosti koje su još uvek u procesu legitimacije, poput filma, džezza ili popularne muzike – koji je sve prisutniji ukoliko obrazovni nivo raste, a najzastupljeniji je kod onih frakcija dominantne klase koje su najbogatije u obrazovnom kapitalu.*⁹ (Bourdieu 1990: 56)

9 Pjer Burdije (Pierre Bordieu) naglašava da ljudi upotrebljavaju svoje resurse (kulturni kapital) kojim ostvaruju simbolički profit (socijalni ugled i prestiž).

Sa aspekta finansijskog menadžmenta, Šekspir festival se finasira iz budžeta Autonomne pokrajine Vojvodine, budžeta Opštine Inđije i od strane privatnih sponzora. Ministarstvo kulture RS do sada nije pronašlo interes da finansijski pomogne ovaj festival, iako on aplicira na konkursima svake godine. S obzirom na to da se festival održava izvan Beograda, da finansijsku podršku dobija od Pokrajine (a programsku od Evropske mreže festivala), a da na njega dolazi i publika iz Beograda, on predstavlja odličan primer decentralizacije kulture u našoj centralizovanoj kulturnoj sredini (najveći broj kulturnih institucija, festivala, programa dešava se u Beogradu, dok pozorišta širom Srbije finasiraju gradovi i opštine, a programi se u najvećem broju slučajeva ugledaju na uticaje iz centra). Opština Inđija je tokom proteklog perioda šest godina uzastopno, proglašena *Evropskom prestonicom budućnosti* (nagradu dodeljuje magazin *Fajnenšal tajms*) zahvaljujući dobrim rezultatima u razvoju administracije, privrednom poslovanju opštine i obezbeđivanju boljeg standarda stanovnicima Inđije.¹⁰

Opština Inđija se razvija pružajući Šekspir festivalu dobru platformu za postojanje i usavršavanje programa u budućem periodu. Odvijanje ovog festivala doprinosi jačanju pozitivne slike opštine Inđija u društvenoj i kulturnoj javnosti zahvaljujući ambijentu u kome se održava, gostovanju pozorišnih trupa raznolikog pozorišnog izraza i jezika. Dolazak u Inđiju umetnika različitih nacionalnosti, glumaca sa Dalekog istoka, ali i Glob pozorišta, profesora glume i pozorišnih stručnjaka iz Njujorka koji rade sa glumcima, on postaje simbol, dobar primer kulturne saradnje kulturnog turizma (ali ne u obliku koji je zastupljen na komercijalnim, multidisciplinarnim festivalima) naše zemlje. Kako naglašava Vesna Đukić u knjizi *Država i kultura*:

[...] razvoj kulturnog turizma može biti ostvaren samo uspostavljanjem međuresorne saradnje usmerene na stvaranje atraktivnih turističkih proizvoda i usluga u oblasti kulture i umetnosti [...] tu se pre svega misli na obogaćivanje zadovoljstva posetom kod postojećih posetilaca, ali i podsticanje potrošnje, privlačenje novih tržišnih segmenata, podsticanje, najpre domaće i prekogranične, a zatim i međunarodne saradnje (Đukić 2010: 358).

Od Šekspir festivala se očekuje popularizacija mesta, kulture, raznovrstan program iz sveta iz oblasti izvođačkih umetnosti koji je originalan i retko viđan u našoj sredini. Na koji način festival to ostvaruje? Prvo dolaskom

10 Navedeno pokazuju podaci i informacije sa zvaničnog sajta <http://www.indjija.net>. (pristupljeno: 28. 9. 2017. u 18:53).

stručne publike iz Beograda, novinara, diplomata, predstavnika ministarstva i uglednih ličnosti Beograda, kulturne i poslovne *elite* (prema već navedenim istraživanjima publike premijerna kulturna dešavanja posećuju predstavnici elitnog i standardnog kulturnog modela), dok će svaki izvođač koji dođe u Indiju biti upoznat sa ovim gradom. Razvijanjem i uspostavljanjem međusektorske i intersektorske saradnje opštine sa nevladinim organizacijama, fondacijama, stranim delegacijama i ambasadama, predstavnicima stranih kulturnih centara i sponzorima koji ulažu u ovaj festival – lokalna zajednica jača. Jačanje se ogleda u stvaranju simbola (brenda) destinacije. Ključni elementi brenda jesu ljudi i sećanje/poistovećivanje publike sa „magijskom kulturnom istorijom” mesta (Morgan, Pričard, Prajd 2005: 156) koja se ogleda u prošlosti koju prenosi ambijent Vile Stanković, duha vremena srednjeg veka, perioda nakon Drugog svetkog rata i sećanja na vladavinu Josipa Broza Tita, koji je Vilu Stanković koristio kao svoju rezidenciju. Kognitivna i emocionalna učitavanja su bezbrojna, a narativi uzbudljivi i zanimljivi publici¹¹ – Indija je opština koja privredno napreduje, Festival je veza kuratora sa svojom zemljom, ali i veza sa Šekspirovim delom, koje poseduje sada novi kanal komunikacije: festival.

Literatura

- Bourdieu, Pierre. 1990. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publication.
- Cvetičanin, Predrag. 2007. *Kulturne potrebe, navike i ukus građana Srbije i Makedonije*. Niš: OGI.
- Dragičević Šešić, Milena. 2007. „Kulturni razvoj i prostorni menadžment kulturnih delatnosti” u *Javna i kulturna politika, socio-kulturološki aspekti*, priredila Milena Dragičević Šešić. Beograd: Čigoja štampa.
- Đukić, Vesna. 2010. *Država i kultura*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU.
- Greef, Hugo De. 2017. „Art Festivals are our Voices in Society”, Openig Speech – BITEF Belgrade Conference, *Cultural Diplomacy Arts, Festivals and Geopolitics*, (Edited by Milena Dragičević Šešić). Belgrade: Creative Europe Desk Serbia, Ministry of Culture and Media of Republic of Ser-

11 S obzirom na to da u okviru Šekspir festivala nije urađeno empirijsko istraživanje kulturnih potreba i navika publike koja ga posećuje, navedeni zaključak iznosimo na osnovu razgovora sa kuratorom, uvidom i analizom dokumentacije festivala i konsultacija sa Aleksandrom Delić i Jelenom Knežević, koje su obavljale funkcije PR-a Šekspir festivala.

- bia, Faculty of Dramatic Art inof Belgrade, Institute for Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade.
- Inkei, Peter. 2006. *Festival World Summary Report, National survey on Festivals in Hungary*. Budapest: Kultur Pon.
 - Jovičević, Aleksandra. 2000. „Šekspir i njegovi savremenici: prilog pozorišnoj antropologiji”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* broj 4 (ur. dr Radoslav Đokić). Beograd: FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
 - Jovičević, Aleksandra. 2007a. „Interkulturalizam i interkulturalna izvođenja u doba kulturne globalizacije” u *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
 - Jovičević, Aleksandra. 2007c. „Izvođačka tela” u *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.
 - Klaić, Dragan. 2016. *Početi iznova*, Beograd: Clio.
 - Lukić, Darko. 2011. „Kazališni producent – organizator umjetnosti ili umjetnik organizator”, u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* broj 19. (pedeset godina Katedre za menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture, urednik dr Milena Dragičević Šešić, red. prof.). Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU.
 - Lukić, Darko. 2017. “Inclusive Practices at the International Performing Arts Festivals”, u *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics* (edited by Milena Dragičević Šešić). Belgrade: Creative Europa Desk Serbia, Ministry of culture and Media of Republic of Serbia, Faculty of Dramatic Art of Belgrade, Institute for Theatre, Film, Radio and Television.
 - Majnhof, Mana Ulrike, Triandafilidu, Ana. 2008. *Transkulturalna Evropa*, Clio, Beograd.
 - Morgan, Nigel, Pričard, Anete, Pride, Roger. 2015. *Destinacija kao brend*, Beograd: Clio.
 - Mrđa, Slobodan. 2010. *Publika dramskog pozorišta*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
 - Pešterac, Aleksandra, Dimitrovska, Daniela. 2014. „Modeli komunikacije između kuća kulture i publike” u *Tematski Zbornik Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji* (urednici dr Radivoje Dinulović, dr Dragana Konstantinović, Miljana Zeković). Novi Sad: Departman za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka.
 - Petrović, Gorana. 2010. *Funkcija festivala u kreiranju kulturnog identiteta grada*, magistarski rad (mentor dr Divna Vuksanović), Beograd: Univerzitet umetnosti.
 - Ristić, Maja. 2014. *Publika mjuzikla*, Beograd: Zadružbina Andrejević.
 - Salmon, Kristijan. 2010. *Storiteling ili pričati priču*, Beograd: Clio.

- Scolari, Alberto Carlos. 2009. „Transmedia Storytelling Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media”, *International Journal of Communication* 3, Montreal.
- Turner, Victor. 1969, 1997, 2008. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New Brunswick and London: Aldine Transaction.
- Vujanović, Ana. 2007. „Studije performansa kao studije kulture: procesi deauratizacije umetničko dela”, u *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.

Ostali izvori:

- Arhivska građa Šekspir festivala (2014–2017)
- Zvanični sajt opštine Inđija <http://www.indjija.net>, pristupljeno 28.9.2017. u 18:53.
- Vile i dvorci, <http://www.vileidvorci.info>, pristupljeno 6.10.2017. u 12:28

SHAKESPEARE FESTIVAL: PERMEATION, READING, LOAD

Summary

The main fokus of the work is analysis of the Shakespeare Festival as a cultural product inspired by Shakespeare creativity. Since the festival can also be viewed from the perspective of transmediality, in the first part of this paper will be defined by this theory Festival are given an excellent way to promote theatre art improvingthe position of the local community, Curator of the festival is equated with a job producer who is creator of the concept of the festival, but is also responsible for operations and asks for money to mointain it. The second part of the paper examines the program, the objectives of the Festival and bring an interview with his curator, theater director Nikita Milivojevic.

Kay words

Festival, performing arts, curator, storiteling, local community

II

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Divna Vuksanović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

HOMO LUDENS ILI STRAST KA SLOBODI

316.7:79

130.2:111.852

316.7 Божовић Д.

COBISS.SR-ID 255692812

Apstrakt

Osnovno polazište teksta jeste određenje igre kao temelja kulture, u interpretaciji sociologa kulture, Ratka Božovića. Igra je u članku tretirana, pre svega, sa stanovišta ontologije, a potom u relaciji sa svetom kulture i idealom slobode. Tim povodom, u tekstu je naglašena dijalektičnost igre, kao i njena suprotnost u odnosu na ništavilo. Pored interpretacija igre u rasponu od Heraklita do Huizinge, najviše pažnje posvećeno je analizama igre u Božovićevoj interpretaciji tipologije igara, preuzetih iz knjige Rože Kajoa Igre i ljudi. Rasprava se završava problematikom tehnoloških igara, koja je bitna za razumevanje savremenog sveta igre, te perspektive razvoja kulture i potencijala osvajanja slobode.

Ključne reči

igra, kultura, sloboda, tehnologija, homo ludens

Iako je ozbiljni svet igre tema filozofije još od njenih početaka, tačnije, ona datira iz Heraklitovog (Heraclitus) („mračnog”) i pretsokratskog doba, retki su, u našem vremenu – a rekli bismo i veoma dragoceni – oni mislioci, poput Ratka Božovića, čiji se refleksivno-kritički uvidi dotiču ove problematike. Zašto je to tako? Da li je fenomen igre, kao predmet preispitivanja, s razlogom potisnut iz savremene kulture i mišljenja o njoj, ili je, pak, igra i dalje tu, odnosno prisutna kao pojava, ali gotovo da nema onoga ko bi se usudio da o tome smisleno i argumentovano piše ili govori. Čini se, zapravo, da je ovo drugo posredi – savremena epoha obiluje prostorom za prisustvo mnoštva različitih igara, čemu znatno pogoduju rast tehnologije, industrijalizovanje zabave, kao i ekspanzija vrednosti spektakla. Komercijalizovanje sveta igre, kao i njegova sistematska medijska eksploatacija, čine vreme zabave domi-

1 vuksanovic.divna@gmail.com

nantnim u odnosu na svetove umetničkog stvaralaštva i kulture našeg doba. Štaviše, izgleda da, izvan matrice zabave, gotovo da i nema ničeg drugog.

Paradoks s igrom je upravo sledeći: što se čovek/žena više igra, deluje kao da ima manju potrebu da misli o njoj. Jer, nasuprot ozbiljnosti igre, reflektovanje o njoj izgleda neozbiljno, i štaviše – infantilno. Igra se, naime, još od Heraklitovih vremena tretira kao fenomen vezan za decu i detinjstvo, te bi teoretisanje o igri, shodno tome, trebalo da potpada pod relaksativne i neobavezujuće aktivnosti, koje se uglavnom vezuju za tzv. „slobodno vreme” (a koje, zapravo, nije vreme emancipacije, već samo ono vreme koje je oslobođeno od radnih aktivnosti). Igra se, dakle, sudeći po aktuelnim predrasudama s jedne, i nedostatnosti relevantnih istraživanja s druge strane, tretira kao onaj predmet ispitivanja koji je takoreći nedostojan nauke. Filozofija igre se, verovatno, uzima u obzir tek kao nižerazredno, ekscentrično zanimanje mišljenja za jednu oblast delovanja u kulturi ili medijima.

Razumevanje igre se, u savremenoj eri, smatra gubljenjem vremena na irelevantne predmete istraživanja, iako zabava u sve većoj meri, preuzima mesto igre u prostoru „slobodnog vremena”. Međutim, Božović, favorizujući slobodnu igru, a u odnosu na represiju sveta zabave, upravo misli suprotno: „Nastojanje da se igra podredi životnim fazama koje slede posle detinjstva, jer je ona, navodno, samo priprema za takozvani 'ozbiljan' život, pretvara je u njegov 'surogat', u sekundarnu egzistenciju”², čime se igra, faktički, detronizuje u ontološkom smislu reči, postajući predikat, odnosno kategorija sfere privida. Time ona, doduše, biva predstavljena kao važan *topos* estetskog privida, ali – zalazeći u domen izučavanja estetike – gubi svoj „stvarnosni” dignitet. Za Božovića, što ćemo pokušati da dokumentujemo u nastavku teksta, igra se nalazi u prostoru između bića i privida, ali pre pada na stranu bića, a u odnosu na ništavilo.

Nadalje, povodom igre bi se moglo zaključiti da je do aktuelnog marginalizovanja igre kao predmeta istraživanja došlo zahvaljujući vladajućoj predrasudi da ona nije po sebi vredna istraživačke pažnje, jer se događa u slobodno vreme i nalikuje pukoj rasonodi ili, uopšteno uzevši, nekakvoj detinjoj zanimaciji. U odnosu na ostale fenomene kulture, igra kao da nije pogodna za tematizovanje, pošto je – upravo u suprotnosti prema Heraklitovom shvatanju – manje ozbiljna, pa samim tim i relevantna, od drugih istraživačkih predmeta, za teoriju našeg vremena. O značaju igre za celokupnu čovekovu

2 Ratko Božović, „Igrani igrači”, u: *Molitva osame*, Čigoja štampa, Beograd, 2016, str. 439.

egzistenciju Božović kaže sledeće: „Za decu je igra isto što i život za odrasle. I baš zato, da se igra ne bi svodila na svrhe izvan njenog slobodnog iskazivanja, ne bi je trebalo videti kao puku pripremu za budući život. Pošto je igra osnova čovekovog bivstovanja i njegove kulture, ona svakako nije obeležje samo dečjeg doba već celine čovekovog života.”³

S druge strane, tekst Ratka Božovića, naslovljen kao „Igra ili ništa”⁴, aludirajući na Parmenida (Parmenides), Hegela (Hegel), Hajdegera (Heidegger), te gotovo čitavu ontološku baštinu filozofije, upravo govori u prilog značaja igre za čoveka, kontrastirajući, nimalo slučajno, igru u odnosu na pitanje ništavila. Igra je, prema njegovim shvatanjima, na strani bića, štaviše, ona je pretpostavka bivstvjućeg, odnosno ispoljavanja određenih kulturnih vrednosti. Igra ne samo da nije ništavilo, već se to *nichil*, u stvari, poništava igrom. Kao odlika bića, *igra* jeste, dok *ništa* nije. Radikalna tvrdnja, ili stav: 'igra ili ništa' je, u prvom redu, vrednosnog karaktera, ali je, u isto vreme, reč o iskazu kojim se priziva jedna ontologija, tj. metafizika igre. Igra je, otuda, za Ratka Božovića, kategorija, vrednost bića ili je samo to biće, dok je ništavilo ne-vrednost i ne-biće.

Na jednom drugom mestu, u okviru opsežnog Božovićevog opusa, igra se smešta u prostor između bića i privida (imajući kako svoju ontološku, tako i etetsku stranu), vezujući se za ideju slobode, a što je protivstavljeno svetu lenjosti i dosade: „Ostvarena između bića i privida, igra nije potreba neslobodnog, već slobodnog čoveka. Ko se plaši njenog reskog bleska i njene neposrednosti, ko je prestravljen njenom magičnom neočekivanošću, ko je izgubljen u dodiru s njom, taj se odveć plaši i života i smrti. U svojoj pustolovini i stalnoj neizvesnosti, igra nikad nije nađena, jer se ona stalno nalazi i neprekidno otkriva”⁵ Primetno je da se igra „otkriva” igračima, poput istine ili bića filozofima – da upotrebimo ovde analogiju „fenomena” igre s tradicionalno shvaćenim bićem i istinom. I dalje, navodi Božović, igra podrazumeva možda ne istraživački napor, kao istina, ali strpljenje i volju, svakako, kako bi bila pronađena: „Ako je prate klonuća volje i krah strpljenja, ako je u njoj prisutno samo ono što je već bilo, *ono do sada*, ona neće izbeći zamke dosade, jer nije ni rođena na velikoj udaljenosti od opredmećene stvarnosti, koja je uvek spremna da stvori novu stupicu. U stvari, lenjost i dosada, ti sijamski blizanci, nepomirljivi su protivnici igre.”⁶

3 Isto, str. 439.

4 Ratko Božović, „Igra ili ništa”, u: *Igra ili ništa*, Čigoja štampa, Beograd, 2014, str. 103-140.

5 Ratko Božović, *Lavirinti kulture*, Čigoja štampa, Beograd, 1998, str. 181.

6 Isto.

Jedna od ključnih teorijskih inovacija, naime, koju Božović izvodi u pomenutom tekstu, tiče se realizovanja paradigmatkog obrta (*igra* je biće koje je i biće i privid istovremeno, dok je *ništa* dosada i ne-biće), koji je, na prvi pogled, veoma udaljen od shvatanja igre u savremenoj epohi. U čemu se još sastoji ovaj paradigmatki zaokret, i šta je njegova osnovna ideja? Ukratko rečeno, kako interpretirati ovu inovaciju, i da li ona, pri tom, predstavlja *novum*, sagledano u kontekstu savremenih studija kulture, ili, pak, izlazi izvan okvira ove discipline, utemeljujući se u tradicionalnoj filozofiji, mišljenoj kao metafizika ili estetika. Ono što je ovde interesantno jeste to da biće dobija predikat „igrivosti”, ono nije statična, usamljena kugla u univerzumu, nego je „zaigrano”. A ta zaigranost bića, koja stoji nasuprot ništavilu i ponorima savremenog nihilizma, jeste, po našem mišljenju, veritativni odgovor, i ujedno kritika savremene kulture i sveta u kome živimo. Takođe, ova zaigranost referira i na Heraklita, kao i na njegovo izvorno shvatanje dijalektike.

Opšte mesto teorija koje se danas bave kulturom, ma sa kog vrednosnog (ideološkog) polazišta posmatrano, jeste to da je igra derivat kulture, a ne obratno. Međutim, pojedini filozofi kulture, poput Huizinge (Huizinga), na primer, smatraju da igra prethodi kulturi. Slično stanovište zastupa i Božović, iako bi, kao sociolog kulture, zasigurno mogao da tvrdi i nešto posve drugo – da je, recimo, društvena zajednica ono što je u osnovi kulture, i sl. Podržavajući Huizingina uverenja, koja u ideji igre vide nešto više od psihologije i fiziologije, a kulturu kao ishod čije je izvorište igra *kao takva*, Božović se svrstava u one malobrojne teoretičare kulture koji ne samo da se interesuju za stvar igre, nego joj pripisuju i mesto porekla kulture, čime se *de facto* priznaje da kultura počiva na svetu igre, a ne obratno, a što je svojevrsno prevrednovanje, u odnosu na vladajuća shvatanja o kulturi. No, poput Huizinge, ni Božović se ne zadovoljava utemeljenjem kulture u igri na tradicionalistički, sistemski, statički način, čime bi naracija o zasnivanju kulture bila, zapravo, idealističkog karaktera.

Nasuprot ovome, igra i kultura su u dijalektičkom odnosu posredovanja. Iako, naime, logički i ontološki gledano, igra prethodi kulturi, čime joj, ujedno, predcira i neka obeležja, taj odnos nije relacija pukog nadilaženja, nego je zasnovana na konstantnom posredovanju, tj. prožimanju, iz čega se može zaključiti da su igra i kultura jedno, tj. da je igra ne transcendentno, već immanentno svojstvo kulture. Na taj način, dakle, posmatrano sa stajališta dijalektike, igra je u osnovi kulture, i ova prvobitna relacija između igre i kulture ne uspostavlja se nekritički. Jer, igra je, osim što dijalektički pretpostavlja kulturu, u odnosu i sa stvarnošću. Posmatrano s ontološkog stajališta, može se

postaviti pitanje – da li je igra *stvarna* stvarnost, i ukoliko to jeste, u kojoj je meri stvarna? Ako je igra, pri tom, i ishodište kulture, kako tvrde i Huizinga i Božović, radikalizovanje pitanja o stvarnosti igre, neposredno utiče i na definisanje sveta kulture, i to u pogledu njegove vlastite ontologije.

Objašnjenje pomenutog zaokreta u odnosima između igre i kulture, kod navedenih mislilaca, počiva, verovatno, i u načinu na koji i Huizinga i Božović pristupaju analizama kulture; umesto starog, metafizičkog modela preispitivanja pod vidom večnosti („spinozizam”, moderno doba), oni su skloniji heraklitskoj dijalektici, ozbiljnosti u tretiranju fenomena kako igre, tako i kulture, bez obzira na to koliko je igra „stvarna” ili pak učestvuje u definisanju stvarnosti. „U svom delu *Homo ludens* Johan Huizinga dokazuje da igra nema tako značajnu ulogu u kulturi našeg vremena kao što je imala u grčkoj i latinskoj tradiciji. I što je mnogo bitnije”, naglašava R. Božović, „on je pokazao u kojoj meri igra jeste pojava koja prevashodno pripada domenu kulture.”⁷ Iako prediciranje sveta kulture igri, i obratno, onima koji su upućeni u problematiku možda deluje samorazumljivo, ovde je reč o tome da aktuelno mišljenje o kulturi, njenu relaciju s igrom uglavnom ignoriše, ili tek pokatkad ozbiljnije reflektuje, tako da je Božovićev doprinos osvetljavanju ovog odnosa, a na osnovu njegove „istorije”, veoma značajan.

I dok su se u teorijskom (filozofskom) mišljenju interpretacije igre kretale od objektivizma ka subjektivizmu, i natrag, Božovićevo interesovanje za igru je neposredno povezano sa stvarnošću sveta kulture, koji iz igre proishodi. Istina, u ontološkom svetlu sagledano, njegovo refleksivno uporište bliže je Heraklitu i Gadameru (Gadamer), nego Kantu (Kant) i Šileru (Schiller), na primer. Da bi igra, pa time i kultura, imale u sebi stvarnosnu dimenziju u jakom smislu reči, neophodno je prevazići subjektivistička shvatanja kako sveta igre, tako i kulture. Božovićevo razumevanje odnosa igre i kulture, može se, recimo, uporediti s Gadamerovim shvatanjem relacije igre i umetnosti, o čemu on piše na sledeći način: „Kad u vezi s iskustvom umjetnosti govorimo o igri, onda pod igrom ne mislimo na ponašanje ili čak na duševno raspoloženje stvaraoca ili onoga koji uživa, a pogotovo ne na slobodu nekog subjektiviteta koji se aktivira u igri, već na sam način bitka umjetničkog djela.”⁸

Dakle, po analogiji s ovim iskazom, mogao bi se izvesti zaključak da kultura, zapravo, egzistira na način igre, te joj je, kako tvrdi Ratko Božović, igra u osnovi, tj. u samom temelju. Otuda igra nije samo subjektivna (tvorevina)

7 Isto, str. 185, 186.

8 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1978, str. 131.

svesti ili proizvod kretanja duha, već osnova kulture koja iz nje proishodi. Ona je ne samo estetski fenomen (o čemu se podosta pisalo u domenu filozofije i estetike, u rasponu od Šilera do Ničea /Nietzsche/), već i ontološki, i to na takav način da je određujuća za svet kulture. Iz igre se, u stvari, generiše i objektivira kultura. Može se reći da ovakav odnos prema igri i njenoj vezi s kulturom Božovića svrstava u red onih filozofa kulture koji se bave *prvim* pretpostavkama kulturalnih fenomena i procesa, i da ga karakteristični modus promišljanja sveta kulture izdvaja iz mnoštva teoretičara kulture koji se njome bave isključivo na temelju „stvarnosnog” ili empirijskog aspekta istraživanja.

Igra je, prema tome, za Božovića objektivna datost (mada ne i nepromenljiva), i kao takva, određujuća je za čovekov svet, odnosno za njegove kulturalne horizonte. No, ona je, istovremeno, i subjekt interakcije sa svetom. Kao takva, u mogućnosti je ne samo da transcendirira čoveka, nego i sebe samu: „Na putu do svoje vlastitosti i višeznačnosti, igra premašuje individuum i sebe samu. Ako je *bit bitka igra*, kao što kazuje Hajdeger, iz toga neminovno proističe da *igra određuje bitak, a ne bitak igru*. Takvu duhovnu opredeljenost podupiru i Gadamerovi pogledi, a naročito oni u kojima se nastoji pokazati da *subjekt igre nisu igrači – već samo igra*. Otuda je i shvatljivo, što igrači, u stvari, prema Gadameru, dolaze u situaciju da ih iskušava igra kao stvarnost-mogućnost, koja ih nadskače i prevazilazi.”⁹ Već iz ovog citata vidi se da je igra (moguća) velika tema ne samo specijalizovanih teorija igara, nego i složenijih misaonih poduhvata, implementiranih unutar medijuma savremene filozofije i studija kulture.

Naredna odlika Božovićevog ontološkog pogleda na svet igre jeste ta da on čoveka (kulture) koji se igra smatra „igranim igračem”. Šta bi ovo trebalo da znači u njegovom teorijskom diskursu? Iako je, zapravo, igra logički i ontološki, u Božovićevom delu pozicionirana tako da je *pre* čoveka, te ga, tek potom, uspostavlja kao biće igre i kulture, ovakvo viđenje ne znači to da je reč o vulgarno-determinističkom određenju subjekta koji se igra, kako bi, *prima faciae*, ovakvo rešenje odnosa čoveka i igre moglo da se protumači. Jer, Ratku Božoviću je stalo do momenta slobode, u tom odnosu. I upravo na ovom mestu stupa na scenu jedna duboko humanistička dijalektika odnosa slobode i nužnosti, koju Božović uvek iznova varira u svojim različitim rukopisima, govoreći bilo o kulturi ili o igri. Naime, iako čovek igra uvek po pravilima koja su unapred postavljena i određujuća za igru, ona je upravo stoga igra,

9 Ratko Božović, *Lavirinti kulture*, Op. cit, str. 185.

jer kao takva, dakle kao igra po pravilima (ili nužnosti), koincidira, zapravo, sa slobodom.

Potporna ovom humanističkom polazištu Ratka Božovića, koje inklinira ka slobodi kao regulativnoj ideji ali, istovremeno, i poželjnoj praksi u kojoj savremeni čovek participira i koju istovremeno kreira, može se tražiti na nivou njegove ontološke definicije igre. Naime, igra je osnov kulture, i to kao njena temeljna vrednost. To je upravo jedan od razloga zbog čega je autoru knjiga o igri i igrama (*Metamorfoze igre, Igra ili ništa*)¹⁰ stalo do prevrednovanja same ideje igre, pošto se u njoj ogleda i iz nje proishodi ne samo kultura, već i mogućnost osvajanja ljudske slobode. Rečju, u igri, kako je Božović tematizuje, leži emancipatorski potencijal kulture. Jer, autoru je potrebna igra koja postavlja temelj kulturi upravo sagledano sa stanovišta odbrane ideje slobode. Nasuprot postvarenju i opresiji, slobodna igra mogućnosti jedne kulture je, za Božovića, superiorna u odnosu na ostale premise o kulturi.

Iz Božovićeve teorijske borbe za ontološki status igre izbija, zapravo, žudnja za razumevanjem igre koja bi predstavljala osnovu ne samo kulture, nego i slobode, što u krajnjoj instanci, pada ujedno. Igra je, dakle, za ovog autora ništa drugo do ishodište, odnosno polazište slobode; jer, u igri se, tvrdi Božović, „može reprodukovati cela duhovna sadržina sveta”, pa je tako i duh slobode potencijal te i takve duhovne „reprodukcije”. U savremenom dobu nesklonom igri, može se s pravom postaviti pitanje – nije li time marginalizovana, skrajnuta i sama ideja slobode, jer vrednosti igre i slobode, na izvestan način, prema Božovićevim shvatanjima, koincidiraju. O vladajućim ne-vrednostima nasilja, u odnosu na (odsutnu) slobodu i igru, ovaj autor kaže sledeće: „Igra koja računa na sredstva nasilja osudila se na to da pomračí svoju suštinu i svoje blistave mogućnosti. Demonska moć igre razara i samu igru. Igra koja ne zna za svoje granice, a realizuje se van uma i pravila, uvek rizikuje da se pretvori u nasilje. A tamo gde nema protivljenja dinamičnih životnih formi obezličenom i rutinskom svetu, nema ni čudesnih mogućnosti zavodnice igre.”¹¹

I kao što je čovek, posmatrano s ontološke tačke gledišta, igrani igrač (ali ne i igračka), tako je, u svetu kulture, ukoliko je ovaj postavljen na temeljima igre – biće koje teži slobodi. Kao što se čovek s ozbiljnošću igra (ili bi bar trebalo

10 Ratko Božović, *Metamorfoze igre*, KPZ, Beograd, 1972; Ratko Božović, *Igra ili ništa*, *Op. cit.*

11 Vid. tekst A. Đivuljskij – intervju s Ratkom Božovićem: „Kad zgasne igra, zgasnuo je i život”, *Danas*, 8. januar 2009, na stranici: http://www.danas.rs/vesti/kultura/kad_zgasne_igra_zgasnuo_je_i_zivot.11.html?news_id=150092#sthash.Vwf5irzf.dpuf.

da se igra), tako se kreće i na putu osvajanja slobode – dakle, kroz suprotnosti i dijalektički. I ne samo to. Osim što je *homo ludens*, on je i *homo amatro*, tj. onaj koji je sposoban da voli, i koji, takođe, teži slobodi. No, aktuelni trenutak obeležava, ne vreme vladavine ontologije, već tehnologije. U eri dominacije tehnologije, igra takođe egzistira, ali na posve drukčiji način, i nije u relaciji niti s ljubavlju, niti s idejom slobode. Čovek koji radi (*homo faber*), zajedno s onim koji misli (*homo sapiens*), i to u slobodno (od rada) vreme što ga određuje, uspostavlja nove odnose i vrednosti prema stvarnosti, odnosno svetu koji ga okružuje, i tzv. „svetskoj igri”.

Ove nove vrednosne konstelacije, koje isključuju ontološki aspekt igre, na kome bi trebalo da se temelji kultura, svodeći ga na tehnički plan civilizacijskog delovanja, pa samim tim i redukujući ideju slobode na proste konzumerske izbore, Božović je opisao na sledeći način: „Tehnička igra, kao planetarna dominantna modernog doba, u osvajanju sveta, nosi pečat prinude”.¹² Iz navedenog citata vidi se, dakle, da svet tehnike i igara današnjice ne konvergiraju ka ideji slobode, već su podređeni momentu prinude, što je, naravno, u suprotnosti s emancipatorskom tendencijom sveta kulture, shvaćenom u tradicionalnom smislu pojma. Tehnika i prinuda kapitalističkog načina proizvodnje, ali i provođenja slobodnog vremena i njegove „potrošnje”, lišavaju igru njenog nekadašnjeg ontološkog statusa, čime joj oduzimaju moć uticaja na svet kulture, i težnju ka ostvarenju ideala slobode. Iako je igra, ontološki shvaćena, u izvesnom smislu reči, suprotnost slobodi, jer podrazumeva nužnost i igranje po određenim pravilima, ona je, u isto vreme, pretpostavka te iste slobode, čiji put utiru (slobodni) svetovi umetnosti i kulture.

Da ukratko rezimiramo: u ranijim epohama (ne misli se, pri tom, na hronologiju zbivanja u istoriji, već na doba vladavine metafizike, odnosno etiko-metafizike) svet slobode je proishodio iz ideja nužnosti, odnosno zakonitosti i pravilnosti igre, dok danas, ontologija redukovana na tehničke pojave i njima odgovarajuće tehnološke procedure, a igra na komercijalnu zabavu, predstavlja medijum prinude, koji se, pri tom, doživljava kao „svetska igra”, ali ne i kao kultura. Drugim rečima, ova globalna (svetska) igra predstavlja oponirajuću silu (prinudu) ljudskoj slobodi, do koje je Božoviću posebno stalo. „Da li će se 'građanin sveta'”, nastavlja započetom misao o neslobodi Božović, „u toj svetskoj igri, u tom planetarnom zbivanju, naći kao igrač koji će biti izigran ili kao biće koje će se 'uigrati' u svetsku igru – ostaju pitanja na koja nije moguće dati zadovoljavajuće odgovore.”¹³

12 Ratko Božović, *Molitva osame*, Op. cit, str. 22.

13 Isto.

U isti mah, ova svetska igra ima „primat” u komparaciji sa „svešču onoga koji igra.”¹⁴ Pored ontološkog predznaka koji igra poseduje u odnosu na čoveka i njegovu svest, ona za Božovića, u isto vreme, manifestuje i svoju povesnu dimenziju. U tom kontekstu, R. Božović se poziva na Kostasa Akselosa (Axelos) i njegovo shvatanje odnosa čoveka i povesti, koje je posredovano igrom: „Stoga i Kostas Akselos, kada pokušava da odredi mesto i položaj igre u celini ’stihijnih snaga’, u kojima se spajaju igre čoveka i igre sveta nailazi na ’igru uopšte’, na igru ’celine celina’. Ovakvo ustrojstvo igre sveta’ koja se odigrava igrom čoveka i igrom svetske istorije’, prema Akselosu, čini je nadmoćnijom od čoveka-igrača, koji je samo deo-čestica celine sveta.”¹⁵ Apostrofirana ontološko-povesna dimenzija igre, govori u prilog tvrdnji da je, u krajnjem ishodu, za Božovića igra, u stvari, dijalektičkog karaktera, jer dijalektičko kretanje podrazumeva kako subjekt-objekt posredovanje, tako i igru sveta *ovde* i *sada* s vlastitom prošlošću (povesnošću).

Dijalektičko-povesna karakteristika igre, pokazuje se, teorijski gledano, kao nužnost, pre svega zbog toga što se ovakvom interpretacijom osnažuje ludička strast igrača zajedno s težnjom ka slobodi, a koja nije protumačena kao njihov subjektivni pokretač, nego kao podstrekač povesnih kretanja. Igra je objektivna, povesna (dijalektička) i svetska, zbog toga što predstavlja temelj kulture koja teži ka realizovanju ideje slobode, najšire gledano. Ontologija igre, međutim, govori u prilog njenoj dijalektičnosti, a ne statičnosti, njenom nepredvidivom toku i kretanju, te neizvesnosti i riziku koji se preuzima u cilju ostvarenja ideala slobode.

Razmatrajući jedinstvenu prirodu igre, i to kako u povesnom, tako i u savremenom kontekstu istraživanja, Božović se u načelu drži klasifikacije igara kako je data u delu *Igre i ljudi*,¹⁶ Rože Kajoa (Caillois). Međutim, ovde nije reč samo o pukom, nekritičkom preuzimanju tipologije igara od znamenitog francuskog mislioca, a bez njenog refleksivnog adaptiranja za stvar koja se tiče borbe za slobodu, kao i usavršavanja po merilima vezanim za aktuelno pitanje emancipacije (kulture i u kulturi). Stav ’Igra ili ništa’, otuda ovde može da se tumači i kao *credo*: sloboda ili ništa, što najneposrednije objašnjava Božovićev doživljaj kulture. U osnovi ovog odnosa je, naime, strast, shvaćena ne kao bilo kakva težnja, nego kao *eros* prema igri, koji naposljetku, dijalektičkim naporima dospeva do „carstva” uma i slobode.

14 Ratko Božović, *Lavirinti kulture*, Op. cit., str.185.

15 Isto.

16 Rože Kajoa, *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1979.

O igri i pitanju slobode, a povodom knjige *Igre i ljudi*, Božović kaže sledeće: „Polazeći od Huizinginog uverenja da se ljudska kultura razvila od igre i kao igra, Rože Kajoa (*Igre i ljudi*) pokazuje da je sloboda u njenim temeljima i da je njen osnovni pokretač.”¹⁷ Ovi Božovićevi navodi iznova pokreću metafizičke rasprave o pitanjima odnosa bića (igre) i slobode. Međutim, za razliku od vladajućih antičkih uverenja o biću – kao o tzv. nepokretnom pokretaču (reč je ovde, pre svega, o referiranju na Aristotelovu/Aristoteles/*Metafiziku*),¹⁸ „biće igre”, što u Božovićevoj interpretaciji inicira nastajanje sveta kulture, nije nepokretno, već je po svojoj suštini – dijalektično, u izvorno heraklitskom, ali, mi bismo tome dodali, i marksističkom smislu reči (ovde su, prevashodno, na delu tumačenja potekla iz tzv. „tople struje marksizma”). Pojednostavljeno rečeno, ako je igra temelj, a sloboda sama dijalektika i postignuće sveopšteg povesnog kretanja, kultura je onda ono što se „dogođa” u praksi koja obuhvata medijum lociran u prostoru između igre i slobode; ovaj put je, ujedno, i putokaz slobode, a igra kao put (*methodos*) i način mišljenja i življenja, i sama je pokretačka, pokretna i dijalektična, po svojoj prirodi.

Dalja elaboracija pomenute teorije igara, na kojoj insistira Ratko Božović, kreće se u sledećem pravcu izlaganja: „Od potpune slobode, spontano izražene u igri, do pravila, koja otkrivaju njen institucionalni karakter, igra se, kako je utvrđeno, javlja kao aktivnost u kojoj imaginacija i improvizacija, kao poseban vid rasonode, omogućavaju da dođu do izražaja unutrašnje strane čovekovog kreativnog bića. I kad je Rože Kajoa klasifikovao igre kao – igre *takmičenja* (*agon*), *igre na sreću* (*alea*), *igre prerusavanja* (*mimicry*), *igre zanosa* (*ilyn*x), on je, u stvari, pokazao da u različitim vrstama igara nisu prisutne aktivnosti koje je moguće precizno razgraničiti. Pored toga, Kajoa je sugerisao da prisustvo jedne vrste igara, a ne druge, može da bude jedan od bitnih indikatora osnovne usmerenosti kolektivnog života i kulture.”¹⁹ Iako je, dakle, igra jedna – posmatrano u ontološkom kontekstu istraživanja – akcentovanje određene dimenzije njene objektivacije u društvenoj stvarnosti bitno govori o prirodi zatečene kulture, kao i vrednosnim orijentacijama koje trenutno vladaju u njoj. Otuda nije svejedno s kojim i kakvim igrama imamo posla u kulturi, te na koji način se one u njoj implementiraju, a potom i interpretiraju.

Tako se originalna naracija R. Kajoa o *agonu*, u Božovićevoj interpretaciji, primera radi, pretvara u angažovanu antiratnu polemiku, priča o igrama na

17 Ratko Božović, *Igra ili ništa*, *Op. cit.*, str. 104.

18 Aristotel, *Metafizika* (prev. Tomislav Ladan), Signum, Medicinska naklada, Zagreb, 2001.

19 Ratko Božović, *Igra ili ništa*, *Op. cit.*, str. 105.

sreću (*alea*) prerasta u kritiku njihove industrijalizacije i masovne zloupotrebe, igre vrtočlavice (*ilynx*), koje su, u isto vreme, između ostalog, u Božovićevom viđenju i sinonim za strast, direktno su suprotstavljene tiraniji reda i (kapitalističke) racionalnosti, dok problematizovanje igre prerusavanja (*micry*), posredstvom korišćenja pojma maske, i njene veze s identitetom i istinom, iznova vraća diskurs kako na ontološki, tako i na društveni karakter igre, i to u svim njenim transformativnim momentima postojanja. U eri vladavine destruktivnih ratnih igara, eksploatacije kocke i ekstremnog socijalnog maskiranja, neophodno je, po našem mišljenju, vratiti se korak unazad, i promisliti kakvu kulturu želimo, i da li iz takvih naših očekivanja, te društvene prakse koja iz toga nužno proističe, može nastati poredak zasnovan na vrednostima slobode.

Posebno je zanimljivo, povodom navedene klasifikacije igara, da Božović, shodno vremenu, diskretno, ali odlučno, predlaže njenu dopunu. U našoj eri, smatra Božović, pozivajući se na K. Akselosa, dominiraju tehničke igre.²⁰ Tehnika, bez metafizičkog duha igre, postaje svojevrsna opsesija kapitalističke paradigme otuđenog rada i zabave. „Kostas Akselos (*Vers la penseeplanetaire*) dokazuje da je *igru sveta* izazvala planetarna tehnika, tako da je i ona totalitet tehničkog učinila tehničkim igrama. Tako je došlo do trijumfa tehničke igre.”²¹ Jer, ukoliko je tehnika totalitet, ona na sebe preuzima dominaciju nad svim sferama života; na taj način asimiluje i igru u prostor vlastitog rasta. „Tako ona usred grčkog trojstva (*fysisa, tehne i energije*) postaje sila dominacije, snaga od presudnog značaja sa stanovišta stvaralaštva i razotkrivanja.”²²

Današnji igrač, uslovljen svetom vladavine tehničkih igara, manje ili više uspešno ostvaruje svoju interakciju sa globalnim okruženjem, što zavisi, dodali bismo u duhu autorovih iskaza, od pozicije na „skali slobode”. On je, naime, ili „uigran”, ukoliko se nalazi na poziciji moći, ili „izigran”, ako je potisnut iz igre ili marginalizovan kao igrač, i verovatno nije u poziciji da bira – nego svetska igra, kao i u prethodnim slučajevima, bira njega/nju. To znači da se u ovakvom, tehničkim sredstvima determinisanom svetu igre, sistemski gubi mogućnost slobode, bilo da ste „uigrani” ili „izigrani”; svetska igra je, u stvari, subjekt, a čovek/žena objekt sveta tehnologije. U ovoj igri, koja, zapravo, maskira klasne odnose u postindustrijskom i postmedijskom dobu, tehnologija, lišena svog ontološkog utemeljenja, prepušta „igraču” svetskom tržištu. Nova konstelacija tržišta igara i kreativnosti ne teži emancipaciji čovečanstva,

20 Upor. Ratko Božović, *Igra ili ništa*, Op. cit. str. 127.

21 Isto.

22 Isto.

već njegovom postvarenju, kiborgizaciji i robotizovanju. Otuda, partneri u ovoj igračkoj konstelaciji nisu ljudi među sobom, nego ljudi i mašine, i ljudi i roboti.

Kao jedan od načina suprotstavljanja postvarenom svetu tehnologije i igara koje su tehnički generisane ili podržane, Božović identifikuje kao igru, u njenom stvaralačkom poigravanju s maskom (*mimicry*). Masku je ovde ne samo metafora koja obezbeđuje perceptivni obrt u odnosu na stvarnost, već predstavlja i onaj oblik igre koji savremenog čoveka/ženu, kroz igru i imaginaciju, uvodi u predvorje slobode. „Kao ishodišna tačka maske danas iskrsava haotični svet i svet zaleđenog racionaliteta. A maska može postati novi *odgovor* represivnim oblicima egzistencije i anonimnom svetu tehnike.”²³ Iako autor tvrdi da savremenom čoveku i nije neophodno da se maskira „jer je njegovo lice, sa grčevitim i obezličnim izrazom, postalo maska”²⁴, Božović upravo kritikuje stereotipne predstave maskiranja koje se, navodno, temelje na pseudoindividualnosti (odnosno, pseudosubjektivnosti), pripisujući maskiranju moć „proširenja” čovekovih mogućnosti,²⁵ pa samim tim i potencijala ostvarenja slobode. „Maska kao mogućnost nije došla da bi zatvorila sve druge i drugačije mogućnosti. Ona je tu da bi nagovestila novu mogućnost koja jeste drugačija od onih koje su bile pre nego što je čovek navukao masku.”²⁶

Maska navučena preko maske postaje danas simbol otpora (*sic!*) prema postvarenom svetu vladavine kapitala, tehničke racionalnosti i tehnologije. Ona sama je dualitet, odnosno dijalektika posredovanja mogućnosti i stvarnosti, slobode i realiteta humanog sveta; ona je, takođe, evociranje zanosa i strasti, kao naznaka, simbol i anticipacija budućnosti. Savremeni *Homo ludens* je ona figura prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, koja omogućava postavljanje temelja svake kulture. Borba za igru i kulturu, koja je po sebi dijalektična, tj. konfliktualna, jeste, naposljetku, vođena strašću prema slobodi. A ako se sloboda osvaja igrom i kulturom, to, istovremeno, znači da dijalektika igre i njenih različitih mogućnosti nadigrava tanatičke maske destrukcije i smrti.

23 Isto, str. 121.

24 Isto.

25 Upor. Isto, str. 121, 122.

26 Isto, str. 121.

Literatura i izvori:

- Aristotel, *Metafizika*, Signum, Medicinska naklada, Zagreb, 2001.
- Božović, R., *Igra ili ništa*, Čigoja štampa, Beograd, 2014.
- Božović, R., *Lavirinti kulture*, Čigoja štampa, Beograd, 1998.
- Božović, R., *Metamorfoze igre*, KPZ, Beograd, 1972.
- Božović, R., *Molitva osame*, Čigoja štampa, Beograd, 2016.
- Gadamer, H. G., *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- *Danas*, dnevni list, dostupno na: http://www.danas.rs/vesti/kultura/kad_zgasne_igra_zgasnuo_je_i_zivot.11.html?news_id=150_092#sthash.Vw-f5irzf.dpuf, pristupljeno: 16. 05. 2017.
- Kajoa, R., *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1979.

HOMO LUDENS, OR PASSION FOR FREEDOM

Summary

The basic starting point of the text is the definition of games as the foundation of culture, as interpreted by sociologists of culture, Ratko Bozovic. The game is treated in the article, first of all, from the standpoint of ontology, and then in relation to the world of culture and the ideals of freedom. On this occasion, the text emphasizes the dialectics of games, as well as its opposite of nothingness. In addition to the interpretation of games ranging from Heraclitus to Huizinga, most attention is devoted to the analysis of the game in Bozovic interpretation of the typology of games, taken from the book of Roger Caillois Man, Play and Games. The discussion ends with the issue of technological games, which is important for understanding the modern world of play and prospects for the development of culture and the potential of the conquest of freedom.

Key words

game, culture, freedom, technology, homo ludens

Весна Ђукић¹

Факултет драмских уметности, Београд

ПОЛИТИЧКИ МИТ VS ПРАВОСЛАВНА КУЛТУРА: ФОРМАТИРАЊЕ ДИСОНАНТНИХ НАРАТИВА О НЕБЕСКОЈ СРБИЈИ²

316.7(497.11)“199/...”
316.73(497.11)“199/...”
316.7(497.1)“199/...”
COBISS.SR-ID 255696652

Апстракт

Рад проучава дисонантне наративе о небеској Србији формиране у посттоталитарној социјалистичкој Југославији деведесетих година прошлог века и њихов утицај на културу памћења и политику идентитета у Србији током прве деценије овог века. Методологија истраживања је заснована на транскултуралној анализи идеолошког и теолошког дискурса, које одликују различити начини мишљења. Проучавање се заснива на претпоставци да је идеолошка борба за поделу ресурса бивше државе имала не само друштвене и политичке, већ пре свега културне и историјске функције. Оне се посматрају с циљем да се сагледају изазови с којима се суочава Србија у процесу демократске консолидације, а посебно културна политика, која као основна начела има подршку националног културног идентитета и културне разноликости.

Кључне речи

атеизам, југословенство, православна култура, друштвена елита, алтернативни медији

За толике године, када наш народ не само да није имао прилику да се духовно учвршћује и иде напред, него је ишао у обрнутом правцу, кад је и у школи и у војсци, и преко средстава јавног информисања (штампе, радија, телевизије) говорено све супротно

1 djukic.vesna@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру рада на пројекту „Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989-2014)“ (пројекат број 178012), који се реализује на Факултету драмских уметности у Београду уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС.

од оног што је наша вера православна била и што је чинила, настала је празнина, провалија, која се не може наједанпут премостити. Али, мислим и верујем да један добар број наших младих људи схвата потребу да се саслуша и друга страна, да сазнају и оно што нас је, као народ, одржало стотине година, да осећају ту опасност једностраности.

(Његова светост патријарх српски
господин Павле *Јавност*, 17. новембар 1993.)

Увод: одбацивање реалних историјских путоказа

Да би се историјски догађаји могли разумети, потребно је да истраживача од њих дели временска дистанца. У нашем случају, та дистанца износи 30 година, будући да нас истраживање враћа уназад до чувеног Милошевићевог говора на Косову пољу 27. марта 1987, којим је започета посттоталитарна и доминантно ауторитарна политика „блокиране транзиције”. Основна карактеристика тог периода у области културе је дисконтинуитет у односу на трендове културних политика претходних режима и у односу на доминантне трендове у региону Југоисточне Европе (Ђукић Дојчиновић 2003: 33-43). Овај догађај, који се одиграо у тадашњој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (СФРЈ), и све наредне које проучавамо у раду, посматрамо са становишта политике идентитета вођене у периоду од 1987–2009. Посебно смо фокусирани на однос југословенских комуниста према државном и културном суверенитету Србије, поново стеченом након нешто више од једног века (2006). У том смислу полазимо од става да је током читавог периода „комунизам, са својим усађеним атеизмом, посебно настојао да што је више могуће ограничи улогу религије у цивилном друштву” (Линц, Степан 1998: 292).

Полазиште мултидисциплинарне анализе идеолошког дискурса „југословенства” је теорија идеологије Теуна ван Дијка (Ван Дијк 1998 у Кекежди 2013) примењена на сукоб идеологија етничког и југословенског национализма, а посебно улоге друштвене елите и медија у интерпретацији наратива о *небеској Србији*. За анализу „породица” у културном систему Србије коришћена је теорија културног система Клода Молара (Молар 2005: 15-43). Она нам помаже да разумемо синергију две наизглед различите, а ипак међусобно повезане породице, од којих једну чине политичке партије на власти у „породици доносилаца одлука”, а другу „југословенска” друштвена елита подржана од стране медија у „породици посредника”.

Посматрано у ширем историјском контексту, двадесети век је почео тако што је Србија свој државни суверенитет победника у Првом светском рату пренела на поражене суседе и тиме омогућила међународно признање суверенитета Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1918), а потом и Краљевине Југославије (1924). Тако је „сплетом међународних околности, сопствених војних успеха и политичке стратегије, Србија отворила могућност да, уместо заокружене и релативно хомогене националне заједнице, оствари свој максимални ратни циљ: јужнословенску државу” (Батаковић 2014: 806). Након овог „одбацивања реалних историјских путоказа”, према Батаковићу, уследило је, недуго потом, још једно – када је та заједничка држава трансформисана у наднационалну, унитарну Краљевину Југославију, а потом – после Другог светског рата, још једном – када је доласком југословенских комуниста на власт основана секуларна Југославија (најпре ФНРЈ, а потом СФРЈ).

Све ове наднационалне државе нису доприносиле остварењу српских националних интереса, већ су „вазда била оруђе њиховог систематског уништавања”, како истиче др Трифковић.

У протекле две деценије распада друге Југославије, много српског времена и снаге посвећено је потрази за квантитативном дефиницијом српског националног интереса као објективне датости. Притом, запостављена је далеко важнија чињеница непостојања српског националног интереса као начина мишљења, као поседовања моћи и као стратегије деловања доминантних елита српског политичког естаблишмента. Ови су хендикепи директна последица „југословенског начина мишљења којим је само српска политичка и друштвена елита била заражена, за разлику од свих других народа бивше заједнице. (Трифковић 2008: 3)

Тај период „одбацивања реалних историјских путоказа” је, дакле, за нашу тему значајан због чињенице да Србија током 20. века није водила политику подршке српског, већ југословенског националног идентитета, коју је, поврх свега, током друге половине века пратила репресивна политика атеизације (Ђукић 2015: 282). Подсетимо се још да је век дисконтинуитета суверенитета Србије окончан распадом Југославије и прогоном Срба са простора заједничке државе. Такође, историјска свест српског народа се ни током 19. века није манифестовала острашћеном националистичком политиком будући да су Срби, знатно пре других народа – већ након Берлинског конгреса 1878. створили националну

државу. Уз аутокефалност српске цркве од 13. века, Срби су „добили здраве основе за свакодневно потврђивање свог националног идентитета и по томе веома дуго били значајан изузетак међу историјски острашћеним народима југоисточне Европе” (Батаковић 2014: 805). Стога није вероватно да је током последње деценије 20. века српски народ подлегао националној хистерији како се најчешће интерпретира след историјских догађаја започетих појавом етничких национализма на простору бивше Југославије и југословенског национализма Слободана Милошевића у политичкој арени Србије.

Идеолошки дискурс: предрасуде и антипатије псеудоелите

Програм Социјалистичке партије Србије (СПС) од оснивања 1990. заснован је на идеологији југословенског комунизма који је „са својим усађеним атеизмом, посебно настојао да што је више могуће ограничи улогу религије у цивилном друштву” (Линц, Степан 1998: 292).³ Југословени су – као „седми народ” Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, на попису становништва 1961. признати као посебна категорија становника, која се не изјашњава по основу етничког порекла већ по основу припадности наднационалној држави. Након распада СФРЈ, они су се даље изјашњавали као Југословени,⁴ што показује приврженост једног дела становништва Србије идеологији југословенства и након две деценије од распада Југославије.

Дакле, тврдо бирачко језгро новоосноване СПС на челу са Милошевићем као првим председником Партије, чинили су претежно Југословени, као и један број грађана који су се донедавно тако изјашњавали. У оба случаја су за разумевање групног идентитета чланова и бирача

3 Социјалистичка партија Србије, настала трансформацијом и уједињењем Савеза комуниста Србије (СКС) и Социјалистичког савеза радног народа Србије (ССРНС), на првим парламентарним изборима на које је изашла, освојила је 45,8% гласова бирача и тако постала владајућа политичка партија све до ванредних парламентарних избора децембра 1992, када је због успостављања Савезне републике Југославије (СРЈ) и кризног стања након одржаних савезних избора, оспорен легитимитет републичких власти. СПС је на ванредним парламентарним изборима освојила 28,8% гласова, али је и даље остала доминантна партија на политичкој сцени Србије, све до председничких избора 2000. О континуитету са претходним једнопартијским системом сведочи чињеница да је „СПС кадровски, идеолошки, програмски и практично остао непромењен или незнатно промењен у односу на време када је био владајућа као СКС” (Дејановић 2013: 65)

4 Тако је према попису становништва из 2011. у Србији живело 23.303 Југословена, док их је у Хрватској било 331, а у Словенији 527.

СПС-а карактеристичне друштвене праксе и идеје повезане са наднационалном секуларном државом, што се може сагледати и кроз визуелни идентитет СПС, који је као графички симбол имао исту звезду петокраку која се налазила и на застави некадашње СФРЈ. Да је она тој идеологији и била посвећена, потврђује и коалиција СПС с Југословенском левицом (ЈУЛ) и другим странкама које је одликовао „југословенски начин мишљења”.

У том светлу се Милошевићев говор на Косову пољу 1987, запамћен по поруци „нико не сме да вас бије”, лако може разумети као најава политичке борбе да се Југославија сачува од распада на етничке државе. Ако је идеологија „систем погрешног, искривљеног веровања, типично повезаног са нашим друштвеним или политичким опонентима” (Ван Дијк 1998: 2; у: Кекежди 2013: 265), онда је сасвим јасно да је оваквим обраћањем Милошевић намеравао да добије подршку за идеологију југословенства супротстављену преовлађујућим идеологијама етничког национализма на простору СФРЈ. Вођен том идејом, владајући СПС је на унутрашњем политичком плану прве деценије вишепартизма у Србији⁵ „прелазео пут од изборног победника до губитника, заједно са СПО и СРС, које су биле владајуће или прорезимске партије” (Дејановић 2013: 65–66). У таквом политичком амбијенту, идеологија југословенства је успоставила „систем погрешног веровања” да је „српски национализам” одговоран за настајак етничких национализма и распад Југославије. Његова сврха је била да „прикрије, сакрије или на други начин замагли истину” (Ван Дијк 1998: 138 у: Кекежди 2013: 273) о трагичним последицама Милошевићеве политике. Иако су у грађанском рату све стране губитници, тиме је требало да буде прикривена суштинска разлика очитована у чињеници да су сви национализми, осим српског који није био политички артикулисан грађанским ратовима на простору Југославије, први пут у новијој историји створили суверену националну државу, а да је Србија једина остала следбеник идеологије југословенства и изгубила своју државу.

Дакле, „борба за простор (space competition)” као резултат „рационалног политичког избора” (Глигоров 2014: 10-12) политичких елита на власти у бившим југословенским републикама, довела је до катастрофалних резултата, потпуно супротно Милошевићевом обећању

5 У складу с теоријом посттоталитаризма, вишепартизам је деведесетих формално постојао, али је фактички Социјалистичкој партији Србије као званичној партији „припадала водећа улога у државно-политичкој заједници”, док се плурализам огледао у толерисању „паралелне или друге културе” (Линц, Степан 1998: 70).

на Косову пољу. У таквом контексту, политичка арена (Линц, Степан 1998: 22) у Србији је, одражавајући дуални идентитет српског народа, била подељена на „карађорђевићевце” посвећене идеји југословенства⁶ (проширено значење обухвата све наднационалне државне творевине, укључујући и ЕУ, прим. аут.) и „обреновићевце” (Ђукић 2012: 183,184) посвећене српској идеји (у широком распону значења). Фактички, била је то подела на оне који су подржавали југословенски комунистичко-социјалистички идеолошки „систем погрешног веровања” и оне који нису имали политичку моћ да се томе супротставе. По принципу „завади па владај”, одговорност за „ратнохушкачку” политику пројектована је на ове „друге” који су током последње деценије 20. века – будући у мањини, без политичког утицаја и способности одбране, жигосани политичким митом о небеској Србији.

За нашу тему није од пресудног значаја да ли су „српски националисти” уопште и постојали као политичка снага, ко су били – ако су уопште били јер, као што смо видели, цео 20. век се одликовао „непостојањем српског националног интереса као начина мишљења, као поседовања моћи и као стратегије деловања доминантних елита српског политичког естаблишмента” (Трифковић 2008: 3). Важно је да су били потребни да би се на њих пројектовала одговорност за катастрофалне последице грађанског рата вођеног у „борби за простор” бивше Југославије (Глигоров 2014: 10-12) током последње деценије овог трагичног века. Зато је „савест југословенског начина мишљења” – у немогућности да рационално одмери одговорности, моралне судове о „добром” и „лошем” доносила кроз одбрамбени психолошки механизам „пројекције” (Рот 1983: 219) којим је одговорност приписана опонентима као „другом”.

Због чињенице да „српски начин мишљења” у идеолошком дискурсу деведесетих година није имао политичку моћ да се супротстави „југословенском начину мишљења”,⁷ „други” је била Српска православна цр-

- 6 У том периоду су се у организацији Српског покрета обнове многи припадници династије Карађорђевић вратили у Србију након вишедеценијског изгнанства, а њиховој медијској популарности је посебно допринела телевизијска сапуница „Династија” емитована на ТВ Београд од 1985–1992. у којој је играла Катарина Оксемберг, ћерка принцезе Јелисавете и унука Кнеза Павла – намесника малолетног Краља Петра II, који је у име Југославије потписао Тројни пакт са Немачком и силама осовине, након чега је дошло до масовних демонстрација.
- 7 Опозиционим партијама је требало десет година да се уједине, заједнички наступе на изборима, да из позиције изборних губитника пређу у позицију изборних добитника и да ДС и ДСС израсту у релевантне партије (Дејановић 2013: 65–66).

ква – најстарија верска и културна институција српског народа. Иако је већ само постојање православног начина мишљења као паралелне или „друге” културе представљало озбиљну претњу атеистичкој идеологији југословенства, то је додатно политички инструментализовано као доказ демократизације постоталитарног друштва и „друштвеног плурализма који може имати политичке импликације” (Линц, Степан 1998: 70).

Томе је послужио теолошки дискурс у посланици епископа Јована Велимировића⁸ поводом обележавања 600 годишњице Косовске битке. Одајући почаст палима у одбрани православља од освајача, у њој је – према Томанићу, писало: „Од кнеза Лазара и Косова, Срби првенствено стварају небеску Србију, која је данас сигурно нарасла у највећу небеску државу” (Томанић 2001).

У негативним интерпретацијама ове беседе, произвођена су значења која су током последње деценије 20. века конструисала идеолошки дискурс о небеској Србији. Он је био заснован на „етничким стереотипима и предрасудама о Србима који се провлаче кроз историју и изазивају неутемељене представе о сопственом народу” (Голубовић 2004: 533)⁹. Њиме су у јавни говор унети ставови и емоције једног дела друштвене елите која, не само што не припада православној заједници српског народа, већ и своје ставове заснива на предрасудама и антипатијама према православљу – што је супротно академском дискурсу који треба да одликује непристрасност и објективност. Ширењу њиховог утицаја на јавно мњење допринела је и псеудо-историјска студија Милорада Томанића.

Српска црква у рату и ратови у њој објављена 2001. Књигу је читаоцима препоручио антрополог Иван Чоловић речима да је „српски национални брод” добио оба кормилара, и духовног и световног:

[...] овог првог, патријарха Павла, одабрао им је Дух свети, а овог другог, Слободана Милошевића, изабрали су сами себи (изабрали,

8 Као синовац Николаја Велимировића, који је крај живота провео у прогонству, такође је био прогањан од комуниста.

9 У раду се проучавају бројне теорије о предрасудама, међу којима и Олпортова, заснована на три ступња у настајању ове појаве: 1. фрустрација рађа агресију, 2. агресија се преноси на „жртвеног јарца”, који је без одбране и 3. та компензирана мржња се рационализује и оправдава помоћу напада, пројекције и стереотипизације (Голубовић 2004: 535).

на се покајали). Верујући да „онај с брда више види него онај испод брда” српски народ је безбрижно запловио са својим новим вођама. Пловидба је трајала пуних десет година.¹⁰

Није ли Чоловић тим ставом заправо „прикрио, сакрио или на други начин замаглио истину” (Кевежди 2013: 273) да су на броду који је пловио под српском заставом били Југословени, који нису осећали припадност православном српском народу? Према подацима које наводи историчар Невен Исаиловић (*Пешчаник* 29. 09. 2011), њих је 1981, само 9 година пре оснивања Милошевићеве Партије у Србији (са обе покрајине) било чак 35,4% од укупног броја Југословена у читавој Југославији. Али, будући да је „седми народ” био национална заједница с највише атеиста (Исаиловић 2011), њих није одликовао „православни начин мишљења”, те им српски патријарх није могао бити „кормилар”, као ни онима који су се изјашњавали као Срби, а приказивали српског патријарха као ратника, са бомбама и „шкорпионом” о појасу (Јањић 2009: 254)¹¹. Дакле, иако је број верника постепено нарастао, ни једна ни друга групација о којој пише Чоловић није припадала православној заједници српског народа у Србији¹² (Благојевић 2006: 100), те на њихове ставове и одлуке током ратних операција на простору бивше Југославије деведесетих година 20. века патријарх није имао утицаја и поред бројних апела и молби које је упућивао.

Симболика „потонућа” као очигледна – „преобучена” комунистичка идеологија југословенства је претрпела пораз на демократским изборима 2000. Томе су допринели сви они који су „до јуче плакали на вест о смрти Јосипа Броза” а потом напустили „брод који тоне”. Томанић ове „вероломне” путнике Милошевићевог брода зове „пси рата” јер – како пише, они „који су се клели у Југославију, сада су веровали да је она гробница српства”. Указујући тиме на неодрживост југословенске идеологије, аутор даље развија свој идеолошки дискурс уперен против српства:

10 Са сајта интернет књижапе Knjizara.com <https://www.knjizara.com/Srpska-crkva-u-ratu-i-ratovi-u-pjoj-Milorad-Tomanic-17472>

11 Навод се односи на новине Српског покрета обнове *Српска реч*.

12 Компаративна истраживања показују да је број грађана Србије који поштују дужности верника и иде на литургије 1982. износио око 7%, 1993 – око 26% а 1999. – 48%, док је број оних који не иду на литургије опадао, иако је у време међуетничких ратних сукоба 1993. чинио убедљиву већину – 72,5% (Благојевић 2006: 100).

[...] *распомамљени онојним мирисом српског тролатичног цвета (УКС – САНУ – СПЦ)¹³ и режећи, искежених зуба тргали су ланце којим су били везани. Човек који је ланце држао у својим рукама био је, наравно, Слободан Милошевић* (Томанић 2001).

Осим што се с лакоћом може уочити да одговорност за раскол међу идеолозима југословенства у Србији деведесетих година 20. века пројектује на Српску Православну цркву већ самим називом књиге, Томанић у њој наставља да стигматизује велики број јавних личности које су деловале око наведених институција. Стога нећемо улазити даље у садржај овог псеудо-историјског текста јер сви наводи, као и они о улози УКС и САНУ, треба да буду предмет непристрасних научних проучавања заснованих на чињеницама а не на митовима, предрасудама и стереотипима. Иако се у том периоду не може порећи политичка инструментализација културе и уметности од стране режимских и прорезимских странака у име псеудо-националне идеје „пробуђеног српства” (Ђукић Дојчиновић 2004), наша анализа у даљем тексту ће се односити само на СПЦ будући да је идеолошко произвођење значења наратива о *небеској Србији* уперено против православне културе.

(Про)европски идеолошки дискурс: гњило дрво

Наратив о *небеској Србији* је и током прве деценије 21. века у више наврата био предмет јавних дебата. Прво га је Демократска странка вратила у јавни говор након убиства премијера Зорана Ђинђића. Тадашњи потпредседник ДС-а и будући председник Србије, Борис Тадић, том приликом је рекао: „Није нама циљ небеска Србија, већ живот на земљи и то је била основна идеја Зорана Ђинђића” (*Глас јавности*, интернет издање, 17. март 2003).

Иако је у делу јавности интерпретирана као дистанцирање нове власти од „ратнохушчачког” наратива оне претходне, она у суштини показује подједнако неразумевање основног значења косовске битке као завета српског народа да брани вредности које су део његовог националног идентитета. Ако је, у супротном, изјава заснована на разумевању изворног значења синтагме, онда се наративом о *небеској Србији* будући председник државе није дистанцирао, већ приклонио политичком дис-

13 Мисли се на: Удружење књижевника Србије, Српску академију науке и уметности и Српску православну цркву (*прим. аут*).

курсу идеологије југословенства. То је, заправо, и потврдио след догађаја у политичкој арени, с том разликом што је постизборна коалиција ДС-СПС идеологију југословенства трансформисала у заједнички стратешки циљ приступања Европској унији.

Србија се више није делила на „карађорђевићевце” и „обреновићевце”, већ на „назадну националистичку” и „прогресивну европејску” групу. И у таквом идеолошком контексту, наратив о *небеској Србији* је и даље био тема јавних дебата. Међу њима је емисија у оквиру програма „Мост” радија *Слободна Европа* у којој су антрополози Иван Чоловић и Светлана Слапшак разговарали о томе „колико косовски мит оптерећује савремену Србију?”¹⁴ Да бисмо разумели зашто је овај политички мит и даље актуелан¹⁵, позовимо се опет на Ван Дијкову дефиницију идеологије као „система погрешног, искривљеног веровања типично повезаног са друштвеним или политичким опонентима”. Она нам помаже да схватимо да се наратив о *небеској Србији* увек актуелизује када се „југословенски начин мишљења” суочи с фрустрацијом коју настоји да отклони механизмом „пројекције”.

Овога пута, повод да он буде тема радио емисије били су догађаји на Космету, као последњи удар идеологије етничког национализма у борби за „распodelу” преосталих ресурса бивше Југославије. Протести који су уследили не само у политичкој, већ и у грађанској арени Србије против једностраног политичког акта косовских Албанаца у супротности с начелом непроменљивости међународно признатих граница (2008), били су разлог да се са становишта југословенске идеје интерпретира неколико повезаних ситуација. Прва се односи на то да, иако приступање Европској унији помаже да се код Југословена развије идеја да ће нови наднационални идентитет моћи да замени претходни, ово, међутим, није могуће без признавања државног и културног суверенитета Србије као државе „српског народа и грађана који у њој живе” (Устав РС 2006). То за идеологију југословенства представља непремостиву препреку будући да се „седми народ” не идентификује по основу етничке припадности. Затим је требало објаснити да рушење православних

14 Емисија је емитована 2. маја 2009. на територији БиХ, Србије, Црне Горе, Косова, Македоније и Хрватске http://www.slobodnaevropa.org/a/most_kosovo_mit/1620087.html

15 На власти је била постизборна коалиција странака на листи „За европску Србију – Борис Тадић” (ДС, Г17+, ЛСВ, СДП, СПО) и странака окупљених око Социјалистичке партије Србије (ПУП, ЈС) чиме се СПС поново вратила на власт после осам година опозиционог деловања. Улазећи у коалицију, СПС је прихватио начело „европске Србије” и своју идеологију југословенства усмерио ка придруживању Европској унији.

цркава и манастира током мартовског погрома на КиМ (2004) не угрожава национални и културни суверенитет Србије (Ђукић 2012: 65). Са становишта историјске и културне функције идеологија које су се у том тренутку бориле за „распodelу” било је то питање сукоба мишљења око историјских граница Србије, али и око експлицитне и имплицитне културе, од којих се прва односи на православне цркве и манастире као материјалне ресурсе, а друга на нематеријалне вредносне обрасце православне културе. Ово тим пре јер се нераскидива веза између њих огледа и у самом човеку као целовитој личности коју чини не само видљиво материјално тело, већ и душа (нематеријално и невидљиво), те стога „и када се бави питањима обичне, материјалне свакодневице, човек не напушта свој погледа на свет, своју веру, него дела у складу са моралним и духовним вредностима за које се опредељује” (Владика Порфирије 2005: 28).

А те моралне и духовне вредности су, досадне, „косовски мит је напросто досадан”, каже Слапшак и додаје:

[...] крајње је време да се народу понуди нешто друго, нешто занимљивије, нешто модерније, нешто што ће, можда и млађима бити занимљиво. Мислим да је крајње време да се косовски мит стави тамо где припада, да се да у руке – звучаће иронично, али јесте иронично на крају крајева – поштенним историчарима, да се смести у музејске витрине и тамо остави док млађи људи не крену да читају епску поезију и у њој не виде нешто сасвим друго него старије генерације.

Будући да због фокуса на тему рада, нисмо у могућности да анализирамо све етичке проблеме које наведени став имплицира (нпр. ко су „поштени” историчари), задржаћемо се само на „читању епске поезије”. Слапшак каже да је досадном митоманском читању Косовског циклуса место у музејским витринама, што је у супротности са ИКОМ-овим¹⁶ Кодексом професионалне етике у којем се наводи да се музеј „мора трудити да информације понуђене на поставкама и изложбама буду тачне и објективне и да не понављају митове и стереотипе” (Едсон 2003: 308). Дакле, не само што митовима и стереотипима није место у музеју, већ би и сваки покушај демитологизације политичког садржаја косовског мита водио и ка десакрализацији духовног садржаја „косовског завета” и „видовданске етике” чиме би православна култура – сведена на му-

16 Међународни комитет музеја (International Comitee of Museums).

зејски предмет или причу izgubila способност да генерише нове вредности за друштво.

Овде је важно истаћи да кључну разлику између културе и цивилизације чини то што култура, као жива творевина – непрекидно генерише нове вредности, а цивилизација те вредности памти у музејима као „световним катедралама” секуларног друштва. Шпенглер то каже сликовитије: када једна култура испуни сврху свог постојања, она постаје цивилизација која, као „гњило џиновско дрво у прашуми”, показује смисао свих пропадања (Шпенглер 1989: 159). Проблем „југословенског начина мишљења” је, дакле, у томе да се православна култура претвори у „гњило дрво” које ће у музејима сведочити да је она izgubila своју сврху постојања.

Зато др Слaпшaк своју тезу и шири на православне храмове на Косову и Метохији:

Сви политичари данас запенуше када се спомене Косово, уместо да покушају да крену са друге стране – независна косовска држава је чињеница, покушајмо да заштитимо људска права Срба на Косову, покушајмо да заштитимо споменике. То су потпуно логичне и потпуно оправдане ствари које ће сви у свету разумети. Али онога тренутка када се тај праг прекорачи и када се крене у мит, односно када се каже – то су српски манастири који су на српској територији итд., цела ствар одмах пропадне.

Наведени став др Слaпшaк релативизује етичке принципе, моралне оквире, па и међународне норме о непроменљивости државних граница Србије (одређених након Првог светског рата, прим. аут.) да би се оправдали „рационални политички избори” етничких националиста на простору бивше Југославије. У овом случају се то односи на етнички национализам косовских Албанаца који негира све принципе заштите људских права Срба на „Косову”, тачније на Косову и Метохији, што већ самим називом ове јужне српске покрајине означава да је део територије заправо манастирски „метох”, тј. приватно власништво СПЦ, чиме се негира и други међународни принцип неповредивости приватне својине. Ово стога јер људска права Срба на КиМ не подразумевају само заштиту „споменика”, већ и право на православну културу као и слободно исповедање вере у православним манастирима и црквама који нису срушени, запаљени или претворени у музеје и споменике културе.

Теолошки дискурс: пут вере и врлине

Нама није циљ да утврдимо ко је и када створио идеолошки наратив о *небеској Србији* јер томе треба да буду посвећена посебна интердисциплинарна научна проучавања. На основу резултата претходних теоријских и емпиријских истраживања, увиђамо само да наратив није био заснован на поштовању српског народа као „непрегледне поворке сведока како се живи и умире за вечне вредности Небеског Царства”, о чему пева др Јустин Поповић. Још мање је заснован на поштовању оних вредности које чине српски национални идентитет, а које овај православно теолог надахнуто описује: „Српски народ може бити мали у техници, у привреди, у богатству, али је несумњиво велики у једној ствари: у страдању за Христову истину и правду. У ствари, Срби, то је мученик до мученика” (Поповић 2010: 68)

Сврха наратива о *небеској Србији* креираног у идеолошком дискурсу југословенства који, по дефиницији, представља систем „погрешног и искривљеног веровања”, био је да дискредитује опоненте у политичкој и грађанској арени Србије. Он је требало да подстакне на одрицање од *видовданске етике*, одрицање од историје, одрицање од православне културе и свега што чини идентитет српског народа. Одрицање и од извора из кога потиче, од родоначелника видовданске етике, од:

[...] *свега великог, свега узвишеног, свега најбољег, свега бесмртног у нашем народу: од Светог Саве. Он је отац видовданске етике, он је писац видовданског еванђеља. Кнез Лазар је на Косову изабрао и за себе и за народ исто оно што је, давно пре њега, Свети Сава био изабрао за себе и за народ.* (Поповић 2010: 50)

Дискредитацију је пратило жигосање опонената којима је приписивана „ратнохушачка улога”, што је касније требало да послужи као оправдање за сва страдања која су српски народ чекала деведесетих. Међу жигосанима је био и Епископ Атанасије,¹⁷ који је често беседио о *небеској Србији* као „култу живих” јер у теолошком дискурсу страдања воде спасењу.

17 Епископ, тада архимандрит Атанасије Јевтић је, заједно са тадашњим епископом Рашко-Призренским, а потоњим патријархом Павлом, априла 1990. у америчком Конгресу сведочио у име прогањаног српског народа и СПЦ са Косова и Метохије, због чега је стигматизован од стране идеолога политичких и друштвених збивања (*прим. аут*).

У обраћању на дочеку моштију Светог Владике Николаја из Америке 1991, он је рекао:

Долазиш нам из Небеске Србије духом својим и телом својим, да нас поведеш и да нам кажеш, да нас подсетиш, да ми нисмо народ „култа мртвих”, како мисле поједине усијане главе а хладна срца. Јер, иако стално имамо посла са гробовима и крстовима, са костима и моштима, ми смо пре свега народ култа живих [...] Земаљска Србија без Небеске Србије је мравињак, а Небеска Србија да није Земаљске Србије би била кров без темеља. А ти си их спојио и спајаш обе у једно богочовечанско јединство, онако како их је Христос спајао и твој светосавски и косовски народ у својој историји (Епископ Атанасије 2003: 184, 185).

Деценију касније, епископ је објашњавајући теолошки дискурс о небеској Србији истакао да она „почиње на земљи”¹⁸, и постоји у оној мери у којој се руководимо хришћанским врлинама. О томе сведоче:

[...] неколики примери живих Срба Хришћана који су, живећи богоугодно и човекодостојно у Земаљској Србији, прешли у Небеску Отаџбину, коју називамо и Света или Небеска Србија, не својатајући Небо само за Србе (Епископ Атанасије 2003: 566).

О истим вредностима говорио је и патријарх српски г. Павле када је оптуживан да је његово позивање на „косовски завет” – позив на бој:

Како би то могло да значи позивање на освету, распиривање мржње, нетрпељивости, нечовечности? Приписивано ми је да сам, поред других, разбијач јединства Југославије ради остваривања велике Србије. А ја и данас кажем: кад би оснивање наше независне државе и њено одржавање и напредак били могући по цену само једног Јадовна и само једног Јасеновца, ја бих пре пристао да нестане не само велика него и мала Србија и сви Срби заједно са мнош, него што бих пристао на нељудско и нечовечно. Ето, то за мене значи Косовски завет опредељења за Царство небеско (Радић 2005: 66, 67).

Шта на основу наведених ставова можемо да разумемо о теолошком дискурсу наратива о небеској Србији? Ако нам је Косовска битка историјски

18 Уводна реч о књизи *Небеска Србија почиње на земљи* коју је приредио Владимир Димитријевић у издању манастира Хиландар 2001.

толико далеко да данас немамо „кључ” за транскултурално разумевање вредносних ставова српског народа суоченог с турским освајањима у 14. веку, у наведеним ставовима највиших црквених великодостојника СПЦ крајем 20. века се суштина објашњава тако да је свима јасно и разумљиво: нема тог верујућег православног Србина који ће „крст часни и слободу златну” бранити нељудским и нечовечним поступцима, нити ће такве поступке СПЦ благословити. Исту поруку послао је и Сабор СПЦ са свог ванредног заседања 1991, у којем се Срби упозоравају „да православна црква допушта једино одбрамбени и ослободилачки рат када је он наметнут и одбацује сваки завојевачки” те наводи:

Српског војника треба да краси традиционално чојство и јунаштво; он се мора борити витешки и часно, не каљајући злочинима и неправдом свој и народни образ. (Радић 2005: 65-67)

Стојећи уз свој народ, СПЦ две године касније, са ванредног заседања Светог архијерјског сабора 1993, упућује Апел за човечност Савету безбедности УН и свим одговорним установама и организацијама међународне заједнице да се укину економске санкције и ембарго које су претвориле „читаву једну земљу у огромни концентрациони логор или гето, а читав један народ од још нерођеног детета до старца на самрти, у колективног кажњеника и сужња”. Истовремено се српски православни народ моли да:

[...]истраје у стрпљењу и христоликом праштању, у великодушности према свима људима, али и да буде критичан – најпре према себи, а онда и према својим вођама и према светским властодршцима (Јањић 2009: 117).

Две године потом, у саопштењу за јавност поводом ратних акција НАТО-а, Његова Светост закључује „уместо прокламованог мира и помирења, светски моћници су за протекле четири године постигли да продуже и интензивирају један ионако свирепи међуетнички рат – рат који су и јавно подстицали и праву истину о њему привидима сакривали”¹⁹ али позива свој народ:

19 Подстицања која су претходила НАТО бомбардовању су садржана и у изјавама међународних званичника: „Срби су неписмени, дегенерици, силоватељи, убице беба, каспини и агресори (Џозеф Бајден, САД, 1993), „Срби су народ без закона и без вере. То је народ разбојника и терориста” (Жак Ширак, Француска, 1995) и сл. (Ђерић 2005: 73 у: Рогач Мијатовић 2014: 119).

Браћо и сестре, идимо само путем правде и поштења, вере и врлине, чојства и хришћанског витештва, без мржње и освете ма према коме, клечећи увек пред Богом, а не пред људима,” (Православље, 15. септембар 1995)

И ове поруке су свима разумљиве, нема у њима ништа прикривено и нејасно, већ сасвим недвосмислено исказано да сви починиоци злочина треба да одговарају за своје нељудске поступке, било да су српске или друге националности. А такође, свако иоле васпитан у духу тих вредности, зна да јунаштво значи бранити себе од других, а чојство – бранити друге од себе, што је и патријарх српски Павле често истицао.

Тако видимо да идеолошке и теолошке дискурсе о *небеској Србији* повезује метанаратив о *рату*. Идеолошки дискурс га разуме као прилику да се успостави или очува световна власт на земљи и располаже државним ресурсима, док православни теолошки дискурс истиче православни хришћански завет да се живи „богоугодно и човекодостојно”, и исто тако умире „за светињу и слободу”. Ствар је, међутим, у томе што је на простору бивше Југославије вођен онај облик рата који је, како га Достојевски описује:

[...]мрзак и стварно штетан: то је рат међусобни, братоубилачки [...] Он умртвљује и раставља на делове државу, траје увек сувише дуго, и чини народ зверским за читава столећа. (Ранковић 2012: 096).²⁰

Зато је патријарх Павле почетком децембра 1996. приликом представљања своје књиге *Молитве и молбе* рекао:

Престанак оружаних сукоба још није крај рата. Прави мир почиње тек с престајањем мржње, кад и они који себе сматрају победницима и они који се осећају побеђенима увиде да су на губитку сви, свеједно ко мање ко више. (Ракић 2005: 103)

20 Цитати су преузети из књиге *О Исусу Христу*, у којој је протођакон Љубомир Ранковић приредио делове из укупног опуса књижевног стваралаштва писца чије је дело „у последњих 130 година највећих искушења за хришћанство, одиграло важну мисонарску и просветитељску улогу, имајући у основи Христоса и његове две највеће заповести” о љубави према Богу и према ближњему.

Дискусија и закључак: опасност једностраности

Косовска битка је и у савременој Србији једнако предмет експлицитне и имплицитне културе српског народа колико и у далекој као и недавној прошлости. Ово стога што су „косовски завет” и „видовданска етика” као историјска истина и морални концепт опстали и упркос протоку времена и променљивости идеологије која је током историје репрезентовала православни српски народ. И управо то је било разлог да ова тема крајем 20. и почетком 21. века (1997–2009) буде политички инструментализована од стране друштвене и политичке елите заражене југословенским начином мишљења и комунистичким системом вредности. Суочена с кризом идентитета изазваном критиком комунистичког тоталитаризма након пада Берлинског зида и распадом Југославије убрзо након тога, југословенска елита је креирала идеолошки дискурс „нереалистичког реаговања на фрустрације”. Дискурс се огледа у томе што је одговорност за катастрофалне последице „рационалних политичких избора” режимских и прорежимских странака на власти у Србији усмерених ка очувању Југославије, приписана друштвеним и политичким опонентима који су се тим „изборима” противили. Због неспособности да се рационално одмере одговорности, морални судови о „добром” и „лошем” су доношени кроз одбрамбени психолошки механизам „пројекције” којим је одговорност за „лоше” одлуке југословенског режима приписана „другом”. Тако је несвесним менталним операцијама, на основу етничких предрасуда, тј. антипатија не само према Србима, већ и према православљу као систему моралних и етичких вредности православног српског народа окупљеног око СПЦ, успостављен паралелни систем „генерализоване мржње” који је фрустрацију југословенске политичке и друштвене (псеудо)елите изазвану критиком тоталитарног комунистичког – атеистичког режима и губитком заједничке државе, а тиме и политичког идентитета југословенства, пројектовао на православну културу као „жртвеног јарца”.

Улогу идеолошке „савести” југословенског начина мишљења преузела је друштвена елита која је у складу с идеолошким дискурсом „погрешног и искривљеног веровања” заснованог на стереотипу о Србима као „небеском народу”, у широј јавности интерпретирала сопствене ставове о „добром” и „лошем” произвођењем негативних значења наратива о *небеској Србији*. У садејству са алтернативним медијима, ова псеудоелита је непрекидно продубљивала кризу дуалног идентитета српског народа стварајући дубок јаз између политичког „југословенског” и етничког

„српског” идентитета. Показало се да је тако форматиран југословенски дискурс карактерисало изразито „јунаштво”, тј. способност да се Југословени бране од „других”, али не и „чојство”, које би „друге” бранило од „југословенског начина мишљења”. Иако је реторика постала нешто другачија када је идеју југословенства заменила идеја европејства, циљ „породице посредника” је остао исти: спречити да вредности хришћанске културе православног српског народа постану идентификатор националног идентитета Србије, која је свој државни и културни суверенитет поново стекла након више од једног века. Тако су политички наследници југословенских комуниста, који су после Другог светског рата дошли на власт паролом „Носим капу с три рога и ратујем против Бога”, две деценије након распада Југославије успевали да дискредитују тековине православне културе која чини основу историјске свести српског народа.

Стога се може закључити да се у садејству породице доносилаца одлука и породице посредника, „блокирана транзиција” деведесетих развила у блокирану демократску консолидацију. То, са становишта политике идентитета, значи да „опасност једностраности” и даље служи да очува тоталитарно наслеђе југословенских комуниста, који „са својим усађеним атеизмом, посебно настоје да што је више могуће ограниче улогу религије у цивилном друштву”. Са становишта културне политике у Србији, то је отпор начелу очувања и заштите разноликости културних израза и успостављању интеркултуралног дијалога различитих група, међу којима су и православни Срби као најмногљуднија заједница окупљена око Српске православне цркве, а са становишта јавних практичних политика државних органа управе – то је препрека која Србију и данас удаљава од плурализма вредности и идеја, што је основни циљ демократске транзиције и консолидације посттоталитарних друштава на простору Југоисточне Европе, укључујући и Србију.

Литература

- Атанасије, епископ. 2003. *Беседе и речи...*, Требиње: Тврдош.
- Батаковић, Душан Т. 2014. *Историјска свест и национална хистерија, Српска хроника на светским веригама*, књига 2, треће издање, Београд: Catena mundi, стр. 805-808.

- Blagojević, Mirko. 2006. „Savremene religijske promene u Srbiji i proces integracije u Evropu”, *Filozofija i društvo*, br. 1, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 95-111.
- *Глас јавности*, интернет издање, 17. март 2003.
- Gligorov, Vladimir. 2014. *Zašto se zemlje raspadaju: slučaj Jugoslavija*, Beograd: Peščanik.
- Golubović, Zagorka. 2004. „Uloga društvenih nauka u razotkrivanju etničkih stereotipa u Srbiji”, *Regionalni razvoj i integracija Balkana u strukture EU – balkanska raskršća i alternative*, zbornik radova, Niš: Filozofski fakultet, Institut za sociologiju, str. 533-543.
- Dejanović, Momir. 2013. *Uporedna analiza izbornih programa relevantnih političkih partija u Bosni i Hercegovini, Srbiji i Hrvatskoj u periodu od 2002–2012*, doktorska disertacija, Beograd: Fakultet političkih nauka.
- Достојевски, Фјодор. 2012. *Књига о Исусу Христу*, приредио Љубомир Ранковић, Шабац: Глас Цркве.
- Đerić, Gordana. 2005. *Pr(a)vo lice množine: Kolektivno samopoimanje i predstavljanje: mitovi, karakteri, mentalne mape i stereotipi*, Beograd: Filip Višnjić.
- Đukić Dojčinović, Vesna. 2004. „Agitprop treće Jugoslavije”, Zbornik radova naučnoistraživačkog projekta *Medijska reprezentacija nacionalnog i kulturnog identiteta u Srbiji*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Đukić Dojčinović, Vesna. 2003. *Tranzicione kulturne politike – konfuzije i dileme*, Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Ђукић, Весна. 2012. *Држава и култура, студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности
- Ђукић, Весна. 2015. „Духовна поколебаност: однос секуларизације и колективног памћења у Србији”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 28, Београд: Факултет драмских уметности, стр. 267-285.
- Ђукић, Весна. 2016. „Значење и значај ствари: улога културне политике у враћању црквене имовине у Србији”, *Медијска археологија – сећање, медији и култура у дигиталном добу*, уредиле Невена Даковић, Мирјана Николић и Љиљана Рогач Мијатовић, Београд: Факултет драмских уметности.
- Edson, Gari. 2003. *Muzeji i etika*, Beograd: Clio.
- Isailović, Neven. 2011. „Ko su (bili) Jugosloveni”, *Peščanik* 29. 09. 2011. <http://pescanik.net/ko-su-bili-jugosloveni/>
- Јањић, Јован. 2009. *Будимо људи – живот и реч Патријарха Павла*, Београд: Новости.

- Keveždi, Miroslav. 2013. Ideologija i diskurs u teoriji Teuna van Dijka, *Interkulturalnost – časopis za podsticanje interkulturalne komunikacije*, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, mart 203, br. 5, str. 264-277.
- Linc, Huan, Stepan, Alfred. 1998. *Demokratska tranzicija i konsolidacija*, Beograd: Filipš Višnjić
- Molar, Klod. 2005. *Kulturni inženjering*, Beograd: Clio.
- Поповић, др Јустин, „Филозофске урвине, мисли и поезија”, *Хришћанска мисао*, 1–5/2010.
- Порфирије, владика, „Народ жедан Истинитог Бога”, *Двери српске*, бр. 27, 3/2005.
- Радић, др Радмила. 2005. *Патријарх Павле, биографија*, Beograd: Танјут, Компанија Новости.
- Рогач Мијатовић, Љиљана. 2014. *Културна дипломатија и идентитет Србије*, Beograd: Факултет драмских уметности, Clio.
- Рот, др Никола. 1983. *Опита психологија*, Beograd: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Саопштење за јавност Његове Светости Патријарха српског г. Павла поводом ратних акција НАТО-а, *Православље*, 15. септембар 1995.
- Slapšak, Svetlana, *Kosovski mit kamen o vratu Srbije*, Radio Slobodna Evropa, 2. maj 2009.
- Tomanić, Milorad. 2001. *Srpska crkva u ratu i ratovi u njoj*, Beograd: Medijska knjižara Krug.
- Трифковић, др Срђа, „Девет деценија једне судбинске грешке”, *Геополитика, лист за политичка и друштвена питања, геополитичка и стратешка истраживања*, бр. 29, 15. децембар 2008.
- Špengler, Oswald. 1989. *Propast Zapada*, Beograd: Književne novine.

POLITICAL MYTH VS ORTHODOX CULTURE: FORMATION OF DISSONANT NARRATIVES ON HEAVENLY SERBIA

Summary

The paper examines the dissonant narratives on heavenly Serbia, formed in post-totalitarian Socialist Yugoslavia in 1990's and its influence on cultural memory and identity politics in Serbia in the first decade of this century. The research methodology is based on transcultural analyses of narratives, created within the bounds of ideological and theological discourse, which were present at the same time in the public life. The research is based on the assumption that the ideological struggle for the division of resources of the former country did not just have social and political functions, but primarily cultural and historical ones. These functions are put under review, with the aim of discerning the challenges Serbia faces in the process of democratic consolidation, particularly cultural policy, whose basic principle is a support of the national cultural identity and cultural diversity. The results of theoretical and empirical research demonstrate that the ideological discourse of narrative on heavenly Serbia was created by political and social elite in Serbia, infected by the Yugoslav mode of thinking. This discourse termed as „unrealistic reaction to the frustration” is reflected in the unconscious mental operations, based on ethical prejudices, more precisely antipathies not just towards Serbs, but also towards Orthodox Christianity, as a system of moral and ethical values of Orthodox Serbian nation. The role of ideological „conscience” of Yugoslav mode of thinking was overtaken by the social elite, which using a system of „wrong and twisted belief” based on the stereotype of Serbs as „heavenly people”, produced negative meanings of the narrative on heavenly Serbia utilizing alternative media. In the conclusion of the paper, it is posited that from the standpoint of contemporary cultural policies this outlook represents the opposition to the principle of support to national identity, cultural diversity and intercultural dialogue, whereby from the standpoint of public policies – the obstacle still keeping Serbia away from pluralism of values and ideas, which is the main goal of democratic transition and consolidation of post-totalitarian societies in South Eastern Europe.

Key words

atheism, Yugoslavism, Orthodox culture, social elite, alternative media

Бранислав Пантовић¹
Етнографски институт САНУ, Београд
Нина Аксић²
Етнографски институт САНУ, Београд

327:32.019.5(497.11)
327(497.11:44)
327(497.11:560)
COBISS.SR-ID 255699724

ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈА ИНСТИТУЦИЈА КУЛТУРЕ У МЕЂУНАРОДНОМ АМБИЈЕНТУ НА ПРИМЕРУ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА СРБИЈЕ (ПАРИЗ) И ТУРСКОГ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА „ЈУНУС ЕМРЕ“ (НОВИ ПАЗАР)³

Апстракт

Овим радом биће представљена истраживања улоге културних центара Републике Србије у Новом Пазару и Паризу, тачније – департмана Турски културни центар „Јунус Емре“ при Културном центру Нови Пазар и Културног центра Србије у Паризу. Базирајући истраживање на три сегмента (оснивање и развој, програмске активности, организација и функционисање), приказати се не само начин на који културни центри повезују Србију са Турском и Француском, већ и њихова дипломатска инструментализација у служби међународне сарадње. Циљ рада је: (1) да се прикаже утицај културе као ресурса једне земље у међународном амбијенту, (2) да се прикажу различите активности званичних културних центара као адекватне активности у међународним односима, (3) да се представи ова, у пољу теорије и праксе, још увек недовољно истражена тема.

Кључне речи

међународни културни односи, Република Србија, културни центри, јавна дипломатија, културна дипломатија.

1 mr.pantovic@gmail.com

2 nina.aksic@ei.sanu.ac.rs

3 Овај текст је резултат рада на пројекту „Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије и израда мултимедијалног интернет портала *Појмовник српске културе*“, пројекат бр. 47016 (Бранислав Пантовић) и на пројекту „Стратегије идентитета: савремена култура и религиозност“, пројекат бр. 177028 (Нина Аксић).

Теоријски оквир⁴

Један од кључних термина овог рада јесте јавна дипломатија – форма деловања која обухвата интерактивне активности културне политике неке земље према иностранству, као што су универзитетска међународна размена, међународно гостовање и предавање научника, делатности културних центара, промоција уметничких дела, организовање позоришних турнеја и оркестара, ширење информација, па чак и неки видови пропаганде⁵ (Шобе и Мартен 2014: 134). Државе преко јавне дипломатије покушавају да прошире / повећају међународну интеракцију, па обично балансирано делују преко државног и невладиног сектора. Према томе, јавна дипломатија се означава речју „јавна” јер се државне активности фокусирају на ширу инострану јавност, а не само на политичку елиту и дипломате неке земље.⁶

Треба имати у виду да је овај тип дипломатије обично у вези са партнерством ради остваривања заједничких циљева и бољег контакта са разноврсним актерима у међународном систему (Melissen 2005), тако да стратегија комуницирања има веома важну улогу у тренутку креирања/мењања перцепције о некој земљи (Пантовић 2011: 145). У овом контексту посебно се истиче коришћење јавне дипломатије у тренуцима када су узајамно разумевање, дијалог и поверење преко потребни, али експлицитна политичка активност није могућа, адекватна или прихваћена. Самим тим се активности јавне дипломатије могу употребити у специфичним, екстремним тренуцима ради премошћивања и успостављања везе између народа. То је објашњиво прво због могућности трансдисциплинарног приступа код организовања делатности јавне дипломатије, а затим и због нејасно дефинисаних граница деловања у теорији и пракси.

4 Треба напоменути да је овај рад (делимично) први пут представљен на конференцији *Bitef and Cultural Diplomacy: Theatre and Geopolitics* у септембру 2016. године. Такође, аутори су у посебној студији 2017. године објавили своје истраживање о културним центрима под насловом „Културни центри и њихова улога: Културни центар Нови Пазар и Културни центар Србије (Париз)” у *Гласнику ЕИ САНУ* бр. 65 (1), 2017.

5 Значајна разлика између класичне пропаганде и дипломатије лежи у чињеници да пропаганда није заинтересована за дијалог или било које значајније грађење односа (Melissen, 2005: 8); пропаганда не указује на концепт дипломатије, тј. не види комуникацију са страним актерима у контексту размена (Melissen 2005: 19).

6 Ово је условљено званичним међународним односима у међународном амбијенту јер они свакако не могу подразумевати само односе са другим државама, већ подразумевају односе и са осталим разноврсним актерима (нпр. са мултинационалним компанијама и утицајним појединцима).

Најистакнутији (и најчешћи)⁷ облик јавне дипломатије ставља културу у фокус дипломатског деловања и назива се културном дипломатијом. Конкретно, *културна дипломатија* је званични начин путем кога се, између осталог, промовишу културне вредности и идентитет, представља културно наслеђе и тако даље, а све у циљу „појачавања” званичне међународне сарадње (Драгићевић Шешић и Стојковић 2011: 294). Ово се заснива на чињеници да културно стваралаштво не припада само простору на коме настаје, већ по свом суштинском одређењу може да надилази границе, како националне и државне тако и идеолошке (Башић, Пантовић 2012: 54). Наиме, постоје бројни примери где јавна дипломатија с културним програмима утиче на међународно окружење, јер култура као нематеријални национални ресурс заузима посебно место у грађењу различитих друштвених односа. Поготову данас, захваљујући увећаном степену ривалитета у међународном амбијенту, ова ситуација све више интересује државне актере и представља једно од препознатљивих дипломатских деловања.

Реализовање међународних програма у вези са културом представља активност званичне институције културе у иностранству (културни центри, савети, департмани, итд). Функција ових институција није само у вези са подршком и подстицањем дијалога између народа и са представљањем културног стваралаштва, већ је њихова функција и та „да усмерава и утиче садржајима свог рада на живот у свакодневици” (Драгићевић Шешић, Стојковић 2000: 120). Самим тим, званични културни центри, поред свог циља (омогућавање стицања знања и информација), имају дефинисану пословну политику (осмишљен стратешки развој при реализовању одређених задатака), која експлицитно заступа циљеве и интересе владе која је основала институцију. Управо због тога, званични културни центри могу пружити један од најзначајнијих институционалних облика путем кога се данас спроводе различите делатности државе у међународном амбијенту.⁸

7 Јавна дипломатија је мултидисциплинарног карактера и има различите фокусе деловања (економија, наука, образовање, религија, итд.) при подстицању узајамног поверења и бољих односа са глобалним актерима.

8 Видети корист културних центара у међународним односима значи препознавање улоге културе, што је пак класичан пример коришћења „меке моћи” у дипломатији (Nye 2011).

Културни центри Србије и међународна сарадња

У овом раду ћемо се фокусирати на међународну сарадњу која се ослања на билатералне културне споразуме између Србије и Француске с једне стране, и између Србије и Турске с друге стране. Конкретно, фокус ове анализе ће бити на државним културним центрима у Новом Пазару и Паризу, тачније – на департману Турског културног центра „Јунус Емре” при Културном центру Нови Пазар и на Културном центру Србије у Паризу.

Културни центри Србије у иностранству и инострани културни центри у Србији, генерално гледано, део су јавне дипломатије, формиране у склопу билатералних споразума, у циљу унапређења повезивања народа различитих земаља и промовисања и размене добара држава. Културни центар Србије у Паризу представља класичан пример званичног културног центра у иностранству, који са својом дугом традицијом и изузетно богатим активностима већ годинама промовише културу Републике Србије у Француској. С друге стране, Турски културни центар „Јунус Емре” у Новом Пазару представља младу институцију културе, која своје активности заправо заснива на учењу језика, иако тежи да у будућности обавља и друге делатности. Поред ових великих разлика у традицији, дуготрајности, тј. трајности и активностима ова два културна центра, постоји такође и правна диференција.

Оснивање и затварање културних центара Србије у иностранству у надлежности је Министарства спољних послова Републике Србије (МСП РС), а регулисано је према Закону о спољним пословима⁹, тако да, када се ради о званичној културној сарадњи:

9 У складу са чланом 2 Закона о спољним пословима, Министарство спољних послова Србије је задужено за израду стратегије о националној спољној политици, коју морају поштовати сви дипломатски субјекти и институције, а самим тим и Културни центар Србије (даље у тексту – КЦС). Деловање КЦС-а дефинисано је чланом 10 Закона о спољним пословима. Према овом члану, центри обављају дипломатске задатке под надлежношћу Министарства и других државних органа из области културе, имајући за циљ побољшање угледа Србије. Када су у питању законски акти о оснивању и раду страних центара ове врсте, важно је напоменути да за њих не постоје закони у Републици Србији, иако у њој постоје бројне иностране културне институције. Ово треба узети у обзир зато што су активности ових институција условљене билатералном сарадњом, поготово што је велики део њих финансијски и организационо повезан са амбасадама, а њихови директори су истовремено и дипломатски представници (нпр. Француска и Италија). Министарство културе и информисања РС (МКИ РС) задужено је да прати рад ових институција, посебно у области програма културне сарадње.

Србија је међу оним земљама које и даље третирају културне односе и сарадњу преваходно кроз билатералне форме, што се види како из институционалне структуре водећих државних актера, тако и на основу самих програма (Рогач Мијатовић, 2014: 142).

Српски културни центар у иностранству дужан је да у обављању послова из свог делокруга поступа у складу са Уставом, законима, општеприхваћеним правилима међународног права и потврђеним међународним уговорима и подзаконским општим актима, а по директивама министра и у складу са датим инструкцијама и упутствима руководиоца надлежних унутрашњих јединица Министарства, као и амбасадора акредитованог у држави пријема. Ове званичне институције Србије имају неколико обавеза у земљи пријема, од којих су можда најзначајније у вези са функционисањем културног центра: да буде по законима и прописима земље у којој се налази, да прати приоритете представљања и дискурса матичне земље, да планира годишњи програм рада, спроводи активности које промовишу матичну земљу, да информише јавност земље пријема, доставља редовне извештаје о раду ресорним органима (Министарство спољних послова РС (МСП РС), Министарство културе и информисања РС (МКИ РС) и др. Културни центри морају да добију дозволе од стране надлежне институције да би несметано чинили следеће: промовисали културне вредности које се негују у Републици Србији, подстицали и промовисали стваралаштво и уметност Републике Србије, промовисали традицију и културно наслеђе Републике Србије, промовисали и представљали врхунске савремене културне и уметничке сцене, доприносили успостављању добрих односа са (индивидуалним и институционалним) партнерима у земљи пријема, промовисали европске вредности у процесу ЕУ интеграција Републике Србије, пратили обележавања најзначајнијих јубилеја Републике Србије, доприносили позитивном имиџу Републике Србије у иностранству, доприносили популаризацији и промоцији Републике Србије као пожељне дестинације за улагање и туризам, и др. Значи, многобројне су теме које морају да се узму у обзир при дефинисању делатности културних центара (изложбе, сценско-музичке активности, представљање филмова и књига, трибине, предавања, научне конференције и округли столови, информативне активности, едукативни заједнички програм са релевантним партнерима у земљи пријема и др).¹⁰

10 Ови подаци добијени су у разговору са саветницом Министарства културе и информисања РС Јагодом Стаменковић, бившом директорком КЦС-а у Паризу. Овом приликом

Треба истаћи да су јасно дефинисани циљеви, активности, делатности и обавезе српских културних центара у иностранству, док иностране културне центре у Србији не детерминишу одређени закони нити акти. Тако, мора се напоменути да је, поред осталих разлика, очигледно да се две поменуте установе не могу поредити у целости, већ се, представљајући активности јавне дипломатије, само може упоредити њихова улога у званичним међународним културним односима.

Уговорно билатерално стање у области културе између Републике Србије и Републике Француске регулисано је *Културним споразумом* између Владе СФРЈ и Владе Француске, потписаним 1964. године. Поред тога, на снази је *Споразум о стратешком партнерству и сарадњи* између Владе Републике Србије и Владе Републике Француске (потписан 8. јуна 2011. године).¹¹ С друге стране, између Турске и Србије (СР Југославије) потписана су два билатерална споразума која су и даље на снази: *Споразум између Савезне Владе СРЈ и Републике Турске о сарадњи у области образовања, науке, културе и спорта* (потписан 2002) и *Протокол о сарадњи у области културе између Министарства културе Републике Србије и Министарства културе и туризма Републике Турске* (потписан 2009)¹². Године 2010. потписан је посебан споразум о културној размени, којим се уз помоћ Амбасаде Републике Турске отвара Турски културни центар „Јунус Емре” у Новом Пазару, у оквиру Културног центра Нови Пазар.

јој се неизмерно захваљујемо, јер без њене помоћи овај рад не би добио свој коначни облик.

- 11 У том Споразуму, члан 12 регулише област културе: „Стране развијају сарадњу у области културне размене. Радећи на томе оне се посебно ослањају на своје надлежна министарства (и њихове дирекције/представничка тела), и на своје националне институције у области културе. Стране дају посебан значај унапређењу културне разноликости као главном циљу културних политика обе земље. У складу с тим, стране нарочито подстичу мобилност уметника и уметничких дела. Стране подржавају контакте између институција, експерата и уметника како би се унапредила размена идеја и мишљења о савременим темама, а нарочито о изазовима глобализације. Стране промовишу сарадње у области очувања културног наслеђа, које укључује њихову културну и историјску баштину и идентитет.”
- 12 Нисмо имали увид у ова два споразума. Информацију о њиховом потписивању добили смо из МКИ.

Културни центар Србије у Паризу (КЦС)¹³

КЦС је тренутно једини званични културни центар Србије који ради у иностранству (Аксић, Пантовић 2017).¹⁴ Први претходник му је био Културно-информативни центар Југославије у Паризу, који је отворен 26. маја 1973. године. Активности су му биле дефинисане споразумом о информативним центрима између Југославије и Француске, потписаним 9. јула 1961. године (Трифунуовић 2010). Ова институција је, почевши од 26. маја 1977. године, названа Културни центар Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, и имала је тенденцију да представља свих шест република које су чиниле Југославију. Почетком осамдесетих година, Културни центар Југославије пресељен је у центар Париза, а програмска политика усмерава се ка строгој, интелектуалној публици.¹⁵

Будући да је Социјалистичка Федеративна Република Југославија постојала до 1992, од тада је Савезна Република Југославија, коју су чиниле Србија и Црна Гора, преузела управљање културним центром као наследница претходне државе. Назив који је коришћен до 4. фебруара 2003. године био је Културни центар Југославије. Током овог периода Центар је доживео различите провокације и протесте пред својим вратима.¹⁶ У то време био је смањен број запослених (Трифунуовић 2010).

Године 2000. Центар је затворио своја врата, да би их поново отворио 2002, када се прукључио ФИЦЕП-у¹⁷ са обновљеним програмом у бројним догађајима на француском. Када је Савезна Република Југославија

13 Треба нагласити да су аутори овог рада написали посебну студију о културним центрима под насловом: „Културни центри и њихова улога: Културни центар Нови Пазар и Културни центар Србије (Париз)”, *Гласнику ЕИ САНУ* бр. 65 (1), 2017, у коме се већ (делимично) налази овај сегмент рада.

14 Југословенски систем је својевремено имао 12 културних центара у иностранству. Они су прогресивно затварани, да би на крају остао у функцији само онај у Паризу.

15 Све чешће су се организовале дебате и конференције на француском језику. Ове дебате су се понекад одржавале ван центра, нпр. на Сорбони или на другим факултетима, што је омогућавало да се дође до другачије публике и да учешће у тим дебатама узму југословенски и француски експерти, дајући им тако научну ноту. Посебан значај културе, као најбољег средства за промовисање Југославије и њене слике, истицао је Петар Живадиновић, тадашњи директор Центра.

16 Деведесетих година прошлог века центар је добио патриотску конотацију и његови програми су били посвећени „одбрани” политичких тема тог периода, а односили су се на ратне сукобе након распада Југославије.

17 *Forum des instituts culturels étrangers à Paris* – Форум страних културних института у Паризу.

преименована у Државну заједницу Србија и Црна Гора, центар је такође променио назив и био је до 3. јуна 2006. познат као Културни центар Србије и Црне Горе. Од 2006. године, са проглашењем независности Црне Горе, културни центар формално постаје данашњи Културни центар Србије. Овај Центар је током 40 година постојања прошао пут од представљања Југославије (у сваком њеном политичком устројству) до представљања једне земље – Србије. Тренутно се налази у градској четврти Бобур (Beaubourg), у уметничком центру Париза, у пешачкој зони улице Сан Мартин.

КЦС је непрофитна институција, те због тога нема право на сопствене изворе прихода нити на продају (нпр. сувенира из Србије, националних производа и књига), па самим тим не може нудити ни услуге које се морају платити (нпр. курсеви језика). Донације могу бити примљене само посредством уметника или конкретних програма, јер КЦС не сме да прима ни донације нити да склапа уговоре о директном спонзорству. МСП РС финансира изнајмљивање простора, плате запослених и трошкове одржавања центра (Трифуновић 2010: 74).

Детаљи о активностима КЦС-а, који се односе на период од 2011–2016. године и који су прикупљени за овај рад базирају се на програму који се може наћи на званичној страници КЦС-а. Већина њих се одвија у области музике, посебно у оквиру концерата класичне и оперске музике. На другом месту, када се говори о учесталости активности, налазе се ликовне уметности, где се посебно истичу изложбе цртежа и слика. Не постоји ниједан програм који се бави директном промоцијом српске културе на дужи период јер се активности за које је неопходан пројекат и планирање на дужи период налазе међу најнезаступљенијим. Најређа активност је она која обухвата дебате и конференције, а следе је обележававање важних датума Србије и прославе. КЦС поседује библиотеку, али не и курсеве српског језика, будући да је за образовање/едукацију надлежно искључиво Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС. Оно што се може приметити јесте то да је акценат стављен на промоцију Срба и појединаца српског порекла који живе у Паризу, а који се баве културним и уметничким стваралаштвом.¹⁸

18 Такође се промовишу и активности ових стваралаца, иако нису обавезно покренуте од стране КЦС-а; на пример, улога Раше Буквића у представи „Тетовирана ружа“ (*Larosetatouée*), играна у позоришту Атеље (*Théâtre del' Atelier*), била је промовисана преко Центра.

Поред тога, КЦС доприноси напорима Србије да одговори на политичке изазове (Аксић, Пантовић 2017). Конкретно, 2016. године организована је изложба „Косово и Метохија – 10 корака”, која је требало да пружи увид у културну повезаност Срба са територијом Косова и Метохије. Дневне новине *Блиц*, под насловом „Изложба о Косову и Метохији узбуркала духове у Француској”, наводе:

Како би савременом посетиоцу тематику културног наслеђа на Косову и Метохији приближили на пријемчив и упечатљив начин Канцеларија за Косово и Метохију Владе Републике Србије и Општина Звечан осмислили су поставку којом се кроз најмодерније уметничко-техничке методе посматрачу представља развој културе Косова и Метохије од периода антике до 20. века. Изложба, осим кроз културну традицију, посматраче води кроз политичку историју те области. (Блиц, 10. 10. 2016).

КЦС има хијерархијску, вертикалну структуру, и две институције деле контролу над њим: са једне стране – Министарство спољних послова, а са друге – Министарство културе и информисања.¹⁹ Обавезе МСП-а регулисане су Законом о спољним пословима, док је, са друге стране, програм (највећим делом) у надлежности МКИ (Трифунувић 2010: 75).²⁰ Такође, КЦС има редовну комуникацију са амбасадом Србије, будући да јој шаље извештаје о својим годишњим активностима, поред редовних извештаја које шаље министарствима²¹.

КЦС има четири запослена, од којих је сваки задужен за један сектор дефинисања програма. Директоре Културног центра бира и именује Министарство спољних послова, и њихов мандат траје четири године (Трифунувић 2010: 79-80).²² У свакодневном раду они зависе од амба-

19 У складу са чланом 3 Закона о спољним пословима, „државни органи међусобно сарађују у обављању спољних послова за које су надлежни на основу Устава и закона”. Значи, обавеза МСП-а је да одржава редовну комуникацију и сарадњу са институцијама које такође предузимају одређене активности у области спољне политике, као што је то случај са Министарством културе и информисања.

20 Од 15. августа 2007. године, на основу споразума са Министарством спољних послова, Министарство културе постаје задужено за избор, координацију, финансирање и сарадњу са запосленима у овом центру на реализацији већине програма (Трифунувић 2010: 78).

21 Међутим, није дефинисан јасан пут који се мора следити, па се оставља простор за читаву лепезу могућности деловања КЦС-а.

22 Требало би поменути да су српски амбасадори у Француској, у случајевима док је то место било упражњено, такође обављали функцију директора овог центра.

саде и два поменута министарства, који имају могућност да повуку њихове одлуке.²³

Упркос смањеним фондовима и комплексној организационо-хијерархијској структури може се приметити разноликост активности КЦС-а. Према наводима Н. Трифуновић, активности КЦС-а су углавном оријентисане ка стваралаштву, што обично обухвата нове активности, разноликост програма и покушај одржавања равнотеже између програма у вези са наслеђем и оних из области савремене уметности, са све чешћим учешћем у мешовитим културним активностима, стварањем нових мрежа и отварањем врата новој публици у Паризу (Трифуновић 2010: 72). Према званичној страници КЦС-а, овај Центар свима нуди могућност да открију, разумеју и виде вишеструке аспекте културе Србије, њене лепоте и њену истанчаност. Интересантно је споменути да се може закључити да је страница КЦС-а оријентисана на франкофону публику јер није подједнако доступна на српском и француском језику.

Турски културни центар „Јунус Емре” у Новом Пазару (ТКЦ)

Турски културни центар „Јунус Емре” у Новом Пазару отворен је 11. јула 2010. године, а свечаном отварању присуствовали су тадашњи премијер Републике Турске Реџеп Тајип Ердоган и председник Републике Србије Борис Тадић. Након 2010. године, па све до данас, Турски културни центар „Јунус Емре” био је организатор и коорганизатор различитих културних дешавања. Што се тиче сарадње са Републиком Турском, она се одвија преко Амбасаде Републике Турске, тако што Република Турска нуди своје садржаје Центру, који их преузима и даље спроводи.

Током шест година постојања, највише се радило на образовању чланова кроз процес организовања бесплатних курсева турског језика, сваке године од септембра до маја, који су, између осталог, неопходни ради коришћења садржаја овог културног центра, али и за могући даљи наставак школовања полазника курсева у Републици Турској²⁴. Ово је

23 Интересантно је, такође, то што КЦС нема архивирање у сопственој згради, већ у Министарству спољних послова у Београду, јер се ради о поверљивим информацијама (Трифуновић 2010: 73), што није уобичајена пракса када се ради о културном центру.

24 Узевши све укупно, ове године је сертификате за завршени курс добило чак 76 полазника. Први пут су 2016. године, као награда, најуспешнијим полазницима курса турског језика уручени поклони, које је доделило турско удружење „Љубитељи Санџака”. Дародавац је са награђенима разговарао на турском језику. Као извештај и израз задовољства, управница Турског културног центра „Јунус Емре” Алмира Суљевић дала је интервју у

најразвијенија и у овоме тренутку најважнија активност – с обзиром на то да јој се посвећује највише пажње. Такође, овај културни центар у повоју има и следеће делатности: библиотекаштво, издаваштво, преводилаштво, предавања, изложбе, музички догађаји, књижевне вечери, гледање филмова, позајмљивање компакт-дискова, гледање турских телевизијских програма (сателит) и приступ интернету.²⁵ Све поменуте активности одржавају се у просторијама које се налазе у згради Културног центра Нови Пазар у центру Новог Пазара, где такође поседују салу за предавања и пројекције, као и сву потребну техничку опрему. Турски културни центар „Јунус Емре”, као културна институција у повоју, још увек не организује велики број културних догађања, а не постоји ни стални програм који се спроводи, већ се повремени организација културних дешавања или коорганизација спроводи на налог неке друге културне институције или Амбасаде Републике Турске.

Занимљиво је да овај културни центар делује у оквиру државног Културног центра Нови Пазар. Наиме, ТКЦ је организован као депарتمان у склопу поменутог културног центра, а будући да је финансиран од стране Амбасаде Републике Турске, он као стално запосленог има само једну радницу – управницу Турског културног центра у Новом Пазару. Као надређена, локална самоуправа поставља директора Културног центра у Новом Пазару. У вези са будућим активностима Турског културног центра „Јунус Емре” у Србији тек предстоји дефинисање деловања Републике Турске, првенствено у сарадњи са Министарством спољних послова.

У оквиру два основна билатерална споразума између Србије и Турске постоји неколико новијих пројеката културне размене између две земље, међу којима у веће пројекте спада изградња Исламског центра у Београду²⁶ и изградња спортско-сајамске хале „Пендик” у Новом Пазару. У сарадњи се издваја Нови Пазар, као значајан економско-политички и стратешки центар југозападне Србије, а будући да је овај град због своје историјске прошлости могао послужити као изузетно погодно тло за ширење турске културне баштине, као и место укрштања путева који повезују југоисток (Турску) са југозападом Европе (Италија, Шпанија, Босна и Херцеговина и др.). У Новом Пазару су, дакле – на локалном

коме је описала рађање идеје о овој акцији (<http://www.rtvnp.rs/info/drustvo/item/11506-turski-kulturni-centar-u-novom-pazaru-medu-najuspesnijim>).

25 Више о овоме видети на сајту РТВ Нови Пазар.

26 Више о овоме видети на сајту *Вести*.

нивоу, реализовани културни пројекти, као што су, на пример, различита гостовања, или установљење награде „Ахмед Вали” у Културном центру Нови Пазар, затим долазак турског глумца Бурака Озцивита (Burak Özçivit) 2016. године, те приказивање турског филма *Мој брат* (*Kardesim Benim*, 2016, р. Mert Baykal).²⁷ Самим тим, задатак Турског културног центра „Јунус Емре” је „да промовише турску културну баштину у свим својим различитим изразима и да понуди могућност сусрета и дијалога између локалне културне стварности и турске културне баштине” (Културни центар Нови Пазар). С тим у вези је и „провлачење” верских мотива исламске верске заједнице, који се могу видети на изложбама, као и на књижевним вечерима, а који повезују турски народ са санџачким Бошњацима, тиме још више јачајући културне везе, а један су од изразитих примера традиционалне културне дипломатије.

Турски културни центар „Јунус Емре” планира да у будућности развије заједничке акције са другим сличним установама културе и удружењима у граду и Републици Србији. Поред овога, још један од циљева ове институције јесте и развијање активности од којих би се новац уплаћивао у добротворне сврхе. Међу овим активностима били би организовани: концерти, различита предавања и књижевне вечери, конференције и округли столови, модне ревије, као и семинари.²⁸

Нажалост, у овом тренутку није било могуће доћи до документа о билатералној сарадњи између Турске и Србије који се тиче Турског културног центра „Јунус Емре” у Новом Пазару, па не можемо рећи да ли овакав документ постоји и какав је његов садржај. Поред Амбасаде Републике Турске, чести донатори и организатори различитих културних догађања јесу појединци или удружења, који у сарадњи са Турским културним центром „Јунус Емре” представљају турску културу новопазарској публици.

Закључак

Културни центри су у овом раду сагледани као инструменти међународне политике помоћу којих се представљају елементи културе и, уопштено гледано, друштво неке земље. Изузетна улога²⁹ ових институција

27 Више о овоме видети на званичној Фејсбук страници Културног центра Нови Пазар.

28 Више о овоме видети на сајту Културни центар Нови Пазар.

29 Аутори овог рада су се посветили улози културних центара у раду насловљеном: *Културни центри и њихова улога: Културни центар Нови Пазар и Културни центар Србије (Париз)*.

у међународним односима може се уочити у моментима када се кроз одлике датих култура/друштвених заједница шире идеје и представљају одређене поруке како би се одговорило на неке изазове и/или да би се остварили неки циљеви у спољној политици. На примеру представљених културних центара, кроз међународну културну политику, очитује се својеврсна дихотомија њиховог деловања; јасно се може видети активна улога коју имају, пре свега, приликом спајања две културне традиције, али и приликом преношења политичких и идеолошких порука.

Инструменти културне политике деле се према природи свог деловања на економске, политичко-правне, организационе и вредносно-идејне, а према смеру свог деловања на подстицајне (стимулативне) и сузбијајуће (репресивне) (Драгићевић Шеших, Стојковић 2000: 31).

Из наведеног разлога изузетно је важно да држава из које долази програм културног центра и држава у којој се он презентује имају јасно изражене ставове по питању културне политике у иностранству и у својој земљи. То се огледа у експлицитном препознавању културних центара као инструмената спољне политике, преко постојања законских, легалних смерница и дефиниција, које дозвољавају фокусирано деловање и спречавају да се направи не само хаотично стање у сфери међународне културне политике, већ и трајно нарушавање односа земаља.

У оба представљена случаја очигледно је да јавна дипломатија „појачава” званичне међународне односе јер представљена два културна центра имају значајну улогу у промовисању културних вредности и различитих погледа на свет. Ипак, може се приметити да су две представљене институције различите у знатној мери. Наиме, Културни центар Србије у Паризу је аутономна институција која се потпуно ослања на ресурсе Србије, која дефинише план и програм рада. Турски културни центар „Јунус Емре” у Новом Пазару је, са друге стране, основан у склопу Културног центра Нови Пазар (локални културни центар), па самим тим нема потпуну аутономију при деловању. Овај начин деловања се може објаснити (добром) вољом српских власти да на овај начин подстичу дијалог и партнерство ради грађења добрих односа Србије и Турске, што је једна од основних одлика јавне дипломатије. Такође, разлика у представљању је та што се код Културног центра Србије у Паризу тежи комплекснијем „кодирању”³⁰ уметничких садржаја (изложбе, предста-

30 „Код представља комуникацију, али није гаранција комуникације, већ структурне повезаности или посредовања између два различита система. Ово двосмислено значење

ве, концерти класичне музике, преко српских извођача или композитора и сл.), док је Турска знатније окренута традиционалним мотивима, пре свега – верским, у оквиру изложби, књижевних вечери и, донекле, у културно-забавном животу³¹. Ипак, у деловањима оба културна центра видљиво је стратешко спровођење програма, са јасно дефинисаним циљевима и прецизним порукама, које на препознатљивост неке државе гледају као на њену додатну вредност (Пантовић 2011).

Иако Србија и Турска преко својих културних центара желе да прикажу културу и да „наметну” значајне политичке и културно-идентитетске теме са којима се суочавају, ове земље тиме не нарушавају своје међународне односе, напротив – оне тиме продубљују разумевање. То је важно нагласити јер се у датоме примећује још једна од кључних одлика јавне и културне дипломатије – да се, не само експлицитно, заступају циљеви и интереси државе која оснива културни центар, већ да се садржајима рада усмеравају односи међу државама и да се утиче на боље односе међу народима.

На основу предочене анализе рада двају културних центара може се приметити да инструментализација културе не мора да означава нешто негативно, већ напротив – јасно и једноставно дефинисано деловање у међународном амбијенту. Управо се због тога може закључити да изузетно велику улогу у овом домену има јавна дипломатија, поготову ако се имају у виду културни центри као њени званични инструменти.

кода заснива се на двосмислености значења саме комуникације – као преношења информације између два пола, али и као преображаја једног система у други систем или преображаја једног елемента у други, у оквиру истог система (...) Код је такође повезан са представама и о њему се може говорити као о свакој структури (слици, моделу), апстрактној или конкретној, чија обележја треба да симболизују (арбитарно означе) или да на неки начин одговарају обележјима неке друге структуре” (Башић, Пантовић 2012: 50-52).

- 31 Свакако се има у виду публика и састав становништва коме се различити културни програми нуде, о чему су очигледно и државе имале представу. Париз је позната метропола, која нуди богат уметнички програм, док је Нови Пазар територија позната по традиционалнијем стилу живота, те самим тим адекватније прихвата другу врсту програма, где су нпр. верски моменти у турском деловању сигурно блискији већинском бошњачком становништву Новог Пазара.

Литература

- Аксић, Н. и Пантовић, Б., 2017. „Културни центри и њихова улога: Културни центар Нови Пазар и Културни центар Србије (Париз)”. *Гласник Етнографског Института САНУ*, 65(1), стр. 177-190.
- Башић, И. С. и Пантовић, Б., 2012. „Лого и семиоза – од иконичког знака до симбола у функцији презентације српске културе”. *Гласник Етнографског института САНУ* 60, (1), стр. 49–64.
- Dragičević Šešić, М. и Branimir, S., 2011. *Kultura: menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clío.
- Dragičević Šešić, М. и Stojković, В., 2000. *Kultura, menadžment, animacija, marketing*. Beograd: CLIO.
- Melissen, J., 2005. *Wielding Soft Power: The New Public Diplomacy*, The Hague: Netherlands Institute of International Relations Clingendael.
- Nye, J., 2011. *The future of power*. NYC: Public Affairs.
- Пантовић, Б., 2011. „Препознатљивост као добробит у глобализацији”. *Гласник Етнографског института САНУ* 59(1), стр. 143-164.
- Рогач Мијатовић, Љ., 2014. *Културна дипломатија и идентитет Србије*. Београд: Clío, Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ.
- Trifunović, N., 2010. *La coopération culturelle internationale – centres culturels et autres modes de représentation à l'étranger: Etude de cas: le Centre culturel de Serbie à Paris*, Belgrado: UNESCO chair in Cultural policy and Management.
- Шобе, Ф. и Мартен, Л., 2014. *Међународни културни односи*. Београд: Clío.

Извори

- *Блиц*, преглед 10. 10. 2016. <http://www.blic.rs/vesti/politika/djuric-izlozba-o-kosovu-i-metohiji-uzburkala-duhove-u-francuskoj/y15nmxt>
- *Блиц*, преглед 6. 6. 2016. <http://www.blic.rs/.../srbijo-evo-me-bali-begna-tvit.../13vppbf>
- *Вести*, преглед 6. 6. 2016. <http://www.vesti-online.com/Vesti/Temadana/67399/Islamski-centar-pored-autoputa>
- *Санџак хабер*, преглед 6. 6. 2016. <http://sandzakhaber.net/novi-pazar-kulturni-centar-ustanovio-nagradu-ahmed-vali-prvi-laureat-je-enes-halilovic/>.
- Фејсбук страница Културног центра Нови Пазар, преглед 6. 6. 2016. <https://www.facebook.com/kulturnicentar.novipazar/?fref=ts>.

- РТВ Нови Пазар, Преглед 30. 09. 2016. <http://www.rtvnp.rs/info/društvo/item/11506-turski-kulturni-centar-u-novom-pazaru-medu-najuspesnijim>, постављено 29. 08. 2016. године.
- Културни центар Нови Пазар, преглед 29. 10. 2016. <http://www.kcnovipazar.com/prostor/turskikc>
- Културни центар Србије, преглед 1. 12. 2016. <http://www.ccserbie.com/>

Branislav Pantović
The Institute of Ethnography SASA, Belgrade
Nina Aksić
The Institute of Ethnography SASA, Belgrade

THE INSTRUMENTALIZATION OF CULTURAL INSTITUTIONS IN INTERNATIONAL RELATIONS: CULTURAL CENTER OF SERBIA (PARIS) AND TURKISH CULTURAL CENTER YUNUS EMRE (NOVI PAZAR)

Summary

This paper presents research on the role of public cultural centers of the in Novi Pazar and Paris, respectively, Turkish Cultural Center “Yunus Emre” as the department of the Cultural Center of Novi Pazar and the Cultural Center of Serbia in Paris. Based on a survey of three segments (establishment and development, program activities, organization and operation), not just the way in which cultural centers are linking Serbia with Turkey and France is revealed, but also instrumentalization of cultural centers is considered as a significant diplomatic moment in the framework of international cooperation. The aim is to (1) show the influence of culture as a resource of a country in the international environment, (2) show diversity of activities of official cultural centers as appropriate action in international relations, and (3) present one, still theoretically and practically, unexplored topic.

Key words

international cultural relations, Republic of Serbia, cultural centers, public diplomacy, cultural diplomacy.

Ljiljana Rogač Mijatović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

061.2-053.2(497.1)
316.75(497.1)“195/196”
COBISS.SR-ID 255760396

ZA PRIJATELJSTVO I SOLIDARNOST: POLITIKE I ZNAČENJA MEĐUNARODNOG DEČJEG FESTIVALA „RADOST EVROPE”²

Apstrakt

U radu se analizira geopolitički kontekst nastanka međunarodnog dečjeg festivala „Radost Evrope” u doba hladnoratovskih previranja između Istoka i Zapada. Polazeći od kulturne otvorenosti Jugoslavije, autorka istražuje u kojoj meri su spoljnopolitičke težnje Jugoslavije s kraja šezdesetih godina 20. veka uticale na razvoj i oblikovanje konceptualnih, programskih i produkcionijskih specifičnosti dečjeg festivala „Radost Evrope”, i povratno, kako su ove kulturne prakse uticale na oblikovanje identiteta i vrednosti zajednice. Rad se u specifičnom multiperspektivnom teorijskom okviru bavi simboličkim predstavljanjem i diskurzivnim značenjima festivala „Radost Evrope”, kao i vrednostima prijateljstva i solidarnosti koje je afirmisao od prvih dana svog nastanka.

Ključne reči

kulturna politika, međunarodni kulturni odnosi, festival, Jugoslavija, Beograd, Radost Evrope

Jednom, kada deca porastu i kad od njih bude zavisilo da li će naša Evropa živeti u miru i spokojstvu, setiće se lepih dana provedenih u Beogradu među drugarima i prijateljima³.

Osam godina nakon što je održan prvi Samit delegacija šefova država i vlada iz Pokreta nesvrstanih, u Beogradu je organizovan i prvi međunarodni susret

1 ljrogac@gmail.com

2 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)” (projekat broj 178012), koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

3 Pozdravni govor predsednika Skupštine grada Beograda Živorada Kovačevića povodom Međunarodnog dečjeg festivala „Radosti Evrope” 1976. godine (prema: Špiček, 1979: 1).

dece Evrope. Od 1. do 5. oktobra 1969. godine više stotina dece iz evropskih zemalja (Austrija, Čehoslovačka, Finska, Italija, Mađarska, Savezna Republika Nemačka, Velika Britanija, Norveška i Jugoslavija) učestvovalo je na „Radosti Evrope“ sa ciljem „međusobnog zbližavanja i razumevanja“. Deceniju ranije, Generalna skupština UN usvojila je Međunarodnu deklaraciju o pravima deteta, što je poslužilo kao povod za osnivanje ovog međunarodnog dečjeg festivala, koji će se održavati na Svetski dan deteta⁴. Taj dan bio je važan za iniciranje osnivanja festivala „Radost Evrope“ jer je ukazivao na posvećenost Jugoslavije bar dvema temama: poštovanju međunarodnog prava, kao i normi i vrednosti međunarodnih organizacija – što će se pokazati kao temelj zapadnih demokratskih društava i radu na širem društvenom angažovanju ka ideološkom usmeravanju i vaspitavanju dece i mladih, prevashodno kroz afirmaciju jugoslovenstva.

I Istok i Zapad: kulturna otvorenost Jugoslavije

Šezdesete godine 20. veka bile su ispunjene složenim protivurečnostima i previranjima svetskih sila, ali i nadom i razočarenjima nove Evrope u nastajanju. Iako je u drugoj polovini te decenije međunarodni položaj Jugoslavije bio stabilan, „u nekim elementima gotovo idealan [...] a partijsko i državno vođstvo iskazivalo kooperativnosti i prema Istoku i prema Zapadu“ (Dimić 2014: 309), Jugoslavija se našla na značajnom istorijskom raskršću. U tom periodu odvijanja šireg zaokreta spoljnopolitičkog kursa Jugoslavije, u kome je politika nesvrstanosti bila „pasoš sa velikom težinom“, značajna tema postala je evropska saradnja (posebno u kontekstu politike bezbednosti). Nekoliko važnih elemenata činilo je evropsku politiku Jugoslavije toga vremena – od stalne orijentacije ka jačanju bilateralnih odnosa sa svim evropskim zemljama, „popuštanju zategnutosti“, do razvijanja saradnje među evropskim državama i inicijativa za prevazilaženje blokovske podeljenosti Evrope (Dimić 2014: 370).

Jugoslovensko „otvaranje“ ka Zapadu razvijalo se, dakle, kao deo spoljnopolitičke strategije i politike koja je imala evropski fokus, sa jasnim odrazima i u kulturnoj diplomatiji, na polju kulturno-umetničkog stvaralaštva, a poseb-

4 Rezolucijom 836 (IX) koju je 14. decembra 1954. usvojila Generalna skupština UN preporučeno je da sve zemlje institucionalizuju Univerzalni dan deteta, kao dan širenja bratstva i razumevanja između dece širom sveta. Vladama zemalja članica je sugerisano da se ovaj dan obeležava na datum i način na koji svaka zemlja smatra prikladnim. Datum 20. novembar obeležava se kao dan kada je Skupština usvojila Međunarodnu deklaraciju o pravima deteta 1959. godine. <http://www.un.org/en/events/childrenday/background.shtml>, pristupljeno 13.08.2016.

no kroz osnivanje festivala i kulturnih manifestacija (BITEF⁵, BEMUS, FEST, „Radost Evrope” i sl.), kao i pristupanjem međunarodnim asocijacijama i organizacijama u kulturi i medijima (na primer, pristupanje Evroviziji kao televizijskoj asocijaciji kapitalističkih zemalja). Kako bi se razumeo smisao nastanka, značenja i uticaja festivala i manifestacija koje je Jugoslavija uspostavila sledeći spoljnopolitičke težnje, važno je osvrnuti se na kontekst hladnog rata u kulturi, u perspektivi koja prevazilazi dominantnu dvoblokovsku hladnoratovsku paradigmu.

Kulturni hladni rat suštinski je predstavljao suprotstavljenost dva pogleda na svet, načina života i sistema vrednosti, odnosno obrasca kulture u širem smislu (Rogač Mijatović 2014: 44). U ideološkom nadmetanju velikih sila, kulturna razmena u najvećoj meri bila je mehanizam spoljne politike u borbi za svetsku nadmoć. Međutim, iza bitke za „srca i umove” koju su predvodile SSSR i SAD, odvijali su se kulturni kontakti i kulturna prožimanja prelazeći blokovske granice kroz zemlje kao što je bila Jugoslavija. Pokušavajući da se pozicionira i balansira na dve osovine svetskog poretka, Jugoslavija je osnivala kulturne institucije i manifestacije po sovjetskom modelu scenskih formi, dok je jednako radila na jačanju kulturne razmene i izvoza kulturnih proizvoda prema zapadnim modelima.

Uticaji Istoka i Zapada nisu bili samo spoljni, u smislu difuzije i akulturacije, već su oni bili interiorizovani, pa je reč prevashodno o „složenom međudeloivanju spoljnih uticaja, domaćih prilika i lokalnih mutacija stranih obrazaca” (Marković 1996: 16). Okretanje Zapadu po formi, značilo je faktičko jačanje ideoloških i političkih temelja Jugoslavije, pa je i kultura bila instrumentalizovana u pravcu ispunjenja prosvetiteljsko-ideoloških ciljeva, odnosno stvaranja „novog socijalističkog čoveka” (Janjetović 2011: 23, 51).

Kulturna otvorenost postala je zaštitni znak jugoslovenskog socijalizma, a kulturni akteri Jugoslavije „čuvari i trgovci” kulturnih trendova između Istoka i Zapada (Vuletić 2012: 130). Kulturna otvorenost kao odlika jugoslovenskog identiteta u užem kulturnom, ideološkom i političkom smislu nije bila neutralna, već je bila čak i problematična iz zapadnoevropske perspektive. Zapravo, kroz ove kulturne interakcije sa zapadnim svetom, najviše se (pre)oblikovao identitet samih građana, dok je Jugoslavija sa ostatkom Istočne Evrope smatrana „dvoznačnim prostorom između uključivanja i isključivanja” (Vuletić 2010: 124).

5 O nastanku i razvoju BITEF-a u kontekstu geopolitike, međunarodnih kulturnih odnosa i kulturne politike videti više: Dragičević Šešić, 2017: 13-17.

Ohrabrujući međunarodnu kulturnu razmenu i saradnju, zarad uspostavljanja boljeg razumevanja sa narodima u svetu, na tragu duha kulturnog internacionalizma, Jugoslavija je preko kulturne otvorenosti kasnije našla izraz u multikulturalizmu kao specifičnom obliku kulturnog jedinstva u različitosti.

Na unutrašnjem planu, kulturna politika Jugoslavije posebno je usmeravana u sferi „visoke kulture” i obrazovanja, pa je pored opštih i političko-propagandnih, imala i jasne kulturno-prosvetne ciljeve, a deca i omladina prepoznati su kao strateški važni za sprovođenje ovih principa. U izgradnji jugoslovenstva za prevlast su se borili nadnacionalni modeli različitih orijentacija – od zapadnjački orijentisanih modernista, do sovjetski usmerenih levičara i internacionalista sa kolektivističkim opredeljenjem (Vahtel 2001: 156).

U praktičnom sprovođenju kulturne politike, tokovi ideološkog propagiranja socijalističkih vrednosti bili su podrivani zapadnim vrednostima koje su uglavnom dolazile iz polja popularne kulture. Zanimljiv je primer „ideologizacije i diznizacije detinjstva”, kao međusobno isprepletanih tokova u Jugoslaviji, gde su „deca koja su polagala Pionirsku zakletvu, nosila crvene pionirske marame i kape „titovke”, imala i detinjstvo u kome je bila prisutna Diznijeva magija, koja ih je uvodila u neku drugu realnost i u svet fantazije, pa, kako će se ispostaviti, i u svet kapitalizma” (Vučetić 2011: 187).

Prateći američke modele kulturne propagande kao i kulturne diplomatije, Jugoslavija je kontinuirano radila na aproprijaciji kulturnih formi i sadržaja, u funkciji podrške spoljnopolitičkim težnjama i prosvetiteljsko-ideološkim ciljevima kulturne politike.

Od beogradskih „Susreta četvrtkom” do međunarodnog susreta dece „Radost Evrope”

Otvaranje domova kulture bilo je deo šireg tzv. idejno-političkog rada u oblasti kulturnih delatnosti. Pored toga, postojao je realni nedostatak u kulturnoj ponudi sadržaja za decu i omladinu u urbanizovanim zonama. Dom pionira u Beogradu osnovan je 1952. godine na inicijativu Saveza društva za vaspitanje i staranje o deci sa ciljem da se „organizovano, sistemski i stalnim nastojanjem pronalaze najcelishodniji oblici rada sa decom” (Maletić 2017: 17). Šest godina kasnije pokrenuta je tribina „Susreti četvrtkom” kao jedan od instrumenata gradske kulturne politike.

Program tribina „Susreti četvrtkom” odražavao je „spoljnopolitičke mene” Jugoslavije, tako da su na susretima gostovali: ruski kosmonauti, naučnici, ansamblji iz istočnih zemalja, kao i Hor bečkih dečaka (Ukalović 2004: 124). Ovi susreti uveli su nekoliko programskih i produkcionih novina koje će presudno uticati na dalji razvoj međunarodne kulturne saradnje za decu. „Susreti četvrtkom” bili su od početka scenski postavljeni (pre Doma pionira održavali su se u Domu sindikata – u jednoj od najvećih dvorana na ovim prostorima tog vremena), imali su masovnost (svakom susretu prisustvovalo je oko dve hiljade dece), kao i međunarodnu komponentu (gosti iz različitih zemalja).

Značaj ovih susreta i njihov uticaj na dalji razvoj kulturne politike u ovom društvenom segmentu odredila je u izvesnoj meri „ekskluzivnost” pojedinih gostiju. Indikativan primer je gostovanje američkih astronauta misije „Apollo 11” koji su u okviru svetske turneje posetili Jugoslaviju, što je bilo naročito značajno u kontekstu spoljnopolitičkih odnosa sa SAD. Budući da je ova poseta imala poseban značaj u smislu priznavanja istorijskog karaktera spuštanja prvih ljudi na Mesec, pružena joj je najviša pažnja javnosti, pa su astronauti posetili čak i Dom pionira⁶.

Prvi korak u koncipiranju budućeg festivala „Radost Evrope” načinjen je, dakle, upravo iz redakcije „Susreti četvrtkom”, koja se od 1968. godine integrisala sa Domom pionira, preko kojeg je kod Gradskog odbora Saveza za društveno vaspitanje dece Beograda pokrenuta inicijativa i ubrzo doneta odluka o tome da Dom pionira bude organizator manifestacije „Radost Evrope”.⁷ Imenovan je organizacioni odbor u kome su bile istaknute ličnosti u kulturi; za predsednika odbora postavljen je tadašnji potpredsednik skupštine grada Beograda Milan Vukos, a za direktora „Radosti Evrope” Donka Nikolić (kasnije Špiček).

6 „U goste su nam došli i legendarni astronauti koji su bili u misiji *Apolo 11* i šetali po Mesecu. Deset minuta su Nil Armstrong, Edvin Oldrin i Majkl Kolins odgovarali na pitanja mališana u Domu pionira. Klinci su bili u šoku. Kad su napuštali Dom pionira, američki astronauti su se uz osmeh pozdravili s nama i kazali nam da na najbolji način obrazujemo našu školsku decu.” Donka Špiček, *U Beograd sam dovela astronaute s meseca*, *Blic* 13.12.2009. (Ebart medijska dokumentacija, www.nb.rs, pristupljeno 1. aprila 2017.)

7 „Na ’Susrete četvrtkom’ jednom nam je u goste došao hor iz Švedske. Deci se toliko dopalo gostoprimstvo njihovih vršnjaka iz Beograda, da nisu hteli da idu kući. Tada sam došla na ideju da sa saradnicima organizujem manifestaciju u kojoj bih decu iz različitih krajeva Evrope okupila u Beogradu. U jesen 1969. Beograd su preplavili klinci koji su došli iz deset zemalja. Bilo je to prvo izdanje ’Radost Evrope.’” (Isto.)

U osnivanju „Radosti Evrope” pošlo se od Međunarodne deklaracije o pravima deteta: „Detetu se mora omogućiti da se normalno razvija u materijalnom, moralnom i duhovnom pogledu” (Špiček 1979: 5). Rukovođeni idejom da „deca ne treba da poznaju granice, da deci ne treba nametati jezičke i druge razlike koje su odrasli izmislili, i da deca treba slobodno da rastu”, inicijatori „Radosti Evrope” postavili su ciljeve manifestacije u pravcu „međusobnog zbližavanja i razumevanja sve dece Evrope”, odnosno „prijateljstva i izražavanja solidarnosti dece Evrope sa decom celog sveta (isto). Utvrđeno je da u celini program manifestacije treba da deluje kao „skup dece iz cele Evrope, koja dolaze da se igraju i zabave, i kroz svoje igre i pesme prikažu svoje radosti i život” (isto, 11).

„Radost Evrope” koncipirana je kao dečja kulturno-umetnička manifestacija sa pretežno „kulturno-obrazovnim” ciljevima:

[...] obeležavanje i proslava Svetskog dana deteta; međusobno zbližavanje, upoznavanje i razvijanje trajnog drugarstva među decom Evrope; izražavanje solidarnosti dece Evrope sa decom celog sveta; upoznavanje dece evropskih zemalja sa životom i radom dece Jugoslavije i Beograda; međusobno upoznavanje istorije, kulture, običaja, društveno-političkog uređenja svake zemlje učesnice „Radosti Evrope”. (isto, 16)

Sa šireg međunarodnog značaja ova kulturno-umetnička manifestacija opravdala je svoje postojanje u realizaciji višestrukih vaspitnih i kulturno-obrazovnih ciljeva [...] Smisao tih ciljeva i činjenica je da se takvo zbližavanje među decom kasnije nastavlja i razvija kao deo aktivnosti odraslih koji svoje uspomene i saznanja nose sa sobom od ovih Susreta. (isto, 30)

Priroda ciljeva „Radosti Evrope” od njenog osnivanja implicitno je upućivala na spoljnopolitičke prioritete Jugoslavije, kao primer dobre prakse na polju kulturne diplomatije i međunarodne saradnje. Dakle, pored ciljeva u užem smislu, koji su pratili prioritete unutrašnje kulturne politike, ciljevi manifestacije „Radost Evrope” bili su i u funkciji podrške evropskoj politici Jugoslavije, koja je u tom trenutku manevrisala na više frontova u međunarodnim odnosima, zatim u službi reprezentacije jugoslovenskog identiteta i imidža države (pa i Titove ličnosti), kao i u funkciji promocije međukulturnog dijaloga i kulturne raznolikosti, kroz neposredne kulturne susrete.

Nakon faze razvoja i produkcione ekspanzije festivala „Radost Evrope” koja je trajala od njenog osnivanja 1969. godine do raspada SFRJ 1992, usledio je

period diskontinuiteta i izolacije.⁸ Tokom devedesetih, festival se odvijao u svedenim okvirima, jer nije bilo gostiju – dece učesnika iz inostranstva, već su samo održavani programi sa domaćim učesnicima. Godine 1991. održan je koncert „Deca za mir”, a 1993. „Svečani koncert za prava deteta” sa učesćem isključivo dece iz Jugoslavije, koja su prenosila poruke mira i solidarnosti. Trideseta godišnjica „Radosti Evrope” 1999. godine obeležena je takođe u prividu „otvorenosti” prema svetu. Na širem planu, to je bio diskontinuitet u odnosu na trendove kulturnih politika prethodnih režima i u odnosu na dominantne trendove u regionu Jugoistočne Evrope (Đukić Dojčinović 2003: 33–43). Budući da ni Savezna Republika Jugoslavija, a ni njena naslednica, državna zajednica SCG nisu imale jasno definisanu strategiju spoljne, a još manje kulturne politike, čime bi se i formalno raskrstilo sa izolacionističkom politikom koja je bila na snazi do pred kraj 2000. godine, nastao je dug period političke i društvene nesigurnosti, u kome je kultura potpuno marginalizovana (Rogač Mijatović 2014: 130). Tome treba dodati i činjenicu da su politike međunarodne zajednice prema Srbiji varirale od politika uticaja i reprezentacije, preko politika isključivanja do politika uključivanja (Dragičević Šešić 2011: 157).

Od 2002. godine započela je nova faza „životnog ciklusa” „Radosti Evrope”, u pravcu podrške evrointegracijskim procesima Srbije, kao deo širih društvenih promena i težnji za (re)afirmaciju evropskih demokratskih građanskih vrednosti. „Radost Evrope” je poslužila kao dobar primer za ovaj politički kurs, budući da je u svojoj osnovi zagovarala pomenuti okvir vrednosti, koji se mogao prilagoditi društvenim prilikama. O tome svedoče i novinski naslovi kojima se najavljuje „Radost Evrope”:

BEOGRAD – EVROPSKI GRAD – „Radost Evrope” 29. put ugošćava decu iz 19 zemalja, Danas, 30. septembar 2004;

DECA ZNAJU DA JE OVDE EVROPA – Manifestacija „Radost Evrope” trajaće od 1. do 6. oktobra, Blic 29. septembar 2006;

BEOGRAD JE CENTAR EVROPE – Manifestacija „Radost Evrope” otvorena tradicionalnim karnevalom, Blic 2. oktobar 2006.

8 Zanimljivo je da se preimenovanje naziva institucije Dom pionira u Dečji kulturno-obrazovni centar (odnosno Dečji kulturni centar) odvijalo upravo u tom periodu, podvlačeći politički i ideološki krah tadašnje socijalističke Jugoslavije.

EVROPA U BEOGRADU – Počela manifestacija „Radost Evrope”, Večernje novosti, 3. oktobar 2007⁹.

„Radost Evrope” je pozicionirana prvenstveno kao beogradska manifestacija, a preko nje Beograd kao evropski grad. Paralelno sa tim, u okviru kulturne politike deetatizacije, donete su i određene odluke u vezi sa prisustvom državnih simbola i samim protokolom manifestacije. Odlukom Organizacionog odbora manifestacije, od 2002. godine državne zastavice kojim su deca na kraju nastupa mahala ukinute su na sceni.¹⁰ Organizatori su insistirali na tome da se na sceni ne pojavljuju ni zvaničnici ni političari, nego samo deca, kako bi se eliminisale bilo kakve političke konotacije ove manifestacije.

Prijem dece-učesnika kod predsednika države, što je bilo deo protokola od nastanka manifestacije, takođe je prekinuto kao tradicija, tako da se ovaj deo programa održavao u Skupštini grada, a pojedinih godina i na Kalemegdanu¹¹. Prijem kod predsednika države vraćen je u protokol manifestacije od 2014. godine¹².

Simboličko predstavljanje i značenja „Radosti Evrope”

Igra, pesma, drugarstvo, razumevanje drugog i drugačijeg, dečije stvaralaštvo, sinonimi su za „Radost Evrope”, susret dece Evrope koji svake godine okuplja decu od sedam do petnaest godina.¹³

Inicijalno osmišljena kao „međunarodni dečji kulturno-umetnički festival”, „Radost Evrope” je u različitim kontekstima, kako od strane samih inicijatora i organizatora, tako i u medijskom diskursu, definisana i kao „međunarodna manifestacija”, „susret dece Evrope”, „dečji spektakl”, „susret prijateljstva”, itd.¹⁴

9 Ebart medijska dokumentacija, www.nb.rs, pristupljeno 1. aprila 2017.

10 Razgovor sa Ivanom Tabori, urednicom scenskih programa i Snežanom Stanković, urednicom literarnih programa Dečjeg kulturnog centra, DKC, 30. mart 2017. (u daljem tekstu: *Iz razgovora*, Ivana Tabori i Snežana Stanković).

11 „Radost Evrope” u Skupštini grada”, *Politika*, 3. oktobar 2003. (Ebart medijska dokumentacija, www.nb.rs, pristupljeno 1. aprila 2017.)

12 „Tomislav i Dragica Nikolić sa učesnicima 'Radosti Evrope'”, *Politika*, 5. oktobar 2014; Deca u palati „Srbija”, *Večernje novosti*, 4. oktobar 2015; „Radost Evrope” kod predsednika Srbije”, *Dnevnik*, 4. oktobar 2016. (isto, pristupljeno 1. aprila 2017.)

13 „Radost Evrope” Međunarodni susret dece Evrope, <http://www.dkcb.rs/radost-evrope/>, pristupljeno 16. avgusta 2016.

14 „Radost Evrope”, Ebart medijska dokumentacija, www.nb.rs, pristupljeno 1. aprila 2017.

U knjizi *Vreme izvan vremena*, Falasi (Alessandro Falassi) određuje festival kao

[...] društveni događaj sa periodičnim ponavljanjem, u kome, kroz mnoštvo oblika i niza koordiniranih događaja, učestvuju direktno ili indirektno i na različitim stepenima, svi članovi cele zajednice, ujedinjeni etničkim, jezičkim, verskim, istorijskim vezama, deleći isti pogled na svet. I društvena funkcija i simboličko značenje festivala su tesno povezani sa nizom otvorenih vrednosti koje zajednica prepoznaje od suštinskog značaja za svoju društvenu ideologiju i pogled na svet, za svoj društveni identitet, njegov istorijski kontinuitet, i njegov fizički opstanak, što je na kraju ono što festival slavi. (Falassi 1987: 2)

Međunarodni festival „Radost Evrope” od osnivanja je imao jasno vrednosno utemeljenje i društvenu funkciju¹⁵, pa je bio prepoznat kao značajan društveni događaj i za Beograd i za Jugoslaviju. Zasnivajući vrednosno-idejni koncept festivala na Rezoluciji o Svetskom danu deteta, odnosno na Međunarodnoj deklaraciji o pravima deteta, osnivači „Radosti Evrope” pozicionirali su ovaj društveni događaj kroz zalaganje za univerzalne vrednosti, ljudska odnosno dečja prava, međusobno razumevanje i poverenje, što su i osnovni principi na kojima počivaju i međunarodni kulturni odnosi. Implicitno prateći spolj-nopolitičku i ideološku matricu države, odnosno njene političke norme, festival „Radost Evrope” prenosio je na zajednicu one vrednosti koje je u tom kontekstu bilo važno afirmisati.

„Radost Evrope” se može posmatrati i kao „meta-događaj” (Schoenmakers 2007: 28) budući da je programski obuhvatala mnoštvo pojedinačnih događanja, kao što su različite scenske izvedbe, karneval – zajednički defile kostimiranih učesnika ulicama glavnog grada, izložbe likovnih radova na osnovu međunarodnog konkursa, filmski festival, dečji vašar, radionice, kao i centralnu priredbu amaterskih dečjih grupa sa vokalnim, instrumentalnim, folklornim i kombinovanim scenskim nastupima, itd. (Maletić 2017: 33). Ovakav javni događaj postavljen je, dakle, u određeni društveni i kulturni kontekst kome je pružao izvesne kvalitete po kojima se kasnije prepoznavao i identifikovao na mapi kulturno-umetničkih manifestacija Jugoslavije koje će pamtili mnoge generacije.

Međunarodni dečji festival „Radost Evrope” doprinosio je reprezentaciji i oblikovanju identiteta i imidža prestonice i cele zemlje, naročito u smislu po-

15 Pored društveno-kulturne uloge, među dominantnim temama u studijama festivala izdvajaju se značenje i značaj festivala, i odnos festivala i turizma (upor. Getz, 2010; Klaić, 2014).

tvrdivanja i jačanja slike o sebi koju je Jugoslavija težila da predstavi svetu. Uloga „Radosti Evrope“ u formiranju i izražavanju identitetskih diskursa i narativa¹⁶ sa složenim ideološkim utemeljenjem bila je utoliko veća što takav festival nije postojao nigde u svetu¹⁷.

Protokol manifestacije obuhvatao je prijem učesnika dece kod predsednika države, što je bilo u skladu sa opšteprisutnom praksom negovanja Titovog kulta, koji je „kao konstitutivni politički mit s vremenom postao i suštinska odrednica jugoslovenstva“ (Rogač Mijatović 2014: 104). Stoga se i značenje „Radosti Evrope“ može odrediti i u pravcu afirmacije jedne vizije jugoslovenstva koja je trebalo da odgovori na specifičan politički kontekst Jugoslavije s kraja šezdesetih godina 20. veka.

Jedinstvenost festivala „Radost Evrope“ odražavala se i u načinu na koji je uticao na svoje okruženje i kako je okruženje povratno uticalo na njega. Poput ostalih festivala koji su osnovani u tom periodu u Beogradu, „Radost Evrope“ predstavljala je značajan izraz javne kulture i kosmopolitizma¹⁸, mesto međukulturnog susreta i transnacionalne identifikacije. Ovaj festival ispunjavao je u najvećoj meri upravo funkciju koja se iskazuje u tome da se čine vidljivim i dostupnim vrednosti kulture domaćina, i istovremeno pokazuje izloženost uticajima drugih kultura odnosno spoljašnjeg sveta, te da se na taj način odvija transponovanje vrednosti iz jedne u drugu kulturu (ili više kultura). „Radost Evrope“ kao kulturni artefakt pridobijala je značenje kroz aktivno uključivanje u život lokalne zajednice, odnosno roditelja, dece, nastavnika i ostalih učesnika festivala. Deca učesnici festivala smeštana su u porodice domaćina, gde su sa svojim vršnjacima provodila sve vreme boravka u Beogradu¹⁹. Stoga je ovaj festival imao specifičnu i značajnu ulogu u svom doprinosu razvoju zajednice (grada Beograda), kao i u oblikovanju njenog identiteta²⁰.

16 Pored potvrđivanja i jačanja identiteta, neki festivali imaju ulogu u njihovom preispitivanju i osporavanju; neki utiču na menjanje i preoblikovanje uspostavljenih identiteta, dok drugi iniciraju stvaranje novih ili repozicioniranje postojećih identiteta (Merkel 2015: 3).

17 Kasnije je Turska uspostavila festival po ugledu na „Radost Evrope“.

18 Više o značenju festivala kao izraza javne kulture i kosmopolitizma, videti u: Giorgi, Sassatelli 2011: 4.

19 Postojali su određeni kriterijumi koje su porodice domaćini morali ispuniti kako bi mogli da prihvate goste iz inostranstva, a oni su se odnosili prevashodno na životni standard. Ideja je bila da se pošalje pozitivna slika o načinu života i kulturi Jugoslavije, odnosno da se prikaže imidž države preko života građana i dece (Registar Arhiva Dečjeg kulturnog centra br. 53, god. 1968–69, *Predlog za smeštaj stranih učesnika na festivalu „Radost Evrope“*).

20 O ulozi manifestacija i festivala u oblikovanju sećanja i identiteta grada, više: Rogač Mijatović 2012: 512–520.

U teoretiziranju festivala kao „globalnih” izvedbi neizostavno je važno uzeti u obzir i nacionalne politike i tenzije koje iz njih proističu, bilo da je reč o pitanjima granica, etničkih kategorija ili identiteta uopšte (McMahon 2014: 236). Iako je „Radost Evrope” konceptijski bila međunarodni susret dece cele Evrope, u praksi je postojao niz organizacionih prepreka sa jasnim političkim predznakom. Na primer, zemlje i Zapadne i Istočne Evrope su uoči prve „Radosti Evrope” 1969. godine izražavale rezervu, sumnjičavost spram mogućeg političkog karaktera manifestacije (budući da je organizator bila pionirska organizacija). Ipak, zainteresovanost za učešće je bila veća, a prisustvo brojnije sa Istoka nego sa Zapada (Ukalović 2004: 129). Nepoverenje se smanjivalo kako su odmicale godine i uspešne realizacije festivala, tako da su organizatori ostvarili značajne rezultate u pravcu razbijanja predrasuda i uspostavljanja poverenja, a posebno u smislu relaksiranja političkih tenzija koje su postojale na planu međunarodnih odnosa.

Pored toga što je „Radost Evrope” bio festival „dečje igre i pesme” od početka se insistiralo i na „isticanju nacionalnog obeležja u programskom sadržaju dotične grupe” (Špiček 1979: 29). Smisao i opravdanost manifestacije organizatori su videli u „upoznavanju dece evropskih zemalja sa životom i radom dece Jugoslavije i Beograda, sa upoznavanjem naše istorije, kulture, običaja i društveno-političkog uređenja” (isto).

„Rečnik prijateljstva” koji je osmislio Dušan Radović predstavljao je okosnicu „Radosti Evrope” od njenog nastanka. Petnaest reči u Rečniku: dete, Evropa, hleb, igra, knjiga, ljubav, majka, mir, otac, pesma, prijatelj, ptica, radost, sloboda, sunce, određuje „simbolički univerzum” „Radosti Evrope” kroz koji se formirao i oblikovao njen identitet. Himna „Radosti Evrope”, napisana za festival, izražava univerzalne vrednosti, prevashodno pravo na slobodu i pravo na život (Deklaracija o ljudskim pravima). Ovu pesmu sa nazivom „Zdravica” napisao je takođe Dušan Radović.²¹ Znak festivala²² – kolo devojčica i dečaka koji se drže za ruke oko inicijala „Radost Evrope” predstavljao je njegovu vrednosnu osnovu, a to su prijateljstvo i solidarnost kroz „dečju pesmu

21 U duhu ideološko-partijske cenzure, postojala je i za ovu pesmu sumnja u njenu političku ispravnost. Tako je jedan političar i član Saveza festivala „Radost Evrope”, po sećanju Milovana Vitezovića, počeo da sumnja šta je u pozadini svega: „Sve što cveta, htelo bi da cveta...” „Znači, htelo bi, ali mu drugi ne daju. Gde mu ne daju? Kod nas! Zar kod nas treba pustiti sve da cveta?” ... Na kraju je zaključio da se iza bajagi dečje pesme krije ona, po njemu rušilačka i opasna anarhistička i u isti mah maoistička parola: „Neka cveta Hiljadu cvetova”. A hiljadu cvetova donosi samo seme zla.” (*Sumnjiva dečja himna*, Milovan Vitezović, *Večernje novosti*, 6. novembar 2004. godine, Ebart medijska dokumentacija, www.nb.rs, pristupljeno 1. aprila 2017.)

22 Znak „Radosti Evrope” urađen je po idejnom nacrtu akademskog slikara Vukice Nikolina.

i igru”. „Spomenar Radosti Evrope” objavljen je 1989. godine, povodom dvadeset godina postojanja međunarodnog susreta „kao dvojezična publikacija – đачki leksikon, iz koga su učesnici manifestacije mogli da saznaju nešto o Jugoslaviji kao zemlji domaćinu, kao i da upišu neke karakteristike zemlje iz koje su dolazili (Maletić 2017: 42).

U novijem periodu, od 2002. godine, uvedene su tematske odrednice i slogani „Radosti Evrope”.²³ Tako je, na primer 2004. godine iz *Bukvara dečjih prava* (1998) Ljubivoja Ršumovića uzet slogan *Igra mi je hrana, igra mi je piće*. U tom periodu, kao deo posebnih programa, počelo se i sa objavljivanjem posebnih publikacija sa pričama iz zemalja učesnika.

„Radost Evrope” je kao međunarodna manifestacija specifičnog koncepta imala i elemente spektakla²⁴. To se naročito odnosilo na Veliki svečani susret, tj. centralno predstavljanje nacionalnih programa grupa, koji se ustalio na sceni Velike dvorane Sava centra u direktnom televizijskom prenosu državne televizije (kasnije javnog servisa), koji je pratilo više miliona gledalaca iz cele Evrope. Na gala koncertu amaterske grupe dece izvodile su svoje programe u trajanju od po nekoliko minuta, od folklora do savremenog plesa. Na ovom retko viđenom spektaklu dece Evrope bili su prisutni i državni simboli koji su podvlačili značaj pojedinačnih nacionalnih identiteta, ali i „jedinstva u različitosti”, koje je promovisala Jugoslavija.

„Sve što raste htelo bi da raste...”

Za skoro pola veka trajanja na festivalu „Radost Evrope” u Beogradu susrelo se oko dvadeset pet hiljada dece iz gotovo svih zemalja Evrope.²⁵ Ova manifestacija potvrdila je kroz različite društveno-političke kontekste značaj mobilizacije kulturnih normi i izraza koji privileguju solidarnost i prijateljstvo. Kroz

23 Teme odnosno slogani po godinama, od 2002. godine: Igra oblaka i voda; Donesi svoju čaroliju; Igra mi je hrana, igra mi je piće; Bliski susret dečje vrste; Deca dolaze; Kao u bajci; Svi smo ovde zajedno; Kroz vasionu i vekove; Knjige su prozori sveta; Kad bi drveće hodalo; Leve i desne pritoke; Rokenrol; Deca će spasiti planetu od mržnje i prostote; Igra; Tesla – čista energija, 2016. godine, <http://www.dkcb.rs/radost-evrope/>, pristupljeno 16. avgusta 2016.

24 Manifestacije ovde definišemo u kontekstu spektakla, kao fenomena pomoću koga se čitaju različiti vidovi stvarnosti, kulturnih i društvenih kretanja. Spektakl se posmatra kao složeni mehanizam koji deluje pomoću kulturnih formi, društvenih i ideoloških formacija i strategija, gradeći komunikativne nivoe stvarnosti (Lukić Krstanović 2009: 120–122).

25 „Kašnjenje na probu zbog doručka kod beogradske mame”, Intervju sa Donkom Špiček, *Politika*, 1. oktobar 2014. (Ebart medijska dokumentacija, www.nb.rs, pristupljeno 1. aprila 2017.)

model „deca-deci” festival „Radost Evrope” doprineo je razvoju autentične međunarodne kulturne saradnje i prevazilaženja granica tvrde politike.

Literatura

- Dimić, Ljubodrag (2014) *Jugoslavija i Hladni rat: ogledi o spoljnoj politici Josipa Broza Tita (1944–1974)*, Beograd: Arhipelag.
- Dragičević Šešić, Milena (2017) “Cultural Diplomacy in practice: Mira Trailović, BITEF and geopolitics” in: *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, ed. Milena Dragičević Šešić with Ljiljana Rogać Mijatović, Nina Mihaljinac, Belgrade: Creative Europe Desk Serbia, Faculty of Dramatic Arts.
- Dragičević Šešić, Milena (2011) “Between a Rock and a Hard Place: Cultural Policies of and Toward Serbia”, *Culture and External Relations: Europe and Beyond*, eds. Joseph Batora and Monika Mokre, Ashgate Publishing.
- Đukić Dojčinović, Vesna (2003) *Tranzicione kulturne politike – konfuzije i dileme*, Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Falassi, Alessandro (1987) “Festival: definition and morphology”. In: A. Falassi, ed. *Time out of time: essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 1–10.
- Giorgi, Liana, Monica Sassatelli (2011) “Introduction”, *Festivals and the Cultural Public Sphere*, eds. Gerard Delanty, Liana Giorgi, Monica Sassatelli, Taylor & Francis.
- Janjetović, Zoran (2011) *Od internacionale do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Klaić, Dragan (2014) *Festivals in Focus*, Budapest Observatory.
- Lukić Krstanović, Miroslava (2009) „Konstrukti i modeli spektakla: metodološka mapa / istraživačka instalacija”. *Antropologija* br. 9, str. 117–130.
- Maletić, Gordana, (prir.) (2017) *Deca su ukras sveta*. Beograd: Dečji kulturni centar.
- Marković, Predrag, J. (1996) *Beograd između Istoka i Zapada*. Beograd: Službeni list SRJ.
- McMahon, Christina S. (2014) Theories of Festival. *Performance Studies*, ed. B. Reynolds, Palgrave Macmillan, pp. 234–243.
- Merkel, Udo (2015) “Making Sense of Identity Discourses in International Events, Festivals and Spectacles”, *Identity Discourses and Commu-*

- nities in International Events, Festivals and Spectacles*, ed. Udo Merkel, Springer 2015.
- Rogač Mijatović, Ljiljana (2014) *Kulturna diplomatija i identitet Srbije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti/Clio.
 - Rogač Mijatović, Ljiljana (2012) „Igra svetlosti i tame – uloga manifestacija u oblikovanju sećanja i identiteta grada”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 21, str. 511–523.
 - Schoenmakers, Henri (2007) “Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions” in Temple Hauptfleisch et al., eds, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. New York: Rodopi.
 - Špiček Donka (1979) *Organizazione i kulturno-umetničke osobnosti međunarodnog susreta dece Evrope „Radost Evrope”*, diplomski rad, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti.
 - Ukalović, Jelena (2004) Osnivanje dečjeg međunarodnog festivala „Radost Evrope”, *Godišnjak za društvenu istoriju*, god. 11, sv. 2/3, str. 123–135.
 - Vahtel, Endru (2001) *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*. Beograd: Stubovi kulture.
 - Vučetić, Radina (2011) „Diznizacija detinjstva i mladosti u socijalističkoj Jugoslaviji”. *Istorija 20. veka*, god. 29, br. 3, str. 185–204.
 - Vuletic, Dean (2012) “Sounds like America”, *Divided Dreamworlds: The Cultural Cold War in East and West*, Eds. P. Romijn, G. Scott-Smith, J. Segal. Amsterdam University Press.
 - Vuletic, Dean (2010) “European Sounds, Yugoslav Visions: Performing Yugoslavia at the Eurovision Song Contest”, *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, Eds. Breda Luthar, Maruša Pušnik, New Academia Publishing.

FOR FRIENDSHIP AND SOLIDARITY: POLICIES AND MEANINGS OF THE INTERNATIONAL CHILDREN'S FESTIVAL "JOY OF EUROPE"

Summary

This paper analyzes the geopolitical context of the emergence of the international children's festival "Joy of Europe" in the Cold War era of turmoil between East and West. Starting from the cultural openness of Yugoslavia, the author explores the extent to which foreign policy aspirations of Yugoslavia from the late sixties influenced the development of the conceptual design, programming and production specifics of the "Joy of Europe", and in turn, how these cultural practices affected the formation of identity and values of the community. "Joy of Europe" was created as a cultural and artistic event for children with mainly cultural and educational goals: marking and celebration of Universal Children's Day; mutual rapprochement, exploring and developing lasting friendship among the children of Europe; expressing solidarity with children of Europe and around the world; introducing to children from the European countries with the life and work of the children of Yugoslavia and Belgrade; mutual exploration of the history, culture, customs, social and political system of each participating country at the "Joy of Europe". In a specific multiperspectival theoretical framework the paper deals with the symbolic presentation and discursive meanings of the "Joy of Europe", as well as the values of friendship and solidarity that it established it since its foundation.

Keywords

cultural policy, international cultural relations, festival, Yugoslavia, Belgrade, Joy of Europe

III

ПРИКАЗИ

SUPPLEMENTS

Svetislav Jovanov¹
Srpsko narodno pozorište, Novi Sad

**SAZREVANJE TEATROLOGIJE:
PRIKAZ KNJIGE IVANA MEDENICE:
TRAGEDIJA INICIJACIJE ILI
NEPOSTOJANI PRINC, Beograd:
Institut za pozorište, film, radio i televiziju
FDU/ Clio, 2016.**

Knjiga Ivana Medenice *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ* proširuje vidike srpske teatrologije na problemskom, interpretativnom i metodološkom nivou, uvodeći je u bitne tokove savremenog svetskog promišljanja tragedije i tragičkog junaka, ali i nova područja analize dramskog teksta uopšte. U središte svog interesovanja Ivan Medenica stavlja mladog junaka (po pravilu naslednika prestola), zatečenog u „situaciji inicijacije”, to jest u trenutku prelaska iz faze detinjstva/mladosti u zrelost. Tragičko jezgro, kako ukazuje autor, proizilazi kako iz činjenice da alternativa inicijaciji/sazrevanju ne postoji, tako i iz nemogućnosti junaka da je ostvari, zato što odbija antropološke neminovnosti ili društvene konvencije koje sazrevanje podrazumeva. Dramski model koji se na temelju ove situacije oblikuje označava se kao „tragedija inicijacije”, da bi se tokom analize varirao i kao „drama inicijacije” – što je razumljivo s obzirom na konkretne primere posredstvom kojih se ovaj model analizira: Euripidov *Hipolit*, Šekspirov *Hamlet*, Molijerov *Mizantrop*, De Miseov *Lorencačo*, Šilerov *Don Karlos* i Bihnerovi *Leons i Lena*. Pošto, s jedne strane, u razmatranju ovog tragičkog fenomena polazi od tumačenja lika (tragičkog protagoniste), a s druge strane, kompleks inicijacija/sazrevanje vidi kao uslovljen društveno-istorijskim kontekstom, autor sa punim pravom i znalački kombinuje psihoanalitički i psihološki pristup sa sociološkim i antropološkim metodom.

U uvodnoj studiji „Rast ili smrt: *Hipolit*”, autor predstavlja tragičku sudbinu Euripidovog protagoniste kao slučaj „prekinute inicijacije”. Pri tome, Hipolitovo odbijanje seksualnosti/erosa, kao i odbacivanje odgovornosti koju

1 svetislavjovanov.iti@gmail.com

podrazumeva vladarski položaj, razmatra se na dva plana. Najpre, junakovu gordost zbog vlastite čistote Ivan Medenica efektno predočava kao kanonski slučaj *hibrisa* (izazivanje gneva boginje Afrodite) i s tim povezane *hamartije*, tragičke pogreške (čin odbijanja Fedrine naklonosti). Za autora je, međutim, važnija činjenica da Hipolitovo odbijanje „seksualnosti i političnosti” – dveju bitnih odlika zrele individue ne samo u atinskom polisu nego „u svim vremenima” – znači i odbacivanje samog *načela promene*, a to, po njemu, upućuje na jedno univerzalnije, egzistencijalno shvatanje tragičkog (obuhvatnije od aristotelovskog poetičkog kanona).

Kao što tumačenje Hipolitove tragičke inicijacije nagoveštava, Ivan Medenica ne samo što razmatra jedan specifičan tragički model u okviru univerzalne poetike žanra, već, istovremeno, nastoji da i samu tu poetiku kritički razmotri sa stanovišta modernog senzibiliteta, polazeći od bitnih uvida savremene dramske teorije. S obzirom na složenost takvog tematskog konteksta (i prostornu ograničenost našeg prikaza), najuputnije je osvetliti smer autorove strategije posredstvom dvaju primera: Hamleta, protagoniste komada koji se smatra nesumnjivom tragedijom (ako se zanemari Benjaminov stav) i Alsesta, junaka Molijerovog komada *Mizantrop*, dela čiji je žanrovski status vekovima predmet polemika.

Svestan nepojmljivog bremena kritičke literature o *Hamletu* (i Hamletu), Ivan Medenica suptilno i eruditski nadmoćno izbegava klopku „zaokruženog”, što će reći *monomanskog* tumačenja Šekspirovog remek-dela. Istina, on u ogledu „Rođen iz groba: *Hamlet*” polazi od jedinstvene pretpostavke da komad predočava putanju od „tragedije inicijacije” u okviru koje je, idealistički nastrojeni buntovnik nepomirljivo suprotstavljen svetu „izašlom iz zgloba”, do modernog „egzistencijalističkog moraliteta”, čiji protagonist stiče zrelost prihvatanjem ideje o sopstvenoj smrtnosti i „izmirenjem sa samim sobom.” Međutim, dramaturška i značenjska dinamika Hamletovog *smrtonosnog sazrevanja* nije predočena sa nekakvog dogmatski zatvorenog, prividno doslednog stanovišta. Naprotiv, vešto kombinujući metodologije (psihoanaliza, novi istorizam, teorije roda) i minuciozno suočavajući tačke gledišta, autor nam pruža autentičnu predodžbu Hamletove tragičnosti posredstvom triju osnovnih, a međusobno dijalektički povezanih dimenzija: relacije *rodni identitet – seksualni izbor* (trauma majčine udaje za strica-uzurpatora, ali i višeznačni odnosi u trouglu Hamlet–Horacio–Laert); relacije *misaonost–skepsa–pasivnost* (to jest, preobražaj načela akcije u načelo spoznaje); najzad, relacije *individua–transcendencija/apsolut* (junakova re-fleksija tragičke sudbine). Teorijska utemeljenost sa kojom autor uobličava poslednju od nave-

denih dimenzija (Kjerkegor, Blum, Ferni) ima podjednako ubedljiv korelat u interpretativnoj samosvojnosti, poentiranoj stavom da Hamlet, „kad sazri za smrt, sazeo je i za osvetu”. Ovakvim dijalektičkim „kontrapostiranjem”, Medenica u *slučaju Hamlet* vidljivo prevazilazi tematiziranje „tragičke inicijacije”, svrstavajući se u red značajnih nedogmatskih tumača danskog kraljevića, poput Stivena Buta, Majnarda Maka ili En Berton.

Dok je analiza Euripidovog *Hipolita* značajan povod za autorovo određivanje prema kanonskim (istorijskim) elementima tragičkog modela, a razmatranje *Hamleta* (opravdana) prilika za razvijanje univerzalnog, egzistencijalnog pojma tragičkog, problemsko-metodološki okvir ogleda „Iz salona u smrt: *Mizantrop*” predstavlja *pitanje žanra*. Ili, kako to sam Ivan Medenica formuliše, „žanrovsko-značenjska otvorenost i ambivalencija drame *Mizantrop* svodi se na mogućnost oprečnih tumačenja...” Upravo u ovom višeznačnom analitičkom prostoru Molijerove „komične radnje sa ozbiljnim završetkom”, autorov diskurs na temu „tragičke inicijacije” je najsloženiji, najsuptilniji, i, ne na poslednjem mestu, *plodonošno protivrečan*. Ne zadovoljavajući se, naime, konstatacijom da je komična tek preteranost sa kojom Alsest iznosi svoje stavove i osećanja (isključivost, agresivnost, samoljubivost), dok su sami ti stavovi i osećanja (iskrenost, pravednost, poštenje) autentično tragički (a samim time uzrok junakovog poraza), autor podrobno propituje sve bitne argumente na osnovu kojih bi *Mizantrop* bio svrstan u komediju ili tragediju. Logično, na onoj tački analize u kojoj se javlja spoznaja da se Molijerovom junaku možemo smežati (bez moralne osude), ali da nas to ne sprečava da sa njim i *sao-sećamo*, dospevamo do pojma *tragikomičnog*. Uvođenje ove „heteronomne” žanrovske oznake obogaćuje i produbljuje dalju analizu (sazrevanje kao slom ideala, Filent kao „iskusan mizantrop” naspram Alsesta); pa ipak, autor do kraja ne definiše *Mizantropa* (za razliku od *Leonsa i Lene*) kao tragikomediju. S jedne strane, ovakav postupak je opravdan, pošto značenja analiziranih junakovih odlika načelno odgovaraju pojmu „drama inicijacije”. S druge strane pak razlog se možda krije u činjenici da su, za razliku od modernih tragikomedija, junaci tragikomedija iz Renesanse i klasicizma po pravilu shvaćeni kao „potencijalno tragični likovi unutar krajnje komičnog sveta” (Virna A. Foster).

Proširujući diskurs o tragediji inicijacije specifičnim tematsko-motivskim relacijama kao što su fenomen maske i kontra-inicijacija (*Lorencačo*), generacijski sukob i ideali (*Don Karlos*) ili igra i rascep identiteta (*Leons i Lena*), Ivan Medenica upotpunjava teorijsko-kritički diskurs koji u mnogim vidovima nema pandana – a samim tim ni uporišta za poređenje – u našoj teorij-

skoj misli o drami. Otuda se njegova knjiga može okarakterisati ne samo kao istraživački intoniran, slojevit i eruditski utemeljen spoj teorije, tumačenja i kritike, već i kao jedan od značajnih koraka u sazrevanju naše teatrologije.

Vera Mevorah¹
Samostalni istraživač, Novi Sad

PRIKAZ KNJIGE *ESKALACIJA U HOLOKAUST: OD STRELJAČKIH VODOVA DO GASNOG KAMIONA KONCENTRACIONOG LOGORA NA SAJMIŠTU – DVE ODLUČUJUĆE FAZE HOLOKAUSTA U SRBIJI* (UR. VJERAN PAVLAKOVIĆ), Beograd: Istorijski arhiv Beograda, 2017.

Zbornik radova *ESKALACIJA U HOLOKAUST: Od streljačkih vodova do gasnog kamiona koncentracionog logora na Sajmištu: Dve odlučujuće faze Holokausta u Srbiji*, koji objavljuje 2017. godine Istorijski arhiv Beograda pod uredništvom Vjerana Pavlakovića, predstavlja skup odabranih naučnih radova, predavanja i prezentacija proizašlih iz istoimenog multidisciplinarnog međunarodnog projekta Istoriskog arhiva Beograda, Centra za istraživanje i edukaciju o Holokaustu – CIEH, NVO Terraforming, NIOD – Instituta za studije rata, Holokausta i genocida i Odsjeka za kulturne studije Sveučilišta u Rijeci, realizovanog u periodu između septembra 2015. i februara 2017. godine.

U skladu sa smernicama fonda Evropske komisije *Evropa za građane – Evropsko sećanje* uz pomoć kojeg je realizovan, ovaj istraživačko-edukativni projekat razmatra temu Holokausta u Srbiji u njegovoj evropskoj dimenziji, oslanjajući se na iskustva evropskih institucija i stručnjaka u poljima kulture sećanja, istraživanja i edukacije o Holokaustu, sa ciljem boljeg upoznavanja evropske javnosti sa istorijom Srbije u Drugom svetskom ratu i sprovođenja preko potrebnog arhivskog istraživanja Holokausta, kao i obrazovne delatnosti na teritoriji današnje Republike Srbije. Poseban fokus u projektu stavljen je na Jevrejski logor Zemun (Judenlager Semlin) poznatiji kao koncentracioni logor na Starom sajmištu.²

1 veramevorah@gmail.com

2 Lokacija Starog beogradskog sajmišta mesto je na kom se nalazio najveći logor u okupiranoj Srbiji za vreme Drugog svetskog rata. Kao mesto stradanja Jevreja, Roma i Srba, ali i simbol srpskog otpora okupatoru i značajna arhitektonska i urbanistička lokacija, Staro sajmište od

Zbornik sadrži petnaest interdisciplinarnih naučnih radova međunarodnih stručnjaka u oblasti istraživanja Holokausta svrstanih u tematske odeljke: *Uporedne perspektive sećanja na Holokaust u Evropi*, *Nova istraživanja o Holokaustu u Srbiji* i *Muzeji i izložbe o Holokaustu*, ali takođe sadrži dokumentaciju celokupnih aktivnosti i rezultata projekta *Eskalacija u Holokaust*. Pored šest međunarodnih manifestacija (konferencije, stručni seminari i radionice) u Srbiji, Holandiji i Švedskoj na kojoj je učestvovalo preko 60 organizacija u oblasti istraživanja, predstavljanja i obrazovanja o Holokaustu, glavni rezultati projekta su: otvorena baza podataka³ do tada neobrađene građe o žrtvama logora na Starom sajmištu sa 3.505 profila Istorijskog arhiva Beograda; obrazovni materijali o Holokaustu koje razvija NVO Terraforming uz pomoć zbirke grafičkih novela *Ester*⁴ (o životu u Srbiji pre Drugog svetskog rata i istinitih životnih priča o jevrejskim žrtvama logora na beogradskom sajmištu); i izložba Centra za istraživanje i edukaciju o Holokaustu *Oktobar 1941*, koja predstavlja 900 dokumenata putem kojih ilustruje dešavanja u Srbiji tokom oktobra 1941. godine u kontekstu nacističke okupacije i kvislinškog režima.

Baza podataka Staro sajmište: Doprinos arhivskom istraživanju Holokausta

Onlajn baza podataka žrtava logora Staro sajmište rezultat je arhivskog istraživanja popisa i podataka o životu 3.505 jevrejskih žrtava koje je sproveo Istorijski arhiv Beograda u okviru projekta *Eskalacija u Holokaust*. Istraživanje Arhiva sprovedeno je na više od 29.000 dokumenata i 4.000 prijava o stradanju, oslanjajući se na građu iz Reonskih narodnih komiteta i Komisije za prijavu ratne štete, koji su nakon oslobođenja sakupljali podatke o materijalnoj šteti i žrtvama okupacije. Baza sadrži ime, prezime i ime oca svake od popisanih individua; njihovo godište, nacionalnost i mesto stanovanja, kao i šifru koja upućuje na raznovrsnu arhivsku građu sakupljenu o svakoj od žrtava pojedinačno. Značajan doprinos projekta došao je u drugoj fazi, kada je pokušana rekonstrukcija predratnog života popisanih žrtava na osnovu ra-

50-ih godina 20. veka do danas ostaje mesto sporenja, ali i značajno političko pitanje odnosa prema sećanju na period Drugog svetskog rata. Pitanje Starog sajmišta posebno je aktuelno danas, usled objavljivanja radne verzije Zakona o ustanovi spomen-žrtve krajem 2016. godine, koji predviđa izgradnju Memorijalnog kompleksa na Starom sajmištu i formuliše zvanični odnos prema sećanju na stradanja tokom okupacije. Za više o kompleksnosti i značaju pitanja lokacije Starog sajmišta videti: Byford, Jovan, 2011, *Staro sajmište – mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beograd, Beogradski centar za ljudska prava.

3 www.arhiv-beograda.org/holokaust/sajmiste/, pristupljeno 29. 6. 2017.

4 www.ester.rs, pristupljeno 29. 6. 2017.

zličitih dokumenata (kartoni žitelja grada, školska svedočanstva i sl.), ali i, u nekim slučajevima, okolnosti pod kojima su internisani (policijski izveštaji). Baza podataka pokazuje da je od 3.505 žrtava, 1.828 bilo ženskog, a 1.627 muškog roda, i da je najveći procenat stradalih bio u srednjem dobu života (blizu 40%).

Obrađivanje i kontekstualizacija arhivskih podataka o Holokaustu na teritoriji današnje Republike Srbije je u ranom stepenu razvoja. Iako baza podataka Istorijskog arhiva Beograda predstavlja doprinos istraživanju ovog mesta stradanja, i dalje ne postoji baza podataka koja popisuje sve jevrejske žrtve logora, kojih je, kako se veruje, bilo do 8.000⁵. Videćemo još na koje načine se u okviru projekta *Eskalacija u Holokaust* pristupalo ovom pitanju i koliko je otvaranje arhiva javnosti od značaja za savremeno srpsko društvo.

Oktobar 1941:

Postavljanje istorije Drugog svetskog rata u Srbiji

Izložba *Oktobar 1941*, Centra za istraživanje i edukaciju o Holokaustu, autora Nikole Radića Lucatija i Milovana Pisarija proizilazi iz višegodišnjeg terenskog i arhivskog istraživanja autora, kao i želje za borbom protiv trenda rehabilitacije kvislinga u Republici Srbiji poslednjih godina. Sa konkretnim aktivističko-obrazovnim ciljem, izložba donosi 900 odabranih primeraka istorijske građe koja ilustruje dešavanja tokom celog oktobra meseca⁶ u okupiranoj Srbiji 1941. godine, ističući eskalaciju zločina protiv Jevreja i Roma. Kako navode autori: „CHRE projektuje i kurira izložbu u vidu vizuelnog dnevnika, u kojem je svaki dan u mesecu predstavljen na zasebnom panelu,

5 Istoričar dr Milan Koljanin govori o broju od 7.000. (Koljanin, Milan. 1992. *Nemački logor na Beogradskom sajmištu*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, str. 52).

6 Oktobar 1941. godine značajan je mesec za istoriju Holokausta u Srbiji. Između ostalog, 20. oktobra otvorena je „antimasonska izložba” u Beogradu i odigrao se najveći broj masovnih streljanja civila. Značaj ovog meseca autori objašnjavaju sledećim rečima: „[...]mesec u kojem je Holokaust u Srbiji ušao u svoju konačnu fazu, kada su izvršeni najstravičniji zločini nad Romima, ali i nad Srbima, kad su partizani konstantno nanosili teške gubitke okupatorima i njihovim pomagačima; ali i mesec kad je kvislinška struktura dobila svoju jasnu funkciju u nacističkoj stanovništvu, kad su četnici Draže Mihajlovića izabrali da se ne bore protiv fašizma i za slobodu, a naročito kada je običan svet, upravo kao i u mnogim drugim evropskim zemljama, nastavio da svoj život provodi pokušavajući da svaku nevolju izbegne i da na neki način preživi, makar se opredelio da ne vidi sve užase koji su se dešavali njihovim komšijama i prijateljima sa kojima su dugo živeli zajedno u miru.” Pisari, Milovan, „Opunomoćenici zločina” (Pisari, Milovan, Radić Lucati, Nikola), 2016, *Oktobar 1941: 31 dan zločina Holokausta, genocida i terora nacističke i kolaboracionističke vlasti u Srbiji* (katalog), Beograd, Istorijiski arhiv Beograda, str. 19-20.

sa 25–30 reprodukcija dokumenata, fotografija, novinskih članaka, svedočenja, javnih naloga, postera, pa čak i reklamnih materijala” (Pisari, Radić Lucati 2016: 38). Pored delovanja kvislinške vlade Milana Nedića, samo šest meseci nakon ulaska Nemačke vojske u Beograd, autorima je bio cilj da ukažu na „uobičajenost” svakodnevnog života, pre svega u glavnom gradu, onoga što nazivaju „drugo lice oktobra 1941. godine” (ibid: 19). Predstavljanjem ovako raznovrsne istorijske građe, izložba *Oktobar 1941* preplavljuje gledaoca sveprisutnošću fašističkih tendencija u okupiranom srpskom društvu, koje će u narednim godinama rezultirati Holokaustom i Pondemosom na teritoriji Republike Srbije.

Ester.rs: Savremeni pristupi obrazovanju o Holokaustu

Zbirku grafičkih novela *Ester* osmišlja NVO Terraforming kao osnovu za obrazovne aktivnosti nastavnika i nastavnica o Holokaustu. Zbirku čine četiri različite dramatizovane istinite priče o životima žrtava logora Staro sajmište pre rata i tokom okupacije.

U metodologiji edukacije o Holokaustu, prisutno je značajno neslaganje oko toga na koji način treba koristiti arhivsku građu i predstavljati istorijske činjenice, pitanje oko kojeg i dalje ne postoji konsenzus. Dok istorijski arhivi upozoravaju na neophodnost očuvanja egzaktnosti podataka, pogotovo imajući u vidu kontinuirani rad na sakupljanju građe o Holokaustu do danas, posebno u Srbiji, edukatori u praksi pristupaju podacima pre svega kao osnovi za prenošenje poruka, često manipulišući istorijskim činjenicama u tom procesu.

Kolekcija *Ester* odlučuje se upravo za kreativni pristup obradi materijala. Kako objašnjavaju autori, „[...]jedan od važnijih ciljeva bio je pronalaženje balansa između određenog stepena neophodne slobode izraza i između dramatizacije i istorijskih činjenica” (Pavlaković 2017: 30). Koristeći formu grafičke novele i interaktivni pristup radu sa učenicima, autorima je bio primarni cilj da predstave značajne istorijske trenutke i njihove lokacije u glavnom gradu, približavajući učenicima život i stradanje beogradskih Jevreja kroz kombinaciju ličnih iskustava istorijskih ličnosti. Slojevitost podataka i pristupa u ilustracijama nude mnoštvo zanimljivih mogućnosti za diskusiju i rad nastavnicima, zbog čega je kolekcija *Ester* značajan doprinos projektu *Eskalacija u Holokaustu*, kao i razvoju obrazovanja o Holokaustu u Republici Srbiji danas.

Uporedne perspektive sećanja na Holokaust u Evropi

Odeljak *Uporedne perspektive sećanja na Holokaust u Evropi* donosi nekoliko međunarodnih pogleda na značajna pitanja u okviru teme Holokausta u Srbiji. Tako, zapostavljeno stradanje Roma u Drugom svetskom ratu možemo promatrati kroz studiju Mihaila Tiaglijeva (Mikhail Tyaglyy) iz Ukrajinskog centra za studije Holokausta, koja govori o sećanju na genocid nad Romima u periodu 1941–1944. godine. Akim Jah iz ITS-a (International Tracing Service) u Bad Arolsensu, govori o mestu koje podaci o žrtvama logora Staro sajmište zauzima u ITS-ovoj arhivi od preko 30 miliona dokumenata o Holokaustu i mogućnosti koje arhivi imaju za obrazovanje o Holokaustu.

Nils Vajtkamp (Neils Weitkamp) iz Nacionalnog komiteta za 4. i 5. maj (National Committee for 4 and 5 May) iz Holandije govori o načinu na koji se u Holandiji odnosi prema sećanju na žrtve i istorijski period Drugog svetskog rata. Holandija je ovde uzeta kao primer dobre prakse sa preko 25 različitih komemoracija vezanih za ovaj period, kao i zbog značajne delatnosti velikog broja organizacija, proizvodnje znanja i državnih edukativnih programa u službi razvoja kolektivnog sećanja. Dok je 4. maj dan sećanja na žrtve, ali i užase rata u kojem je stradalo 100.000 holandskih Jevreja, 5. maj je posvećen slavljenju izvojevine slobode na četrnaest festivala širom zemlje i mnoštvu manjih događaja.

U svom radu *Vozovi života i smrti* (The Trains of Life and Death), Nevena Daković nas podseća na simboličke nivoe i moć ikonografije Holokausta (vozova i transporta kroz filmsku kulturu) u vremenu u kojem svedočimo masovnim migracijama sa Bliskog istoka i posredovano medijima promišljamo njihovu sudbinu. Rad postavlja značajno pitanje: Kako metaforičke dimenzije Holokausta danas oblikuju naše razumevanje ovog istorijskog događaja?

Nova istraživanja o Holokaustu u Srbiji

Nova istraživanja o Holokaustu u Srbiji je odeljak koji donosi četiri značajne istorijske perspektive o Holokaustu na teritoriji današnje Republike Srbije. Prvi rad, istoričara Milana Koljanina, naslovljen *Istorijska pozadina holokausta u Srbiji i koncentracionog logora na Beogradskom sajmištu* nudi, kao što mu i naslov sugeriše, istorijsku pozadinu Holokausta i njegove okolnosti u Srbiji, dopunjujući bogatu historiografiju teorijskim promišljanjem i kontekstualizacijom elemenata koji su doveli do uništenja skoro 90% srpskih Jevreja.

Suzan Hajim (Susanne Heim) iz Instituta za savremenu istoriju Minhen – Berlin doprinosi transkript svog izlaganja u okviru jednog od konferencijskih događaja u Beogradu 2016. godine, u kojem govori o tome kako su iskustva nacističke Nemačke u drugim zemaljma uticala na sprovođenje Holokausta u Srbiji, pogotovo u kontekstu njegove efikasnosti. Sanela Šmid (Sanela Schmid), istraživačica na projektu *Judenverfolgung 1933–1945*, produbljuje ovu temu, ističući prekograničnu logističku mrežu i iskustva činovnika koji su imali ključan uticaj na rešavanje „jevrejskog pitanja” u Srbiji.

Rade Ristanović sa Filozofskog fakulteta u Novom Sadu podrobnio razrađuje delatnost Odeljena specijalne policije Uprave grada Beograda i teži da, kako navodi, „[...]kroz individualne primere njenih službenika, ukaže na kompleksnost kolaboracije kao pojma” (Ristanović 2017: 118). Doprinoseći boljem razumevanju Holokausta u Srbiji u njegovim kulturološkim dimenzijama, Čedomila Marinković u svom radu opisuje život jevrejske zajednice u Srbiji sa fokusom na međuratni period u glavnom gradu, opisujući ovo vreme kao *belle époque* beogradskih Jevreja, „naglo prekinutu u trenutku kada je Holokaust progutao Srbiju” (Marinković 2017: 131). Poslednji tekst, Petra Đurđeva iz Istorijskog arhiva grada Novog Sada, uvodi čitaoca u istorijsku pozadinu i podatke vezane za Novosadsku raciju.

Muzeji i izložbe o Holokaustu

U odeljku fokusiranom na muzejske prakse u kontekstu sećanja na Holokaust predstavljeno je pet radova. Prvi rad, Erika Somersa (Erik Somers) iz NIOD – Instituta za rat, Holokaust i studije genocida u Holandiji, bavi se analizom trendova u okviru evropskih muzeja Holokausta. Ističući da i danas, 70 godina nakon završetka Drugog svetskog rata, i dalje postoji veliko interesovanje za Holokaust, Somers u svom radu nudi teorijska promišljanja načina na koje danas muzeologija promišlja ovu istorijsku temu. U tekstu *Muzeji kao mesta memorije: Analogije u baštinjenju traumatične prošlosti na primerima u Izraelu i Srbiji*, Silvia Krejaković iz Narodnog muzeja Kraljevo piše o iskustvima muzejskih stručnjaka iz Srbije na Međunarodnoj školi za studije Holokausta u Jad Vašemu u Izraelu kao pripadnik prve generacije polaznika iz Srbije 2007. godine. Oslanjajući se na koncepte koje Somers u svom radu ističe, posebno „personalizaciju žrtava” i novih pristupa sećanju kod mlađih generacija, Silvia Krejaković prenosi i problematizuje metodologije rada najvećeg memorijalnog centra Holokausta i promišlja načine na koje se iskustvo Jad Vašema može preneti na ratnu prošlost Republike Srbije.

Poslednja dva rada doprinose su Narodnog muzeja Niš i bave se temama stradanja u lokalnom kontekstu. Nebojša Ozimić, na primeru muzeja Crvenog krsta u Nišu, govori o negovanju antifašističke ideologije i sećanja na žrtve Drugog svetskog rata u Evropi i Srbiji. Kroz tri odeljka, Ozimić kritički analizira odnos prema antinacizmu i antifašizmu u SFR Jugoslaviji i novijoj istoriji Srbije, ali takođe delatnost muzeja Crvenog krsta u poslednjih deset godina kao primer dobre prakse u Srbiji. Aleksandra Dinčić analizira podatke originalno predstavljene u monografiji *Žrtve niškog koncentracionog logora* iz 2014. godine i izazove sa kojima su se istraživači suočavali u formiranju baze podataka žrtava niškog koncentracionog logora. Kao i po pitanju jevrejskog logora Zemun, ali i odnosa prema arhivskoj građi i obrazovanju o Holokauustu na prostoru današnje Republike Srbije, tačan broj stradalih i internisanih u Niškom koncentracionom logoru do danas ostaje nepoznanica.

Primeri i iskustva istraživača predstavljeni u ovom zborniku, kao i rezultati projekta *Eskalacija u Holokaust*, značajan su korak u uspostavljanju i kontinuiranom radu evropske mreže institucija, organizacija i pojedinaca posvećenih istraživanju Holokausta, kao i razumevanju i očuvanju sećanja na žrtve i posledice ovog značajnog istorijskog događaja.

Literatura

- Byford, Jovan, 2011, *Staro sajmište – mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beograd, Beogradski centar za ljudska prava.
- Koljanin, Milan, 1992, *Nemački logor na Beogradskom sajmištu*, Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Marinković, Čedomila, „A Walk Through Jewish Inter-War Belgrade”, (ur. Pavlaković, Vjeran), 2017, *Eskalacija u Holokaust, Od streljačkih vodova do gasnog kamiona koncentracionog logora na Sajmištu: Dve odlučujuće faze Holokausta u Srbiji*, Beograd: Istorijski arhiv Beograda, str. 123-133.
- Pisari, Milovan, Radić Lucati, Nikola, 2016, *Oktobar 1941: 31 dan zločina Holokausta, genocida i terora nacističke i kolaboracionističke vlasti u Srbiji* (katalog), Beograd; Istorijski arhiv Beograda.
- Ristanović, Rade, „Uloga i mesto Odeljenja specijalne policije u okupacionom aparatu, 1941–1944” (Pavlaković, Vjeran), 2017, *Eskalacija u Holokaust, Od streljačkih vodova do gasnog kamiona koncentracionog logora na Sajmištu: Dve odlučujuće faze Holokausta u Srbiji*, Beograd: Istorijski arhiv Beograda, str. 118-122.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

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

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

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

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

Попис литературе садржи следеће податке: презиме аутора, име аутора, годину издања, наслов рада, место издања и издавача. Наслови дела се наводе у 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 курзиву. Исто важи и за текстове преузете из дневних новина и магазина, с тим што се у случају дневних новина наводи датум изласка из штампе.

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

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

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

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

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

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

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

8. The paper should include an abstract in the language of the paper (up to 500 characters), key words in the language of the paper (up to 10 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 12 pt. Do not use quotation marks, but indent at 1cm from the main body of text, making a 6pt. space above and below the quotation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 31

Издавач

Факултет драмских уметности, Београд
Институт за позориште, филм, радио и телевизију

За издавача

Проф. Милош Павловић, декан
Факултета драмских уметности

Превод резимеа

мр Драгана Китановић и аутори

Лектори

мр Драгана Китановић
Биљана Митровић

Коректори

мр Александра Протулипац
Биљана Митровић

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Чигоја
Ш Т А М П А
office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогizacija u publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

792

ZBORNİK radova Fakulteta dramskih
umetnosti : Časopis Instituta 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 Fakulteta
dramskih umetnosti
COBISS.SR-ID 132673031