



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

35

Београд
2019.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

35

Belgrade
2019.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: др Невена Даковић, ред. проф. (главна уредница); др Мирјана Николић, ред. проф; др Ксенија Радуловић, ванр. проф. (заменица главне уреднице) ; др Милена Драгићевић Шешић, ред. проф; др Иван Меденица, ред. проф; др Ана Мартиноли, ванр. проф; др Љиљана Рогач Мијатовић, виши научни сарадник; др Александра Миловановић, ванр. проф; др Влатко Илић, ванр. проф; др Бојан Јовић, научни саветник, ИКУМ; др Предраг Цветичанин, доцент, Универзитет у Нишу.

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

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

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ: мр Александра Протулипац

e-mail: institutfdu@yahoo.com

Издавање Зборника радова ФДУ 35, насталог делом као резултат рада на Пројекту број 178012 „Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989–2014)” Факултета драмских уметности у Београду, помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

САДРЖАЈ CONTENTS

I СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Nevena Daković</i> TV SERIJE: OD GEOPOLITIKE DO GEOKRITIKE (III)	11
<i>Milena Dragičević Šešić</i> BREGZIT PRE BREGZITA: POVRATAK ENGLESTVU I ODMAK OD BRITANSTVA I EVROPSKE UNIJE (TV SERIJE DAUNTONSKA OPATIJA I UBISTVA U MIDSOMERU)	13
<i>Milena Dragičević Šešić</i> THE BREXIT BEFORE THE BREXIT: RETURN TO ENGLISHNESS WHILE MOVING AWAY FROM BRITISHNESS AND EU (TV SERIALS <i>THE DOWNTON ABBEY</i> AND <i>THE MIDSOMER MURDERS</i>)	26
<i>Nina Savčić</i> NOVA GEOPOETIKA SITKOMA: OD BLEKKOMA DO GEJKOMA	27
<i>Nina Savčić</i> THE NEW GEOPOETICS OF SITCOM: FROM BLACKCOM TO GAYCOM	42
<i>Ognjen Obradović</i> REPREZENTACIJA LGBT+ ZAJEDNICE U IGRANIM PROGRAMIMA RTS-a (2014–2018)	43
<i>Ognjen Obradović</i> REPRESENTATION OF LGBT+ COMMUNITY IN RTS DRAMA PROGRAMMES (2014–2018)	57
<i>Ивана Поповић</i> ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ ЈАВНОГ МЕДИЈСКОГ СЕРВИСА РТС – ТВ БЕОГРАД (1958–2018)	59
<i>Ivana Popović</i> VISUAL IDENTITY OF PUBLIC MEDIA SERVICE: RADIO TELEVISION SERBIA – TV BELGRADE (1958–2018)	75

Aleksandar Novaković
RADNIČKA KLASA U FILMOVIMA ŽIVOJINA PAVLOVIĆA..... 77

Aleksandar Novaković
WORKING CLASS IN FILMS OF ŽIVOJIN PAVLOVIĆ..... 86

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

Ениса Успенски
ДНЕВНИЦИ ЈУРИЈА РАКИТИНА (ПОЗОРИШНА РЕЖИЈА У
ЕМИГРАЦИЈИ И ДИЈАЛОГ С КУЛТУРОМ ДРУГОГ НАРОДА) 89

Enisa Uspenski
THE DIARIES OF YURI RAKITIN (THEATER DIRECTION
IN EMIGRATION AND DIALOGUE WITH THE CULTURE
CONTEXT OF THE OTHER NATION)..... 108

Јелена Јанковић Бегуш
МУЗИЧКА ДРАМАТУРГИЈА ПРЕДСТАВЕ БОЛИВУД
КАО КОНСТИТУЕНТ ПОЛИТИЧКОГ ТЕАТРА 109

Jelena Janković Beguš
MUSICAL DRAMATURGY OF THE PLAY *BOLLYWOOD* AS
A CONSTITUENT OF THE POLITICAL THEATRE..... 120

III **СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ** **CULTURAL STUDIES**

Slobodan Zečević
FRANCUSKA IZUZETNOST U OBLASTI KULTURE 123

Slobodan Zečević
THE FRENCH EXCEPTION IN THE FIELD OF CULTURE..... 133

Мaja Korać Sanderson
RACIALIZED AND GENDERED CULTURES OF OTHERING:
DISPLACED PEOPLE IN THE NEOLIBERAL WORLD..... 135

Мaja Korać Sanderson
RASNI I RODNI KULTURNI PROCESI KONSTRUKCIJE
„DRUGOSTI”: RASELJENI U ERI NEOLIBERALIZMA 150

Aleksandar Brkić
BALANCING BETWEEN THE NOTIONS OF QUALITY AND
ATTRACTION IN TEACHING ARTS MANAGEMENT 151

Aleksandar Brkić

BALANSIRANJE IZMEĐU POJMOVA KVALITETA I ATRAKCIJE
U NASTAVI MENADŽMENTA U UMETNOSTI..... 160

Tatjana Karabegović

МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И ИСКУСТВО МОДЕРНОСТИ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА БЕОГРАДА У ФИЛМУ
ЉУБАВ И МОДА (1960) 161

Tatjana Karabegović

MODERN ARCHITECTURE AND THE EXPERIENCE OF
MODERNITY: REPRESENTATIONS OF BELGRADE IN FILM
LOVE AND FASHION (1960)..... 180

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Aleksandar S. Janković

O SEKIRČETU, KONZUMERIZMU I KOMUNIZMU
(*Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage, Vadim Erent i
Bonita Roudz* (eds.), Prague: Univerzita Karlova
Filozoficka Fakulta, 2018)..... 183

Annetmarie Sorescu Marinković

TELEVISION OF THE EAST WEST DIVIDE
(*Sabina Mihelj, Simon Huxtable, From Media Systems to Media
Cultures: Understanding Socialist Television*, Cambridge:
Cambridge University Press, 2018) 189

Александра Колаковић

ПАРАДИГМЕ ПРОШЛОСТИ И КУЛТУРЕ СЕЋАЊА
(*Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст,*
уреднице Невена Даковић и Вера Меворах, Београд: Јеврејски
историјски музеј Савеза јеврејских општина Србије, 2018)..... 195

Владимир Коларић

ПОЕТИКА НЕВИДЉИВОГ
(*Драган Димчић, Између светова*, Београд:
Дом културе Студентски град, 2018) 201

УПУТСТВА АУТОРИМА..... 205

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS 209

I

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

TV SERIJE: OD GEOPOLITIKE DO GEOKRITIKE (III)

Treći, i poslednji, blok radova sa konferencije *TV SERIJE: Od geopolitike do geokritike* – obuhvata dva rada okrenuta analizi odabranih studija slučaja TV serija pre svega kao socijalnih fenomena – kao polja konstrukcije identiteta. Dr Milena Dragičević Šešić u radu „Bregzit pre bregzita: povratak englestvu i odmak od britanstva i evropske unije” mapira polarizovane reprezentacije britanskog identiteta u serijama *Dauntonska opatija (Downton Abbey)* i *Ubištva u Midsomeru (Midsomer Murders)*, koje ukazuju na tendencije bregzita i pre nego što je politički proces postao aktuelan. Autorka identifikuje i uporedo analizira (post)kolonijalni, multikulturni identitet, dodatno podržan neoliberalnim tendencijama, naspram „povratka korenima” i nostalgичnim narativima lokalne zajednice, u kojoj se poštuje tradicija i afirmišu lokalne teme (sudbina aristokratije, dvoraca, „belog”¹ sela, generacijskih odnosa itd.).

Na istom tragu – ali u ovom slučaju analizom sitkoma – Nina Savčić u radu „Nova geopoetika sitkoma: od blekkoma do gejkoma” analizira način prezentacije i narativizacije progresivnih i kontroverznih tema: pozicije i života afroamerikanaca i njihovih zajednica, te gej populacije², u američkim TV serijama *Kozbi šou (The Cosby Show)*, odnosno *Vil i Grejs (Will and Grace)*. Kako autorka naglašava, obe serije, kao predstavnici „crnog” sitkoma (*blekko-*

-
- 1 Niz novinskih kritika 2011/12. godine ukazao je na konzervativni prikaz „belog” sela, idealizovane *engleskosti* Kostona i okoline, koja postoji samo u TV seriji, koja nema, pak, mnogo veze sa stvarnošću. Autori serije su reagovali brzo i već u narednim sezonama počeli su polako da uvode „ne-bele” likove, najpre kao sumnjive došljake iz grada, a potom i kao manje-više ekscentrične stanovnike sela. U 20. sezoni, emitovanoj 2018. godine, u svakoj epizodi čak 30% likova nisu predstavnici „bele” Engleske.
 - 2 Iako formalno ne pripada ovom bloku, rad Ognjena Obradovića suštinski jeste deo tematskog promišljanja TV serija. U tekstu „Reprezentacija LGBT+ zajednice u igranim programima RTS-a (2014–2018)”, autor nastavlja analizu reprezentacije manjinskih seksualnih grupa, ovog puta LGBT+, u lokalnim okvirima tj. na primeru dve recentne serije – *Ubice mog oca i Senke nad Balkanom*.

ma – Kozbi šou) i *gejkoma (Vil i Grejs)*, imaju zadatak da pruže politički korektnu i tolerantnu sliku grupa – rasnih i rodnih – podložnih stereotipizaciji u društvu i medijima. U radu je pokazano da se, međutim, nominalna društveno-kulturna afirmacija u ovim programima svodi na „rekodiranje” porodičnih, profesionalnih, društvenih i kulturnih uloga tradicionalno povezanih sa belcima ili njima pripisanih na crnce, odnosno da se gej populacija heteronormira, što zapravo održava *status quo*.

N. D.

Milena Dragičević Šešić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

BREGZIT PRE BREGZITA: POVRATAK ENGLESTVU I ODMAK OD BRITANSTVA I EVROPSKE UNIJE (TV SERIJE DAUNTONSKA OPATIJA I UBISTVA U MIDSOMERU)

316.72:7.097(410)
COBISS.SR-ID 276086028

Apstrakt

Britansko društvo i britanske studije kulture konstruisali su svoj identitet često zanemarujući engleskost tj. potrebe lokalnih zajednica na teritoriji Engleske da sebe vide pre svega kroz svoje korene, a manje u svetskom geopolitičkom kontekstu unutar koga je definisana Britanija i britanski identitet. Kolonijalno nasleđe i njegovi efekti poput multikulturalizma britanskog društva, te neoliberalne tendencije koje je tačeriizam doveo do vrhunca u kreativnim industrijama, doveli su do niza protivurečnih izraza o tome šta je kompleksni britanski identitet (od „Little Englandism” do „Cool Britannia” pokreta). U tom smislu i serijski programi BBC-a i drugih nezavisnih producenata stvaraju široki opseg TV serija (po vrednostima i temama) koje dobijaju svetsku popularnost trajajući dugi niz godina. Od serije Ulica Koronejšn (Coronation Street, emituje se od 1960. godine, Granada Television i ITV) do Ubistva u Midsomeru (Midsomer Murders), koja ulazi u devetnaestu sezonu, ostvarenja kao što su Mučke (Only Fools and Horses), Broadčerc (Broadchurch), Gospodin Selfridž (Mr Selfridge), Dauntonska opatija (Downton Abbey) postavljaju različita pitanja i bave se stereotipima i vrednostima zajednice otkrivajući u porodičnoj i lokalnoj zajednici preplete koji su od značaja za (re)definisanje kontroverzi britanskog i engleskog kulturnog i nacionalnog identiteta. Od nostalgije za imperijom (Indian Summers), do nostalgije za tradicionalnim engleskim „belim” selom, u kome se poštuju vrednosti zajednice (priroda, pejzaž, običaji, vera, odnos prema dvorcima i aristokratiji u blizini, rodni, klasni i generacijski odnosi), serije se okreću i onim pitanjima građenja društva iz prošlosti koja do sada nisu bila u žiži pažnje (Gospodin Selfridž), te reprezentaciji marginalizovanih i supkulturnih periferalnih identiteta (Mučke). Cilj izlaganja je da pokaže na koji način TV serije odgovaraju na očekivanja građana Engleske

1 msesic@gmail.com

i Britanije u promenjenim geopolitičkim okolnostima – kako se u njima reflektuje globalizacija, evropeizacija, regionalizam, nacionalizam, te kako one mapiraju „nove konfiguracije” (Morli i Robins 2003), otvaraju nove problematizacije i ukazuju na moguća razgraničenja u poimanju engleskosti upravo kao potrebe društva u krizi koje želi da se odmakne od svoje kolonijalne i imperijalne prošlosti, ali i od svih nametnutih supraidentiteta – i evropskog i britanskog.

Ključne reči

britanski identitet, engleski identitet, engleska imagologija, Dauntonska opatija, Ubistva u Midsomeru

Uvod

Konceptualizovanje i predstavljanje nacije, iako vezano za literaturu i vizuelne umetnosti 19. veka, u 20. veku premešta se, pre svega, u popularnu kulturu: film, strip i TV serije.

Medijske predstave tako postaju simbolička sredstva razumevanja i širenja društveno poželjnih karakteristika koje jedna nacija želi da iskaže o samoj sebi. U tom smislu koristićemo pojam diskursa da bismo objasnili medijske predstave nacionalnosti i nacije posebno iskazane u britanskim TV serijama u poslednjih trideset godina. Polazimo od teze da je diskurs britanstva zamenjen diskursom englestva upravo kao posledica reakcije na zvanične politike multikulturalne Britanije, u čijim predstavama su istaknuti novi elementi društva i novi zahtevi za repozicioniranje društvene moći u smislu veće jednakosti novopridošlih stanovnika sa raznih strana sveta, ali i onih društvenih klasa koje nisu bile toliko vidljive u etabliranoj mejnstrim umetnosti.

Upravo su TV serije *Ulica Koronejšn (Coronation Street)*, a zatim *Mučke (Only Fools and Horses)* u prvi plan stavile subaltern klasu, iako u njima britanski multikulturalizam nije bio vidljiv kao što je bio vidljiv u filmu sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka (Kobli i Brigz 2005: 602–620). TV produkcija počinje da se bavi *drugim* u britanskom društvu tako što stvara posebne produkte za tog drugog, dakle serije filmova, debata i drugih programa namenjenih upravo različitim etničkim grupama. Televizijski program *Specijalna istraga: da li je Britanija rasno podeljena?* iz 1955. godine pokazao je da rasna diskriminacija postoji, a za tim je sledio niz dokumentarnih filmova koji se fokusiraju na rasne probleme sa tačke gledišta bele publike (isto: 544).

Samospoznaja drugih rasa i njihovo učešće u medijskoj produkciji počinje tek od osamdesetih godina 20. veka, dok se u to vreme unutar elitne kulture tek javljaju prvi napori da se osvetli prisutnost drugog u britanskoj kulturi, ali upravo sa stanovišta bele, ekspertne publike.

Tokom osamdesetih godina stvorene su specijalizovane redakcije i rasno usmereni programi, što izaziva različite vrste reakcija, no smatralo se da je to ogroman napredak u odnosu na sitkome prethodnog perioda u kojima su druge rase obično prikazivane na pežorativan, ismevački način. Ipak, pod pritiskom političke korektnosti, te velikim razvojem distributivnih medijskih mogućnosti osamdesete godine 20. veka omogućuju nove produkcijske prakse koje se suprotstavljaju politički represivnoj atmosferi tačerizma.

Paradoksalno, ili možda upravo stoga što dolazi do zasićenja od političke korektnosti u medijima, počinju da se kreiraju serije koje se sa velikim primesama nostalgije vraćaju monokulturnoj, tradicionalnoj Engleskoj za razliku od imperijalne, multikulturalne, multirasne Britanije.

Metod istraživanja zasniva se na analizi diskurzivnih formacija u mapiranim TV serijama, iz kojih smo za ovaj tekst izdvojili samo dve: *Ubistva u Midsomeru* i *Dauntonska opatija*. Mapirane serije obuhvatile su uglavnom kod nas poznate i višestruko reprizirane serije: *Alo-alo* ('Allo, 'Allo), *Mučke* (*Only Fools and Horses*), *Dauntonska opatija* (*Downton Abbey*), *Ubistva u Midsomeru* (*Midsomer Murders*), *Gospoda i posluga* (*Upstairs – downstairs*), *Broadčerč* (*Broadchurch*), *Birmingemska banda* (*Peaky Blinders*), *Šerlok* (*Sherlock*), *Gospodin Selfridž* (*Mr Selfridges*), ali i neke koje su kod nas manje poznate, od svetski najuspešnije *Ulica Koronejšn* (*Coronation street*, ITV) do serija *Indijska leta* (*Indian summers*) i *Kancelarija* (*Office*).

Iako će, dakle, posebna pažnja biti poklonjena dvema paradigmatičnim i posve različitim TV serijama: *Ubistva u Midsomeru* i *Dauntonska opatija*, tekst će se u nekim elementima osloniti i na materijal do koga smo došli analizom drugih mapiranih serija, te njihovih odjeka u teorijskoj literaturi.

Britanski vs. engleski identitet

Anglomanija je poznati fenomen ljubavi prema engleskoj kulturi, koji je od 19. veka do danas izazivao pažnju mnogih kulturnih radnika širom sveta. Tako je i jedan od najznačajnijih svetskih muzeja, Metropoliten, 2006. godine (3. maj – 4. septembar) postavio izložbu pod tim nazivom sa veoma

značajnim podnaslovom: *Tradicija i transgresija u britanskoj modi*. Iako se fokusirala na period eksperimentisanja, kreativnosti i radikalnih transformacija (1976–2006), sama izložba smeštena je u prostore engleskosti Metropolitan muzeja među slikama 18. i 19. veka, koje su ukazivale upravo na one elemente identiteta koji su do danas ostali prepoznatljive značajke engleske kulture poput pejzaža, glamuroznih portreta aristokratije ili crnohumornih satiričnih i smelih grafika. Tako je stvoren izuzetan dijalog različitih diskursa engleskosti iako sam podnaslov i kasnija eksplikacija permanentno mešaju pojmove engleskosti (AngloMania, English period rooms) i *britanskosti* (British fashion, British designers itd.).

Britanski identitet, formiran od vremena kraljice Viktorije kao imperijalni identitet (sa brojnim elementima kosmopolitizma²), uprkos svim tenzijama koje su postojale u britanskom društvu kao Ujedinjenom Kraljevstvu (Engleska, Škotska, Vels i severna Irska), građen je tako da je ujedinjenje stanovnika postignuto kroz prikaz veličine i značaja zajednice koja se prostire mnogo šire i mnogo dalje od samog ostrva. Uopšte, britanstvo nije moglo da se iskazuje kroz reprezentaciju zajedničkih ostrvskih praksi jer su na njemu živele međusobno suprotstavljene i različite nacije, već se pre svega iskazivalo kroz krunu i reprezentaciju kolonija koje su suštinski bile zajedničke (tj. običaji koji su stizali iz njih počeli su da bivaju zajednički). Kruna, dakle, ostaje ključni simbol britanskog identiteta, između ostalog i kroz svoju vizuelnu manifestaciju reprezentovanu na zastavama zemalja Komonvelta nakon dekolonijalizacije. Interesantno je da se o hibridizaciji britanstva kao takvog ne govori u literaturi sem kao o hibridizaciji do koje dolazi u postkolonijalnom periodu, kada objektivno dolazi do velikih promena u životnom stilu i navikama stanovnika ostrva pod uticajem brojnih pridošlih migrantskih grupa (čak i jelovnik u restoranima Džejmija Olivera svedoči o tome).

Očito je da krajem 1990-ih dolazi do stvaranja preciznih standarda u ustanovama kulture koji nameću reprezentaciju britanskog društva kao multikulturalnog u kome sve manjine imaju prava i za sopstvenu samoreprezentaciju u etabliranim ustanovama engleskosti poput repertoarskih teataru i muzeja, te se takozvana „belačka” kulturna politika zamenjuje sve više politički korektnom multikulturalnom politikom, koja ne uspeva da dosegne rezultate u smislu istinske hibridizacije i prožimanja, već uspeva da učini vidljivim do tada kulturološki i medijski (sem u kriminalističkim rubrika-

2 Videti: *World food* meni Džejmija Olivera (Jamie Oliver) sa hibridno složenim kosmopolitskim jelovnikom, od kuskusa do italijanskih jela, od lososa do burgera, <http://www.jamieoliver.com/recipes/category/occasion/dinner-party/> [Pristupljeno 8. marta 2017].

ma) nevidljive segmente stanovništva poput različitih etničkih zajednica i bele radničke klase.

Tako nastaje i projekat *Behtzi* u birmingemskom repertoarskom teatru, koji na sprovedenom konkursu bira tekst književnice Gurpreet Kaur Bat (Gurpreet Kaur Bhatt) iz zajednice Sika, postavlja ga na scenu, ali do njegove premijere ne dolazi, jer verski poglavar Sika u Birmingemu i cela zajednica sprečavaju premijeru uz odobravanje klera svih konfesija (Grillo 2007).

To je primer do koje mere multikulturalizam britanskog društva nije našao svoj put do sopstvene reprezentacije kroz „nebelaćku”, autentičnu sliku zajednice u kulturnom sistemu (Balta i Dragičević Šešić 2016: 169–170), a to naravno važi i za medijski sistem, u kojem je reprezentacija rasa, iako „realizovana” i dalje na ivici da bude optužena ili za preteranu političku korektnost (pa dakle, nerealnost, ulepšanu sliku pozicija koje pripadnici drugih rasa uspevaju da ostvare u britanskom društvu), ili, sa druge strane, za multiplikaciju i hipertrofiju stereotipa, prikazujući druge rase u njihovom potčinjenom, marginalizovanom položaju. Politika predstavljanja služi se kako stereotipima, tako i arhetipskim predstavama i predstavljanjem po tipovima (Mek Kvin 2003).

Upravo stoga politike ćutanja i izbegavanja teme mogu biti načini na koje će producent reagovati u situaciji kontradiktornosti i konfuzije, što je u serijama, kao proizvodima namenjenim najširem krugu gledalaca i potencijalnom višegodišnjem zarađivanju novca, često rešenje. S druge strane, većinska, „bela” publika često je putem političke korektnosti bila otuđivana od programa, u kojima se nije prepoznavala i u kojima nije mogla uočiti vrednosti na kojima je odrastala.

Ubistva u Midsomeru – imagologija engleskosti

Upravo stoga, nasuprot naporima institucionalnog sistema kulture i javnih televizija, nezavisne televizije odgovaraju na emotivne potrebe većinske bele, engleske publike, koja nostalgичno priziva tzv. izgubljene vrednosti nekadašnje ruralne Engleske, te tako 1997. godine počinje emitovanje serije *Ubistva u Midsomeru*, u produkciji ITV-a. Iako je priča smeštena u savremenu Englesku, u na prvi pogled idilično i pitoreskno selo, te malu varošicu Koston, gde je sedište policijske uprave, uprkos brojnim ubistvima koja se dešavaju u toj fiktivnoj grofoviji, svaka epizoda stavlja u prvi plan tipične institucije, orga-

nizacije, rituale i običaje koji se tradicionalno vide kao srž engleskosti. Sama činjenica da je Koston predstavljen snimcima realnog grada Volingforda u okrugu Oksford ukazuje na želju da se u njemu nađe ono što je najtipičnije za poimanje engleskog identiteta: od tradicionalnih pabova, preko malih prodavnica, u kojima se znaju svi kupci i prodavci, do tipske policijske stanice, što u imagologiji prosečnog stanovnika na najbolji način održava engleskost kao karakteristiku.

Trebalo je da prođe petnaest godina da bi se uopšte započela polemika o tome zašto ta serija nema niti jedan lik koji nije beo i zašto je tada imenovana „bastionom engleskosti”? Sam producent Brajan Tru-Mej (Brian True-May) odgovorio je da to upravo i znači njegovo viđenje engleskosti i da je svestan političke nekorektnosti u ovom slučaju. Ipak, pod pritiskom javnosti morao je da odstupi sa te pozicije, a u petnaestoj sezoni pojavio se i jedan lik poreklom iz Azije (epizode „The dark rider” i „Written in the stars”). U toj sezoni pojavilo se i više likova koji pripadaju crnoj rasi.

U svih četrnaest sezona pre toga postojao je samo jedan lik iz Azije („Orchis fatalis”), crnac kao krunski istražitelj u epizodama „Last year model” i „Dance with the dead”, a u epizodi jedanaeste sezone „Left for dead” pojavljuje se jedna meleskinja. Uprkos ovoj očitoj „političkoj nekorektnosti” ili možda upravo zbog toga, *Ubistva u Midsomeru* spadaju među tri najprodavanije engleske serije ikada, bilo da je reč o TV programima ili prodaji na DVD-u.

Odakle potreba za novim talasom TV serija unutar popularne kulture koji će valorizovati pre svega tradicionalnu engleskost i nostalgiju kao ključnu kulturnu potrebu u doba globalizacije? Polazeći od geopolitike emocija Dominika Mojsija (Dominique Moïsi), koja savremenu zapadnu kulturu smešta u sferu kulture straha, logično je očekivati da je građanima koji žive unutar nje veoma potrebno da nađu neke repere i oslonce u svojoj svakodnevici koji će ih ipak uveravati da žive u najboljem od svih mogućih svetova. Upravo stoga logičan im je i toliki pritisak onih „drugih” da u taj svet stignu. Idilične slike Engleske, njenih porodičnih vrednosti i života, čak i kad su smeštene u detektivsku seriju upravo ih u to uveravaju jer je i sama detektivska serija deo tog engleskog identiteta koji, među drugima, označava i slava ser Artur Konan Dojla i Agate Kristi.

Sa druge strane, i zemlje kulture nade mogu se sa tim serijama lakše identifikovati jer u njima nema podsećanja na represivno i kolonijalno, čega su se uspešno oslobodile, već samo podsećanja na jednu nekada značajnu svet-

sku silu koja je sada limitirana u svojim ostrvskim granicama. No serija nam omogućuje da „uživamo” u elementima engleskog nekadašnjeg (prekolonijalnog) načina života, onog koji je i u kolonijama bio imitiran, ali pre svega sanjan i zamišljan, jer ma kako udoban, život u koloniji nije mogao pružiti vrednosti i osećanja za koje se mislilo da odražavaju „engleskost”, već samo njihovu imitaciju „čaja u pet”.

Ono što je najvažnije sa tog stanovišta, u brojnim epizodama *Ubistva u Mid-someru* srećemo različite organizacije građana i njihove aktivnosti kao stožere lokalnih identiteta – toga nije moglo biti nigde izvan Engleske, ma kako velika bila kolonija. Tako iz epizode u epizodu upoznajemo lokalnu zajednicu kroz njene organizacije i aktivnosti: udruženje skauta ide na izviđanja u prirodi, ljubitelji ptica bore se za očuvanje šume od investitora, ljubitelji orhideja organizuju tradicionalnu izložbu orhideja i dodeljuju nagrade, lokalno amatersko pozorište priprema novu predstavu, a cela zajednica se uključuje u statiranje na snimanju filma vezanog za Francusku revoluciju, vodeći sa sobom čak i stanare staračkog doma.

Svaka epizoda ima svoju „scenu” (sabor „kutlačarki” – lokalni ženski emancipatorski trenutak u istoriji koji se proslavlja svake godine, vašar, konjske trke, auto izložbe; ta situacija može biti vezana za tradiciju neke institucije: lokalne škole, amaterskog pozorišta, golf kluba itd.) i ima svoj emocionalni akcenat koji može biti vezan za odnos prema starima, odnos prema deci, komšijama, prijateljima, profesiji (učitelja, lekara, sveštenika itd.). U tom ukrštanju i preplitanju situacija i emotivnih odnosa, odslikava se tradicionalna Engleska, koja čita novine, formira klubove ljubitelja knjiga, ima specifične hobije i interesovanja, poštuje, ali i subverzivno deluje prema tradiciji, istovremeno uvažavajući ekscentrike među sobom jer su i oni deo tog engleskog identiteta. Iako retko, i klasni aspekt se pojavljuje,³ no dat na takav način da dovodi u pitanje ili bar pokušava da ismeje, a u manjoj meri niveliše značaj aristokratije i života u dvorcima i klubovima izvan sela, jer u njima su najčešće ili oni aristokrati koji jedva preživljavaju otuđujući delove svoje imovine ili novi bogataši koji u prostoru koji im sada „pripada” ne umeju da pronađu sebe niti da steknu društveni ugled u lokalnoj zajednici. Tako se savremeno viđenje engleskosti u ovoj seriji odmiče od tradicionalno klasno izuzetno razdvoje-

3 Tako se u epizodi koja se dešava u golf klubu, koji je osnovala stara aristokratija, vodi bitka između osiromašene aristokratije koja bi za izvesnu svotu novca učlanila „skorojeviće”, i onih članova kluba koji ne mogu da prihvate da „služavkin sin” sedi sa njima za istim stolom i odlučuje, ma kako sada bio bogat. Epizoda ne razrešava ovo pitanje – jer su svi koji ne dozvoljavaju promenu – ubijeni, ali i ubica odlazi na doživotnu robiju. Tako praktično nestaje uprava golf kluba, a da se ne vidi da li će i kako ubuduće ovo socijalno pitanje biti rešavano.

nog engleskog društva i stvara nostalglična slika zajednice jednakih u kojoj se svako bavi vrlo konkretnim tradicionalnim zanimanjem uz niz interesantnih hobija koji svakog člana zajednice profilišu i izdvajaju od stereotipa.

Dauntonska opatija – engleskost kroz istoriju –
 kultura sećanja u funkciji izgradnje identiteta

Na drugoj strani, *Dauntonska opatija*, kako sam Mojsi navodi u knjizi *Geopolitika televizijskih serija* (2016: 65), predstavlja svojevrsnu „nostalgiju za redom”, u kojoj su jasno podeljene uloge i hijerarhija na društvenoj lestvici jasno prikazana, od donjih do gornjih spratova. Ovakav vid serija ima tradiciju u engleskom društvu: serija *Gospoda i posluga* (1971–1975) uspešno je godinama emitovana na nezavisnom kanalu (ITV). Obe serije smeštene su u isti istorijski period, početak 20. veka, s tim što se prva dešava u Londonu dok se druga, pre svega, dešava u aristokratskom domu na selu, a obe serije imaju ključnu figuru, batlera, kao most između ova dva sveta.

Samim tim što se serija bavi životom aristokratske porodice, spoljni, svetski događaji, kojih uopšte nema u *Ubistvima u Midsomeru*⁴, ovde imaju presudno mesto. Serija *Dauntonska opatija* počinje potonućem Titanika kao simboličnim događajem koji je obeležio početak 20. veka i koji istovremeno presudno utiče i na budućnost same porodice. Odmah zatim nastupa i Prvi svetski rat, koji aristokratsku palatu pretvara u bolnicu. Uniforme se vade iz ormana, muškarci iz okoline opatije se mobilišu, ćerke aristokratkinje postaju bolničarke itd.

Svetski istorijski događaji, ali i promene u duhu vremena do kojih u njima dolazi, bitno se odražavaju na individualnu sudbinu svakog lika serije. Tri ćerke lorda Krolija su u traganju za sopstvenim sudbinama, birajući različite puteve, od profesionalnog razvoja kao novinarko do političkog angažmana najmlađe ćerke sifražetkinje, time se jasno odvajajući od uobičajenog životnog stila za koji su rođenjem predodređene.

Ipak, kao i *Ubistva u Midsomeru*, i ova serija pokazuje međuzavisnost života aristokratije i lokalne zajednice – godišnji kriket meč između Daunton opati-

4 I druge serije koje smo mapirali sasvim marginalno i sporadično dotiču svetske događaje. U *Šerloku* se doktor Votson vraća iz Avganistana, ali se o tome u stvari u seriji ne govori. U *Birmingemskoj bandi* ukradeno oružje namenjeno je ratu u Libiji, u *Gospodinu Selfridžu* su prisutni odjeci Prvog svetskog rata (od 3. epizode 2. sezone), kada serija istorijski stigne do te tačke, ali suštinski, u centru pažnje svake serije su odnosi među likovima, mikropolitika zajednice.

je i obližnjeg sela (8. epizoda 3. sezone), seoski vašar na kome posluga Opatije dobija ratni remorker (božićni special, 3. sezona), crkveni vašar koji organizuje Kora (8. epizoda 4. sezone), izgradnja spomenika poginulim u Prvom svetskom ratu (5. sezona).

Ova serija, uvođenjem lika Irca nacionaliste (šofera, dakle pripadnika niže klase), kao i likova nekih drugih etničkih grupa, uvodi i jednu dimenziju koju inače engleske serije izbegavaju, a to je da govore o međusobnim odnosima stanovnika Britanije (Škota, Velšana, Iraca, Engleza, Jevreja, stanovnika ostrva Man itd.), a posebno ne o načinima kako da iskazuju sopstveno osećanje pripadnosti Britaniji. Ona ne daje konačan odgovor da li će Irac postati Britanac ili će njegov irski nacionalizam i republikanstvo biti konstantne tačke otpora engleskosti i njenim tradicijama. S druge strane, božićni specijal treće sezone odvodi porodicu u Škotsku (definisanu kroz staru aristokratiju), dok se 8. epizodi 5. sezone razmatra mogućnost englesko-jevrejskog braka, neprihvatljivog za obe strane.

Iako po svemu pre svega engleska, ova serija nizom elemenata ukazuje na to zašto su upravo aristokrati mogli da lakše odu i izvan engleskosti, i da se identifikuju i sa britanskim identitetom, imperijom koju pre svega simbolizuje kraljevska kruna. No, značajan novi momenat čiju važnost potencira i Mojsi (2016: 70) jeste i scena u seriji kada porodica kupuje radio aparat da bi mogla da čuje kraljev govor povodom otvaranja izložbe Britanskog carstva (Vembli, 1924). No radio program slušaju i gospoda i posluga – istovremeno. Dakle, implicitno serija pokazuje da tek mediji stvaraju mogućnost da se i klase potlačenih mogu uključiti u praćenje političkih procesa i dobiti šansu da i oni postanu Britanci, da izađu izvan ograničenih lokalnih horizonata. Taj momenat, kada i aristokrate i sluge po prvi put istovremeno mogu čuti glas monarha, iako ne menja klasnu suštinu odnosa i ne umanjuje društvenu nejednakost, omogućava stvaranje „javnosti” koja će moći da se oseća kao deo šire zajednice (2. epizoda 5. sezone).

Interesantan je i odnos koji se u ovoj seriji uspostavlja prema drugom – u ovom slučaju preookeanskom drugom – Amerikancima i američkoj kulturi, s jedne, ali i australijskoj, sa druge strane (3. epizoda 4. sezone). Ipak, čini se da se britanstvo odslikava pre svega u razlici prema američkim vrednostima i kulturi. Tako je često Korina majka – Marta Levinson (Shirley MacLaine), onaj lik koji donosi revolucionarno drugačija i kritička viđenja stvari. Australijska priča je prosto priča o prepoznavanju da taj drugi nije dovoljno dobar da sa porodicom sedi za stolom (ali nema proaktivnog vrednosnog stava koji

bi onda mogao da obeleži australijsku kulturu). Ipak, druge zemlje, ako se pominju, pominju se kao mogući prostori slobode: Majkl Gregson (Charles Edwards) želi da ode u Nemačku ne bi li se razveo od žene sa psihičkim problemima kao nemački građanin – 4. epizoda 4. sezone), ali i gine u nemačkoj pivnici prilikom Minhenskog puča 8–9. novembra 1923. (6. epizoda 5. sezone), daje se preporuka da se ode u Švajcarsku da bi se dete dalo na usvajanje (8. epizoda 4. sezone) itd. Ukratko – Evropa nije Evropa, već su tu pojedine zemlje sa svojim problemima i zakonima, ali nikada prikazane tako da bi uopšte predstavljale istinski „horizont” bilo za koju klasu engleskog stanovništva.

Suštinski, ova serija daje doprinos jednoj novoj, multiklasnoj i multietničkoj *kulturi sećanja* koja je u funkciji izgradnje novog, po standardima političke korektnosti željenog identiteta, no ipak ostaje u sferi nostalgичnih serija, serija koje se ipak mogu smatrati i „Englandism”-om, iako ne pripadaju u potpunosti onome što bi se moglo označiti kao „Little Englandism”.

Zaključak

Uloga medija, naročito od pojave televizije, dakle u periodu od 1950. do danas znatno menja do tada uobičajene načine konceptualizacije identiteta u elitnoj umetnosti i institucionalnoj kulturi (u književnost Džejn Osten, sestara Bronte itd.). No i unutar tog perioda mediji su prošli više faza: od naglašenog predstavljanja imperijalnog britanskog identiteta, preko nostalgичnog predstavljanja engleskosti do nastojanja da se politički korektno interpretira britansko društvo kao egalitarno multikulturalno.

Kolonijalno nasleđe i njegovi efekti, te neoliberalne tendencije koje je tačeriizam doveo do vrhunca u kreativnim industrijama, rezultirali su nizom protivurečnih medijskih izraza o tome šta je kompleksni britanski identitet (od „Little Englandism” do „Cool Britannia” pokreta). S druge strane, kulturna politika i politika ljudskih prava postavljaju veliki broj novih zahteva, posebno reprezentaciji klasa i rase, pa serijski programi BBC-a i drugih nezavisnih producenata stvaraju široki opseg TV serija (po vrednostima i temama) u kojima se na različite načine (i za različite publike) obrađuju važna pitanja vrednosnih orijentacija, imidža i identiteta društva. Serije od *Ulice Koronejšn* do *Ubistva u Midsomeru*, serije poput *Mučki*, *Broadčerč*, *Gospodin Selfridž*, *Dauntonska opatija* i druge, postavljaju različita pitanja i bave se stereotipima i vrednostima zajednice otkrivajući u porodičnom i lokalnom kontekstu pre-

plete koji su od značaja za (re)definisanje kontroverzi britanskog i engleskog kulturnog i nacionalnog identiteta. Od nostalgije za imperijom (*Indijska leta*) do nostalgije za tradicionalnim engleskim „belim” selom, u kojem se poštuju vrednosti zajednice (priroda, pejzaž, običaji, vera, odnos prema dvorcima i aristokratiji u blizini, rodni, klasni i generacijski odnosi), serije se okreću i onim pitanjima građenja društva iz prošlosti koja do sada nisu bila u žiži pažnje (*Gospodin Selfridž*), te reprezentaciji marginalizovanih i supkulturnih periferalnih identiteta (*Mučke*).

Međutim, posebno je važno ukazati i na promenjene društvene zahteve u reprezentacijama identiteta, koji vode do „cenzurisanja” pojedinih scena u serijama, onih koje su ocenjene kao politički nekorektne. Džon Saliven (John Sullivan), producent i scenarista *Mučki*, bio je prinuđen početkom 21. veka da „očisti” stare epizode od scena koje se danas čitaju kao rasističke (Deacon 2010), na primer čak i scenu u kojoj Del Boj kaže detetu da ode do „paki” (pakistanske) radnje. Teoretičari kulture se ne slažu sa tom „revizijom” istorije. Smatraju da je potrebno da današnji gledaoci vide na koji su se način odnosili prema *drugom* pre samo tridesetak godina, i koliko je ismejavanje ili ponižavanje *drugog* bilo deo svakodnevice. Uklanjanje tragova postojanja rasizma zamagljuje kontroverze, društvene konflikte i nesporazume. Uostalom, interesantno je da se ovo „čišćenje” od nekorektnosti uglavnom odnosi na proizvode masovne kulture, jer se još nije došlo do zahteva da *Oliver Twist* (1838) treba da se „ispravi” iako je Fagin groteskni antisemitski jevrejski stereotip, kao i delo T. S. Eliota *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar* (1920), u kome postoje i ovakve rečenice: „The rats are underneath the piles./ The Jew is underneath the lot./ Money in furs.”

No, i izvan Engleske popularnoj kulturi se nalaze brojne zamerke: od Erževovih (Hergé) rasističkih slika Afrikanaca u *Tintinu* do Diznijevog kolonijalizma u crtanim filmovima. Ipak, Dikon kaže da bi rešenje možda mogla biti rečenica: „Naredni program sadrži jezik koji gledaoci mogu smatrati rasno uvredljivim” („The following programme contains language viewers may find racially offensive.”). Retrospektivna cenzura ne oslobađa od rasizma i drugih zala prošlosti, koja još uvek postoje i u sadašnjosti, ona sakriva da su rasizam, klasno podvajanje, patrijarhalna represija itd. uopšte postojali i time poništava potrebu da se o tome danas otvoreno govori i na taj način ublažava društvene „rane” koje su u tom periodu stvorene.

Očito je da sve ove TV serije odgovaraju na različita očekivanja građana Engleske i Britanije i da se menjaju shodno društvenim promenama i prema

promenjenim geopolitičkim okolnostima. U njima se reflektuju globalizacija, evropeizacija, regionalizam i nacionalizam, a mapiraju se i „nove konfiguracije” (Morli i Robins 2003), otvaraju nove problematizacije i ukazuju na moguća razgraničenja u poimanju engleskosti upravo kao potrebe društva u krizi koje želi da se odmakne od svoje kolonijalne i imperijalne prošlosti, ali i od svih nametnutih supraidentiteta – i evropskog i britanskog.

Period nakon Drugog svetskog rata može se smatrati periodom masovne reprezentacije i distribucije britanskog identiteta, koji će se prepoznavati u: sećanjima na ratove – posebno Prvi i Drugi svetski rat, koji se mogu označiti slavnim, za razliku od kolonijalnih ratova (Burski rat i gušenje ustanaka u Indiji više su deo negativne prošlosti); odnosu prema kruni i kraljici; mitologizaciji života u kolonijama kroz rituale prenete iz kolonija, od ispijanja čaja, porta ili džina do gajenja egzotičnih biljaka ili lova koji je doduše podjednako značajan i u zemlji i van nje (safari); te značaja obrazovane aristokratije (Iton, Oksford i Kembridž) u vođenju i domaće i spoljne politike.

No geopolitička realnost i prenos spoljnopolitičkih ovlašćenja na NATO i Evropsku uniju izazivaju protivurečna osećanja i potrebe. Sa jedne strane, ona se zadovoljavaju serijama i drugim proizvodima masovne kulture koji govore o nekadašnjoj velikoj Engleskoj sa svojim stabilnim načinom života, koji ruše ratovi i svetski vetrovi, kao i onim drugim koji u lepoti življenja malog čoveka na tradicionalan engleski način bez ikoga „drugog” pored sebe mogu da nađu utehu u ovom svetu nestabilnosti, nesigurnosti i promena. Stoga, *Dauntonska opatija* i *Ubistva u Midsomeru* predstavljaju dva pola jedinstvenog diskursa engleskosti u savremenom trenutku, a istovremeno odražavaju i odmak od kosmopolitskog britanskog identiteta.

Evrope kao takve nema u britanskim serijama – tu je lokalna zajednica i/ili globalni svet sa globalnim problemima. Nema ni politike u užem smislu reči – ali aktivno prisustvo građanina pojedinca u lokalnoj zajednici ukazuje na demokratske procedure i demokratiju kao osnovu društva. U TV serijama Bregzit se desio pre Bregzita, a medijski analitičari i teoretičari studija kulture Morli i Robins odavno su analizirali političko i kulturološko odvajanje Britanije od Evrope u svojim tekstovima. „Obe političke partije isprečuju se čvršćem uključivanju Britanije u Evropu. Moralna panika (Tompson 2003) koju su mediji stvorili početkom 21. veka jedna je od najsravnijih epizoda u britanskoj istoriji” (Morli i Robins 2003: 21). Neguje se „Little Englandism” kao svojevrsni engleski šovinizam, politički populizam itd. Ukratko, Evrope, a još manje Evropske unije nema u vidokrugu britanskih TV serija, nema je

ni u horizontima očekivanja publike, a očito ni u kulturno-političkim, a ni medijskim javnim politikama.

Literatura

- Balta, J. & Dragičević Šešić, M. 2017. „Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 23, no. 2, str. 159–173.
- Brigs, A., Koblj, P. 2005. *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio.
- Deacon, M. 2010. „Censor Del Boy for being racist? Don't be a plonker”, *The Telegraph*, Internet edition, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/7019750/Censor-Del-Boy-for-being-racist-Dont-be-a-plonker.html> [Pristupljeno 15. 7. 2018].
- Dragičević Šešić, M. 2008. Politika programiranja – kulturni diverzitet i zabava na RTV Vojvodina, *Kultura* br. 120–121, str. 214–240.
- Dragičević Šešić M. 2010. „Pod stalnim pogledom – konstrukcija nacionalnog identiteta i crnogorske nacionalne kinematografije”, *Filmska umjetnost u Crnoj Gori*, radovi sa skupa održanog 17. 10. 2008, Podgorica: CANU, vol. 103, *Art section volume*, br. 34, str. 123 – 132.
- Grillo, R. D. 2007. „Licence to Offend? The Behzti Affair”, *Ethnicities*, 7(1), str. 5–29. <http://etn.sagepub.com/content/7/1/5.full.pdf+html> [Pristupljeno 15. 7. 2018].
- Mek Kvin, D. 2000. *Televizija*, Beograd: Clio.
- Mojsi, D. 2016. *Geopolitika TV serija*, Beograd: Clio.
- Morli D., Robins K. (ur.) 2003. *Britanske studije kulture*, Beograd: Geopoetika.
- Morley, D., Robbins, K. 1995. *Spaces of identity*, London: Routledge.
- Oliver, J. *Dinner Party Recipes* <http://www.jamieoliver.com/recipes/category/occasion/dinner-party/> [Pristupljeno 8. marta 2017].
- Tompson, K. 2003. *Moralna panika*, Beograd: Clio.

THE BREXIT BEFORE THE BREXIT: RETURN TO ENGLISHNESS WHILE MOVING AWAY FROM BRITISHNESS AND EU (TV SERIALS *THE DOWNTON ABBEY* AND *THE MIDSOMER MURDERS*)

Abstract

The British society and the British cultural studies have constructed and discussed Britishness while often neglecting Englishness, that is to say, the needs of local communities on the territory of England to see themselves through their own roots, and not in the context of world geopolitics within which Britain and the British identity are defined. The BBC and several independent producers are making TV series endorsing “Englishness” vs. absolute absence of both “European context” and features of usual representations of the British identity. Thus, the thesis of this text is: UK TV series implemented Brexit long before real Brexit happened. Corronation Street (on air since 1960), Midsomer Murders (in its 21st season), Only Fools and Horses, Broadchurch, Mister Selfridge and Downton Abbey are all portraying stereotypes and values of a community by going to the core of intertwined family and local relations significant for the (re)definition of both British and English identities. From the nostalgia for the (British) Empire in Indian Summers to the nostalgia for the traditional English “white” village where values of a community are respected, these series are addressing questions of identity construction that have not been the focus of attention so far. Moreover, they question the representation of marginalised and subcultural peripheral identities (Only Fools and Horses). This paper aims to show how 7UK TV series are responding to the expectations of England’s and Britain’s citizens and how they are mapping “new configurations” (Morley & Robins 2003), opening new issues and pointing to the possible borders of Englishness as the need of the society in crisis to step back from its colonial and imperial past, as well as from the imposed supranational identities – the European as well as the British.

Key words

British identity, English identity, English imagology, Downton Abbey, Midsommer murders

Nina Savčić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

NOVA GEOPOETIKA SITKOMA: OD BLEKKOMA DO GEJKOMA

7.097:316.356.4
COBISS.SR-ID 276106252

Apstrakt

Sitkom pokreće važna društvena pitanja, ali preko progresivnih tema nekad šalje konzervativne poruke. Na primeru crnog sitkoma i gej sitkoma, rad se bavi odnosom subverzivnog i konzervativnog. Za analizu su izabrani Kozbi šou (The Cosby Show) i Vil i Grejs (Will and Grace). Prvi je predstavnik sitkoma koji, iako daje novi portret afroameričke porodice, predstavlja konstrukt čiji je zadatak da ponudi politički korektnu sliku jedne etničke grupe. Drugi, razmatrajući pitanja gej kulture, podržava okvir „heteronormalnog“.

Ključne reči

sitkom, blekkom, gejkom, stereotip

27

Nina Savčić

Uvod

Tekst se bavi društvenom stranom dva podžanra komedije situacije: crnim sitkomom (black sitcom) i gej sitkomom (gay sitcom). U uvodu će biti date društvene okolnosti u kojima se stvaraju ovi tekstovi popularne kulture. Takođe, biće objašnjena terminologija. U narednim poglavljima, pojedinačno će biti analizirane studije slučaja – dva sitkoma: *Kozbi šou*² (*The Cosby Show*) i *Vil i Grejs*³ (*Will and Grace*) – izabrana kao važni predstavnici podžanrova koji su tema rada. Osnovno pitanje na koje se traži odgovor je da li pod ma-

1 nina.savcic@gmail.com

2 Analiza sitkoma *Kozbi šou* ne uključuje kontroverze nastale oko glavnog junaka, proces protiv njega i recepciju koja je nakon optužbi usledila.

3 Poruke koje su slate u prvih osam sezona sitkoma *Vil i Grejs* (1998–2006), kao i informacije koje iz njih mogu da se dobiju o društvu tog vremena, razlikuju se od onih iz devete sezone serije, nastale deceniju kasnije (2017/2018). Deveta sezona nije bila predmet analize.

skom tematske otvorenosti sitkom ipak podržava segregaciju, iako se na prvi pogled čini da ruši stereotipe i otvara prostor za rekodiranja.

U tekstu pod nazivom „Socijalna psihologija diskriminacije: teorija, merenje i posledice” (Al Ramiah i sar., 2010: 85) autori iznose stav da ljudi imaju generalnu tendenciju da diskriminišu. Brojna su istraživanja pokazala da članovi grupe imaju veću sklonost ka pripadnicima iste grupe, takođe da imaju potrebu da razlike među grupama održavaju, tako održavajući granicu između dva sveta, svog i njihovog. A zatim i sve što je izvan grupe kojoj pripadamo skloni smo snažnije i brže da osudimo. Eksplicitno kad nam okolnosti dozvoljavaju, suptilno i implicitno kada želimo da budemo „fer” i neutralni.

Ova sklonost ka diskriminaciji nalazi se u osnovi predrasuda, neopravdanog negativnog stava prema nekoj grupi ili njenim članovima (isto: 84). A predrasude i stereotipi imaju velikog udela u načinu na koji stvaramo tekstove popularne kulture, nezavisno od toga da li je u izboru tema i gradnji likova glavnu ulogu imala vladajuća ideologija ili sama publika⁴. Rezultat je stav jednog društva upakovan u proizvod koji nudi u ovom slučaju televizija, budući da govorimo o sitkomu.

Nalik na lingvističke strukture, društveni podsistemi organizovani su prema binarnim opozicijama: žene/muškarci, belci/crnci, bogati/siromašni itd. Svakom se polu dodaju ili oduzimaju vrednosti prema pripadnosti grupi, što predstavlja pogodan teren za diskriminaciju. Na kvalifikativnoj vertikali, jedna od dve grupe zauzima poziciju na nižem, druga na višem nivou. Oko toga se čak sa obe strane postiže implicitni dogovor. Autori pomenutog teksta (isto: 90) navode da se socijalni identitet gradi prema osećanju prijatnosti u vezi sa dobrim/lošim mišljenjem o sebi i grupi čiji su pripadnici, takođe da je prisutno čvrsto uverenje kako je sistem koji grupi dodeljuje status fer. Recimo, pripadnici višeg staleža uvereni su da je sistem pravedan i da su oni nagrađeni zbog svojih vrednosti, dok pripadnici nižeg staleža sebe doživljavaju kao manje vredne te da su pripadnici druge grupe bolji i zato privilegovani. Oni koji se nalaze na vrhu vrednosne skale veruju da svet izgleda upravo kako bi trebalo, da je podela pravedna.

4 Majkl Ril (Michael Real) navodi i objašnjava stav Tonija Beneta (Tony Bennett), koji precizira pitanje uticaja i statusa popularne kulture: „s jedne strane, rigidni strukturalizam optužuje popularnu kulturu da je ideološka mašina koja diktira mišljenja ljudi, dok s druge strane populistički kulturalizam romantično vidi popularnu kulturu kao autentični glas subordinirane klase.” (Real 2003: 242)

Čak i kada određenu karakteristiku poseduju u izvesnom obimu, ne pripadaju, dakle, nekoj od grupa u potpunosti, elementi sistema se dele prema binarnom modelu. Primera radi, prema boji kože delimo se u nekoliko grupa, ipak osnovna podela koja nosi vrednosni ton je podela na *bele* i na *obojene*, iako beli nikad nisu sasvim beli već najpre svetli, dok recimo *crni* nikad nisu zaista crni već tamniji u mnogo nijansi. Od ovakve podele (*crni/beli*), koju možemo nazvati strogo jezičkom (baziranoj na dijametralnoj antonimiji), razvijaju se konotacije i asocijacije. One nisu elementi samo našeg jezičkog univerzuma, već preko semantičkog jezičkog nivoa koji fiksira razlike grade naše znanje o svetu. Njihov obavezni kvalifikativni pratilac, zajedno sa već pomenutom potrebom da održavamo segregaciju, dovodi do jezičkih konstrukcija koje postaju deo šireg kulturnog koda. Tako imamo izreku: „The pot calls the kettle black” / „Rugao se lonac tandžari da je crna” (Prčić 2008: 144). Negativne konotacije crne, kao i pozitivne ili diskretno negativne konotacije bele deo su kulture i nose vrednosna obeležja⁵.

Obratićemo pažnju na dva društvena podsistema: podelu prema rasnoj pripadnosti i prema seksualnom opredeljenju. Kako je sitkom kroz istoriju televizije često bio pokretač u društvu prećutkivanih, tabuisanih tema (u sitkomu se pokreće pitanje statusa žene, pitanje abortusa, razvoda itd.) i nudio reprezentaciju društvenih pojava koje su izlazile iz okvira vladajućih normi, bio je i medij u kome se prvi put postavilo pitanje statusa homoseksualne populacije ili ne-belih rasnih grupa između ostalog zato što se važna i delikatna pitanja lakše prihvataju uz smeh. Tako su nastala dva podžanra: crni sitkom ili blek sitkom i gej sitkom.

Govoreći o tekstovima one grupe komedija situacije koji pažnju obraćaju na intimni, feminini deo, a maskulin deo stavljaju u drugi plan, Kristin Skodari (Christine Scodary) „sekskomom“ (Scodary 2005: 242) naziva podžanr sitkoma čiji su poznati predstavnici *Seks i grad* (*Sex and the City*) i *Ali Makbil* (*Ally McBeal*). Prema morfološkom modelu sekskoma (koji se koristio i u gradnji naziva takođe podžanra sitkoma: frendskom) sačinila sam dva termina: blekkom (blek sitkom) i gejkom (gej sitkom).

5 Stjuart Hol (Stuart Hall) opisuje političku i ideološku borbu u vezi sa odrednicom „crno”, gde negativna asocijacija na crno postaje vrednosno obeležje „crnog”. Ta borba, kako navodi on, nije zbog same reči, samog termina, već zbog njegovih konotativnih značenja. Dalje Hol objašnjava da pokušaj dodavanja novih vrednosti terminu „crno” kao „crno je lepo” („black is beautiful”) ne bi uspeo sam po sebi, već iza toga mora da postoji organizovana praksa borbe i novog kodiranja (Hall 1982: 79).

Prvi se odnosi na komedije situacije u kojima su glavni glumci Afroamerikanci, ili uglavnom pripadnici afroameričke etničke grupe. Drugi se odnosi na sitkome u kojima vodeće uloge igraju žene ili muškarci homoseksualne orijentacije. Iako ne možemo tvrditi da je to pravilo, među ovim sitkomi-ma prepoznajemo razliku koja se tiče i drugih nivoa samog žanra. Blekkom mahom pripada grupi sitkoma koji govori o krvnoj porodici (*Senford i sin / Senford and Soon, Džefersonovi / The Jeffersons, Dobra vremena / Good times, Kozbi šou*), dok gejkom ulazi u onaj krug tekstova ovog žanra koji posmatra dešavanja u surogat porodici⁶, zajednici grupe prijatelja (*Elen/Ellen, Vil i Grejs*). Prvi je konzervativniji, tradicionalniji, podržava stare porodične vrednosti, drugi je alternativan, liberalan, zastupa nove vrednosti i više je namenjen mladima.

Blekkom

Istorija predrasuda prema Afroamerikancima osigurala je dugotrajnost stereotipa. Afroamerička etnička grupa doživljavana je monolitno, kao grupa siromašnih, lenjih, neobrazovanih prevaranata. Mnogo je komercijalnih sponzora verovalo da je urbano siromaštvo i nezadovoljstvo statusom i tretmanom, kao i položajem u društvenoj hijerarhiji jedina kredibilna reprezentacija *crnih* (Shabazz 2005: 152). Sitkomi su kao i drugi žanrovi reflektovali hegemonne vrednosti i dominantne konvencije: afroamerička zajednica tretirana je kao socijalno irelevantna⁷. Pravljene su komedije situacije koje se obraćaju isključivo *crnom* gledaocu neuklopljenom u širi sistem, getoiziranom i inferiornom (*Dobra vremena, Senford i sin*). Naime, producenti su verovali da će serije o *crnim* porodicama gledati isključivo pripadnici iste rasne i etničke grupe. Takođe, mislili su da je za osvajanje *crnog* gledaoca dovoljno da televizijski tekst prikaže crno lice.

Negativni stereotipi koji su imali kroz vreme blage modifikacije, ali se do sedamdesetih godina nisu značajnije menjali⁸, nastali su prema likovima iz

6 Kod sitkoma je porodična struktura obavezna (to može biti primarna porodica ili kvaziporodična zajednica) da bi se zadovoljila potreba publike, jer se ovaj žanr gledaocima obraća kao članovima porodice.

7 „Belo je bila norma, Crno aberacija.” (Coleman, McIlwain 2005: 128)

8 Sitkom *Džulija (Julia)* počeo je sa emitovanjem 1968. godine. Džulija je nosila promene u industriju zabave. Ona je bila lepa samohrana majka, medicinska sestra koja je živela životom srednje klase, ne deleći probleme siromašnih dotadašnjih obojenih junaka sitkoma. *Džulija* nije dugo ostala na programu iako je pratila trendove u žanru, jedina razlika između nje i drugih popularnih sitkoma bila je rasa glavne glumice. Blekkomi nastali od '68. do '71. godine predstavljaju pokušaj da se rasna segregacija ublaži, da se Afroamerikanci vide kao subjekat, ne

američkog minstrela. *Crni* muškarac tu je bio prikazan kao veseo i raspevan, govorio je na iskrivljenom dijalektu (dijalektu „plantaže”) i predstavljao karikaturu koja je budila podsmeh. Minstrel šou bio je najpopularniji vid zabave tokom 19. veka u Americi. Učesnici u ovom programu imitirali su karaktere minstrela podržavajući i učvršćujući stereotip *crnog* muškarca kao raspevanog, glupog, sujevernog i submisivnog, kakvim ga je kasnije prihvatio i Holivud (Real 2003: 231). Za zabavljače je postojala i obavezna šminka. Nezavisno od toga jesu li bele ili crne puti, morali su da imaju crnim obojeno lice (*bela* publika nije prihvatila *crnog* izvođača bez ovog sloja boje na licu), imali su oko usta široko obojen pojas, nalik klovnovima kakve danas poznajemo (u početku crveno obojen, kasnije belo). Minstrel je vodio u vodvilj, a zatim i u sitkom.

Prvi i vrlo zapažen sitkom sa junacima koji su nastavili tradiciju minstrela, inače dvojicom *belih* glumaca koji su imitirali i prilično karikirali „crnački” dijalekat, bila je radio-emisija *Ejmos i Endi* (*Amos 'n' Andy*). To je bio *beli* „blackface” vodvilj. Njihov je uticaj bio neverovatno veliki, a slušanost nezapamćena. Njihovi likovi i seting postali su osnova televizijskih programa. Od nastanka, blekkom je davao rasistički oblik reprezentacije kroz karikiranje i humor slike o inferiornosti, neobrazovanosti i lenjosti pripadnika afroameričke zajednice i tako pokazivao da životi junaka i njihovi problemi nisu shvatani ozbiljno. *Belom* gledaocu to je odgovaralo jer ga je učvršćivalo u superiornijoj poziciji koju ima. On je *crne* junake zabavnog programa (a stereotip se nije zadržao samo na zabavnom sadržaju) čitao kao servilne ili odsutne iz važnih sfera odlučivanja, dok je sebe video kao dominantnog i prisutnog (isto: 231).

Rekodiranje etniciteta

Negativni prikaz Afroameričkih junaka u blekkomima tokom dugog trajanja ovog podžanra podržavan je između ostalog i objektivnim statusom koji su pripadnici ove etničke grupe imali u društvu i na poljima odlučivanja. U oblasti televizijske zabave, moć je bila u rukama *belih*. Producenti su bili belci, scenaristi takođe, vreme se za reklamne blokove prodavalo belcima, reklame su (iako je afroamerička grupa predstavljala veće potrošačko telo, takođe i širi auditorijum jer je istraživanje pokazalo da Afroamerikanci za

više kao objekat. Ipak, bio je to period koji se u teoriji naziva periodom asimilacije (Coleman, McIlwain 2005: 130), tokom kog je bio na snazi prepoznatljiv stav da se „crna kultura” priznaje tek ako prihvati vrednosti *belih*.

42% više provode vreme ispred TV ekrana od belaca) bile namenjene *belom* gledaocu.

Do najznačajnije promene u reprezentaciji *crnog* junaka popularnog televizijskog žanra došlo je 1984. godine, kada je NBC počeo sa emitovanjem blekkoma *Kozbi šou*. Ova je serija pokazala da segregacija publike nije nužna, da program sa američkom porodicom koja po rasi ne odgovara tipičnom uspešnom sitkomu, ali koja se po mnogim elementima žanra podudara sa uspešnim predstavnicima industrije televizijske zabave može da ponese titulu najgledanijeg televizijskog programa od početka prikazivanja pa sve kroz devedesete godine 20. veka. *Kozbi šou* je glavne kritike trpeo zbog velike istine da je u pitanju bila komedija o porodici iz više srednje klase koja je slučajno, ispostavilo se, *crna* (Coleman, McIlwain 2005: 126), koja je, dakle, samo po tonu kože odudarala od paradigme, ali ne i po objektivno drugačijem socijalnom kontekstu i mogućoj ulozi u društvu koja ovakvu rasnu razliku prati. *Kozbi* je pričao priču o maskiranim belcima. Bez obzira na nedostatke koje je serija pokazala, ona je bila dokaz da afroamerička porodica može da bude rado viđen gost jednom nedeljno u domovima gledalaca bilo koje boje kože.

Porodica Hakstbl prikazana je kao uzorna američka porodica bez ikakve mrlje, bez ikakve devijacije koja bi do tada bila opšte mesto blekkoma. Klif Hakstbl (Bill Cosby) je ugledni ginekolog, njegova supruga Kler (Phylicia Rashad) je ugledna advokatica. Oni su sa svojih petoro dece davali mogućnost da se postavi nova definicija Afroamerikanaca. Klif je uspeo da rekodira ne samo stereotipnog *crnog* muškarca sa ekrana, već uopšte supruga i oca u sitkomu tog doba. On je bio pažljiv i prisutan, iako poslovno veoma aktivan, kao bračni partner i kao otac. Bio je inkarnacija figure savršenog oca (Real 2003: 232).

Junaci serije su ušuškani u udoban život porodice dobrostojećih intelektualaca. Nema egzistencijalnih problema, nema susreta sa odbacivanjem, nema veselog raspevanog lenjog i servilnog junaka minstrela, koji se prevarama trudi da preživi. Sitkom se bavi običnim dnevnim temama: Klif voli da majstorije po kući, ali uglavnom sve dodatno kvari, ćerke se svađaju oko garderobe, Kler pokušava da ostvari vlast nad daljinskim upravljačem i odgleda film do kraja, dok Klif želi da gleda utakmicu itd.

„*Kozbi šou* služi da reši američke rasne greške tako što moćno rekodira *crno* i efikasno se bori protiv negativnog stereotipa. U isto vreme, program potiskuje druge probleme” (isto: 245) Na pitanje da li serija može da reši kulturne

konflikte ne može da se odgovori pozitivno. Ovim rekodiranjem etniciteta oko očinske figure, mnogo šta od problema koji su u osnovi segregacije ostaje nedirnuto. A ono šta je izostavljeno iz blekkoma čini se signifikantnim. *Kozbi šou* daje drugu sliku etničke grupe, ali samo retko i samo ovlaš dotiče stvarne konflikte u američkom društvu.

Sama serija, prikazujući život porodične jedinice u omeđenom kontekstu, gde *Drugi* ne upada i ne razbija idilu, kao i samo društvo, podeljena je prema binarnom modelu. Na kvalifikativnoj vertikali, Klif Hakstbl, njegov sistem vrednosti, zauzima najvišu poziciju. Ispod njega su svi koji se ne zalažu za isti životni stil. Tako se i u svetu serije uspostavlja i održava segregacija. Klif ne prihvata i ne želi da razume predstavnike drugog tabora, tako štiteći svoje elitno mesto u sistemu.

Već u pilot epizodi (S01E01) ignorisanje i odbijanje koncepata koji odudaraju od Klifovih bivaju ismejani. Tako smo na početku suočeni sa podelom: glavni junak (otac) koji se drži vrednosti afirmisanih od strane vladajućih slojeva / inferioran sin koji nije shvaćen i koji je ucenjen da prihvati očev model. U podeli uloga lako može da se pročita da je ovo sukob dve društvene struje, dve skale vrednosti, metaforično to je borba *crnih* i *belih*. Teo (Malcom Jamal-Warner), najstariji Klifov sin, predstavnik je prosečnih Afroamerikanaca i on se bori za legitimitet svojih potreba u porodičnom, malom društvenom sistemu. Klif je predstavnik dominantne grupe koja daje ili uskraćuje, koja ima slobodu da autentične izbore inferiornih ismeje zabavljajući publiku.

U sceni koja pokazuje ovaj sukob, Klif ulazi u sobu kod Tea vođen namerom da s njim povede ozbiljan razgovor zato što ima loše ocene. Klifov ulazak u Teov svet posmatramo iz ambijenta Teove sobe. Otac otvara vrata i stupa u potpuno drugačiji prostor. Nasuprot ostalom delu kuće, gde vlada sklad i red, u sobi tinejdžera otac zatiče haos. Teo je prikazan kao aljkav i lenj. On ne voli da uči i, kako kaže ocu, želi da bude „obična osoba” (regular person). On je estetski doterana verzija stereotipnog Afroamerikanca čiji osnovni oblik nudi minstrel (happy-go-lucky). Teo često pribegava slengu i veoma površno posmatra svet. U pomenutoj sceni koja daje dve slike Amerike, sin ocu izlaže svoje viđenje budućnosti: neće pohađati koledž, završiće srednju školu i radiće na benzinskoj pumpi ili će biti vozač autobusa, radiće poslove niže klase. Šarmantno manipulišući, Teo izjavljuje da bi njega, Klifa, voleo i da nije doktor. Voleo bi ga zato što mu je otac. Monolog završava pitanjem da li bi i on njega, umesto što ga osuđuje zbog izbora, mogao da voli zato što mu je sin, da ga prihvati kakav jeste i podrži ga. Sentimentalne uzdahe publike posle

kratke pauze prekida Klif. „To je najgluplja stvar koju sam ikad čuo”, odgovara na sinovljev poziv za podršku. S pozicije apsolutne moći, Klif odbacuje sina i ruga mu se, tako se rugajući sistemu vrednosti i životnom stilu koji ima velika grupa obojenih, arogancijom predstavnika dominantne klase.

U epizodi poslednje sezone pod nazivom „Samo za muškarce” („For men only”, S08E09), Klif je pozvan da mladim pripadnicima različitih etničkih grupa pomogne da „stanu na svoje noge”, da nađu posao i zauzmu mesto u društvu. Iako je grupa mladića različitih rasa, predstavnika „bele Amerike” nema. Scena se odvija u tržnom centru, u učionici, a Klif zauzima počasno mesto za katedrom. I prostorno, ne samo statusno, oni su prikazani kao dva sveta. Čak, tokom scene, koja traje dvanaest minuta, samo su se jednom na vrlo kratko pojavili zajedno na ekranu. Pripadnici su različitih svetova i zato ne mogu da budu u istom kadru. Kao u ringu, oni su postavljeni jedni nasuprot drugih.

Kao retko kad u ovom blekkomu, postavlja se pitanje problema onih izvan granice koja omeđava udoban svet Hakstblovih i susret s njima. Mladići su glas obojenog naroda. Iz školskih klupa u koje su smešteni, oni pričaju istu priču: ako nešto nestane, njih optužuju za krađu, ako nešto nije u redu, oni su krivi. Njima je dosta da ih gledaju kao negativnu statistiku, da ih doživljavaju kao neadekvatne i kriminalce, kao zajednicu u kojoj je jedna polovina u zatvoru dok druga „pravi decu” iako nezaposlena, dakle ne preuzima odgovornost za svoje postupke i opterećuje sistem.

Malo zatečen, Klif sluša njihove muke imajući da im ponudi jedino savet za traženje posla koji zvuči kao bajka. „Izaberi”, kaže on jednom momku „to je sve. Sledeća stvar koju bi trebalo da uradiš pošto izabereš je da otkriješ da li je to stvarno ono što želiš da radiš, šta želiš da budeš. Zatim treba da izađeš i saznaš kako da postaneš to.” Doktor Hakstbl polazi od nerealne pretpostavke o jednakosti u društvu duboko podeljenom, gde privilegiju izbora nema auditorijum kome se obraća. Momak koji ne veruje u uspeh jednostavnog recepta uzvraća kako je njemu, Klifu, lako da govori tako, on je doktor. „Mrzim što ti ovo kažem, ali ja nisam tema. Ja imam posao!” odgovara Klif. Klifovo „postavljanje stvari na svoje mesto” (u društvenom i vrednosnom sistemu) prati nasnimljen smeh. Ponovo je uspešni ginekolog ismejao „običnog čoveka”, ponovo pocrtavajući granicu koja ističe njegovu superiornost. Očigledna je distinkcija: Klif / socijalno markirani tinejdžeri, on se distancira i teorijski pristupa njihovim životima, otprilike kao što sama serija predstavlja tek konstrukt, teorijsku obradu motiva o uspešnoj afroameričkoj porodici bez problema koji muče etničku grupu izvan sveta serije.

Zamerka programu i njegovom glavnom glumcu je da nije uspeo da se pobrine za rasne i socijalne nejednakosti. Nije ni bilo potrebno, on je prikazao svet bez konflikta, svet u kome je jedna od važnijih tema bila kako decu ubediti da se što pre zaposle i odsele iz porodične kuće. Kada bi se, kao u sceni iz tržnog centra, provukao problem iz realnog sveta borbe za jednaka prava i rušenje stereotipa, Klif bi održao predavanje i vratio se u svoje svakodnevne sitne životne epizode, odgovarajući na preporuke žanra.

Zato ostaje pitanje da li je *Kozbi šou* govorio ili ćutao o afroameričkoj zajednici, da li je zaista mogao da ponudi nov prikaz afroameričke porodice, pa tako i razbijanje stereotipa ili je to bila samo bajka sa afroameričkim junacima u kojoj se tačno zna kome je gde mesto, kao u dotadašnjim predstavama života i problema *crnih*. Sitkom je bio emitovan do 1992. godine. Tokom sedam godina preko 50 posto gledalaca utorkom u 20h gledalo je *Kozbi šou*.

Gejkom

Velika potvrda da je američko društvo pred kraj 20. veka bilo otvoreno za ublažavanje segregacije u sferi seksualnih prava bilo je emitovanje sitkoma *Elen* na ABC mreži. Bio je to veliki korak za širenje ideje političke korektnosti i prihvatanje gej zajednice kao punopravnog dela društvenog sistema. Opet je komedija situacije bila prva koja je prikazala glasno izjašnjavanje junakinje sitkoma, ali i autentično priznanje glumice, u vezi sa seksualnim izborom⁹ koji se smatrao aberacijom¹⁰.

U prvoj epizodi (S01E01) gejcoma (30.04.1997), Elen (Ellen DeGeneres) prolazi nekoliko faza: od pretpostavke da nešto nije u redu, preko poricanja, do spoznaje, pa objavljivanja toga da je gej. Podršku glavnoj glumici, ali i ideji ravnopravnosti u samoj epizodi dala je Opra Vinfri (Oprah Winfrey). Igrajući ulogu psihoterapeuta, ona je predstavljala autoritet koji će narod slediti. Ova podrška je bila neophodna. Dava Savel (Dava Savel) ističe: „bilo je odlično imati nekog kao što je ona, ko je povezan sa američkom srednjom klasom, u kojoj ako Opra kaže da je nešto u redu, onda je to u redu.” (Peterson 2005: 168) Ipak, pojavljivanje medijatora između publike i koncepta seksualne slo-

9 Epizoda o priznanju seksualnog afiniteta glumice bila je revolucionarna. „Prvi put na televiziji, lezbijka u stvarnom životu prikazala je otkrivanje” (svog seksualnog opredeljenja, prim. aut. – „coming out”) (Peterson 2005: 168).

10 Napominjem da je u devedesetim godinama 20. veka, udžbenik kliničke psihijatrije koji se u Srbiji koristio na Medicinskom fakultetu homoseksualnost ubrajao u poremećaje ličnosti (Marić 1989: 118).

bode govori upravo o odsustvu slobode izbora. Takođe, sam način na koji je Elen prolazila put do otkrivanja („coming out”) pun je gestova inferiornosti. To je pokušaj da se ublaži osuda i zaštiti homoseksualna osoba od često obavezne kazne¹¹.

Elen je u privatnom životu imala dosta problema zbog javnog zauzimanja za prava homoseksualaca (između ostalog, prećeno joj je smrću), a sa mrežom ABC neki sponzori su prekinuli saradnju.

Deseksualizovani svet

Sitkom *Vil i Grejs* čini se progresivnim zbog svoje namere da „normalizuje” predstavu gej odnosa. Ipak, on je suštinski kontroverzan ne zbog teme oko koje bi trebalo da se gradi narativ, već zbog toga što upravo favorizuje heteroseksualnu zajednicu. Možemo da pođemo od samog imena serije, koje predstavlja uobičajenu heteronormativnu vezu. Surogat partnerstvo dvoje glavnih junaka, njihov brak bez seksa („sexless marriage”), kako ovaj odnos opisuju Keren (Megan Mullally), jedna od protagonistkinja, zapravo je tema sitkoma. Upravo, neverovatno je u kojoj meri je homoseksualno pitanje istisnuto iz serije. Dva reprezenta gej populacije predstavljeni su više kao deseksualizovani nego kao opredeljeni za istopolnu vezu, njihova je homoseksualnost virtuelna, svedena na trač, priču bez vitalnosti.

Dok je poljubac između Vila (Eric McCormack) i Grejs (Debra Messing), zatim i između Džeka (Sean Hayes) i Keren, uobičajen u seriji, čak u svakoj epizodi, dok je heteroseksualni odnos između Grejs i njenih izabranika sastavni deo sitkoma (zagrljaji, poljupci itd.), razmene nežnosti ili intimnih kontakata među homoseksualnim parovima nema. Favorizovanje „heteronormalnog” i osuda „homoneadekvatnog” odvija se na svim nivoima. Vizuelnom, kao izbegavanje prikaza dvojice zagrljenih muškaraca i jezičkom, preko jasnih poruka kojima se stavlja do znanja da je istopolni partner neadekvatan izbor. Kao ilustracija diskriminacije i kazne (osudom izbora) društva, kroz poruku koja se šalje preko replika junaka serije, biće predstavljena scena iz poslednje

11 Kažnjavanje pripadnika stigmatizovanih grupa nije uvek otvoreno, ono često u demokratskom društvu u kome jačaju pravni vidovi zaštite koristi suptilne mehanizme. Primera radi, eksperiment je pokazao da kada na konkurs za posao prijavljeni dođu sa natpisom „Ja sam gej i ponosan sam” oni neće odmah biti odbijeni, ali će u odnosu na ostale, nemarkirane učesnike konkursa, dobiti manje vremena za razgovor kao i drugačiji tretman. Oni koji ih intervjuišu biće prema njima hladniji i oštriji (Ananthi i saradnici 2010: 100).

epizode prve sezone. Ona je signifikantna i daje sliku zajednice koja se bori protiv seksualne slobode.

U epizodi pod nazivom „Predmet mog odbijanja” („Objekt Of My Rejection”, S01E22), Grejs se sprema za susret sa bivšim momkom Denijem (verenikom koga je pred oltarom ostavila zato što nije za venčanje dobila iskren blagoslov od Vila). Vila je izvela iz kancelarije u podne da bi joj pomogao u biranju odeće za izlazak. Od njega krije s kim se viđa, ali Vil informaciju dobija slušajući poruke nasnimljene na telefonskoj sekretarici. Ujutro, posle noći koju je provela sa Denijem, razgovara sa Vilom. Razgovor prekida Deni, prilazi Vilu i pozdravlja se s njim.

Vil: Kako si?

Deni: Dobro. Kako si ti? Ti... znaš... da li se još uvek viđaš sa tipovima i tako to?

Vil: Da... bojim se da je tako. Izgleda da antibiotici nisu proradili.

Iz ovog vrlo kratkog razgovora možemo da pročitamo pojmovnu metaforu: homoseksualnost je bakterija¹².

Vidimo da je progresivni potencijal koji je gejkom imao izneveren. Iz Vilove replike otkrivamo da se homoseksualnost doživljava kao bakterijska bolest. Još nešto bismo mogli da zaključimo iz pojmovne metafore. Bolest se leči. Zato Vila kroz sve sezone ponekad pitaju da li je siguran da je gej, ili, ako bismo koristili medicinski koncept (bolest-lek-izlečenje): da li je našao adekvatan antibiotik protiv svoje bakterije (bolesti).

U seriji pratimo živote dvojice homoseksualaca: Vila i Džeka. Džek je prikazan kao karikatura gej stereotipa, a Vil je samo deklarativno homoseksualac. Tako Džeka ne doživljavamo ozbiljno, dok Vila doživljavamo kao da još uvek nema jasno definisan odnos prema muškarcima/ženama/sebi iako se izjašnjava kao gej i želi emotivnu vezu sa muškarcem. Sam Džek, Vilov najbolji

12 Pojmovnim metaforama bavi se kognitivna lingvistika. Preko rečenica koje koristimo u svakodnevnom govoru saznajemo kako konceptualizujemo određene pojave i apstraktne pojmove. „Pojmovna metafora je mentalni mehanizam pomoću kojega razumevamo i organizujemo stvarnost.” (Dragičević 2010: 90) O konkretnim predmetima saznajemo neposredno, dok apstraktne predmete i pojave upoznajemo posredno. Primera radi, o ljubavi mislimo kao o ratu ili o igri. To saznajemo iz rečenica: „On je veliki osvajač” ili „Igra se njenim osećanjima”. Tako, da bismo opisali kako vidimo ljubav, koristimo nekoliko pojmovnih metafora. Između ostalog: „ljubav je rat”; „ljubav je igra”.

prijatelj žali se na Vilovo „antigej” ponašanje i ukazuje Vilu da je slab jer ne želi da prizna da je homoseksualac, jer se toga stidi.

Dva pionirska pokušaja u borbi za ublažavanje segregacije i približavanje publici ideje drugačije seksualne orijentacije (one koju ne prihvata konzervativna sredina usmerena na stare porodične vrednosti) našla su se u gejkomu *Vil i Grejs*. U seriji je prvi put prikazano gej venčanje u „prajm tajmu” na televiziji. Međutim, u sceni venčanja gej para (Džoa i Lerija), u epizodi „Kafa i obaveza” („Coffe and Commitmant”, S03E10) ljubavne zavete umesto para ispred oltara izgovaraju Vil i Grejs. Dok mladenci stoje pred matičarem, kamera je usmerena na posvađane cimere, koji se čitajući naizmenično replike o ljubavi mire i po završetku zaveta ljube. Dvojica muškaraca zbog kojih su se okupili svatovi nijednom za to vreme nisu bili prikazani. Venčanje je sa mesta za budući bračni par bilo premešteno u publiku i odigrano tu, sa akterima kojima nije bio prvi put da u scenama venčanja pažnju skrenu na sebe i pravu ceremoniju ostave izvan kadra.

Taj nimalo suptilan otklon od teme imali smo prilike da vidimo u 14. epizodi druge sezone („Acting Out”, S02E14). Veoma neobično za gejkom, čekala se druga sezona da bi bio prikazan gej poljubac, uzgred, jedini za četiri godine emitovanja. U ovoj epizodi Vil, Grejs i Džek čekaju da vide u gej seriji *Along came you* poljubac dvojice junaka. Oni sede zajedno, drže se za ruke i uzbuđeno prate radnju. Džek skreće pažnju na to da je ovo veliki korak, veći od sletanja na Mesec. U trenutku kada je trebalo da se odigra poljubac, kamera je prešla na kamin. Svi su razočarani, ali samo Džek želi da se zauzme za, kako kaže, svoje ustavno pravo da u sitkomu prisustvuje gej poljupcu i to na gej televiziji. On objašnjava: mreža šalje poruku kako je njegov način života uvredljiv. Vil se povlači, izgovara ono što je poruka tradicionalnog društva: „Očigledno je da niko ne želi da vidi kako se dvojica muškaraca ljube na televiziji, ni mreža, ni publika”.

Džek ne odustaje jer mu smeta što se društvo pravi da su homoseksualci nevidljivi i odlazi u NBC studio da traži objašnjenje (NBC je emitovao ovaj sitkom). Osoba koju su mu poslali da razjasni problem, i sam muškarac homoseksualne orijentacije, govori: „Ali nikad nećete na televiziji videti kako se dvojica muškaraca ljube. Mi moramo da vodimo računa o svojim gledaocima”.

Džeku se u studiju pridružio Vil i njih dvojica odlaze. Dok hodaju ulicom naiđu na prognostičara koji snima emisiju uživo. Džek ulazi u kadar pa se i

njemu žali. Pita koliko će još morati da čeka da bi video dvojicu muškaraca kako se ljube. Vil ga okreće ka sebi i tako pred kamerama ljubi. Bio je ovo politički gest, poljubac lišen emotivnosti ili seksualnog impulsa. Očigledno, jedino tako je mogao da se dogodi poljubac.

Gledaoci nisu mogli da prihvate kontakt dvojice muškaraca kao kompletan odnos: emotivan, senzualan, seksualan. Denis M. Provenčer (Denis M. Provencher) navodi reči Frenka Brunija (Frank Bruni): „Kada vide istopolni par kako se ljubi, gledaocima se čini nemogućim da o homoseksualnosti misle kao o apstrakciji ili da interpretiraju odnos između dva muškarca ili dve žene kao nešto manje uznemirujuće.” (Provencher 2005: 180)

Dvojica homoseksualaca, prvi deseksualizovani deklarativni gej, drugi deseksualizovani gej konstrukt, samo su simboli, junaci TV bajke o ravnopravnosti. Sitkom ostaje na strani konzervativnih vrednosti i obiluje stereotipima. U konačnom rezultatu, on predstavlja parodiju i na heteroseksualni, kao i na homoseksualni odnos. Jer čak i onda kada se sloboda otvori za prikaz istopolne veze, na kraju epizode sve se vraća u kolosek „heteronormalnog”. Tako se sama serija i završava. Jedno drugom u naručju našli su se Vil i Grejs i Džek i Keren.

Zaključak

Dok zabavlja publiku, sitkom pokreće važna društvena pitanja i iza humora nosi različite poruke. Međutim, kako poruka može biti višeslojna i višeznačna, nije jednostavan zadatak odrediti da li pojedinačni sitkom ima konzervativnu ili subverzivnu funkciju. Često je konzervativna poruka sakrivena iza progresivne teme i obratno. Na primeru dva sitkoma, izabrana za studije slučaja (*Kozbi šou* i *Vil i Grejs*) preko kojih smo posmatrali mehanizme korišćene od strane tvoraca sitkoma da bi se favorizovale napredne ili konzervativne ideje, videli smo da se često pod velom novine ipak podržavaju tradicionalne vrednosti. Analizirani sitkomi odgovorili su na potrebe društva da se vrednosti unutar sistema ne menjaju. Oni su otvorili provokativna pitanja, ali su poruke koje su sa ekrana stigle bile sačinjene tako da ne pređu granicu dobrog ukusa srednje klase, te suptilno podrže segregaciju.

Literatura

- Al Ramiah, Ananthi; Hewstone, Miles; Dovidio, John F; Penner, Louis (2010) „The Social Psychology of Discrimination: theory, measurement and consequences”. In Bond Laurence, Russell Helen (eds.) *Making Equality Count: Irish and International Approaches to Measuring Discrimination*. Dublin: Liffey Press, pp. 84–112.
- Austrelitz, Saul (2014) *Sitcom: A History in 24 Episodes from I Love Lucy to Community*. Chicago, Chicago Review Press Incorporated.
- Coleman Robin R. Means; McIlwain Charlton D. (2005) „The Hidden Truths in Black Sitcom”. In Dalton Mary M and Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 125–139.
- Dragičević, Rajna (2010) *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Hall, Stuart (1982) „The Re-discovery of 'Ideology': Return of the Repressed” in Gurevitch, Michael (ed.) *Media Studies in Culture, Society and the Media*. London: Methuen, pp. 56–90.
- Karlyn, Kathleen Rowe (2003) „Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess”. In (Morreale, Joanne ed) *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, 251–262.
- Lotz, Amanda Dyanne (2005) „Segregated Sitcoms: Institutional Causes of Disparity among Black and White Comedy Images and Audiences”. In Dalton Mary M and Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, PP. 139–151.
- Marić, Jovan (1989) *Klinička psihijatrija*, Beograd: Savremena administracija.
- Peterson, Valerie V. (2005) „Ellen: Coming Out and Disappearing”. In Dalton Mary M., Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 165–177.
- Prčić, Tvrtko (2008) *Semantika i pragmatika reči*. Novi Sad: Zmaj.
- Provencher, Denis M. (2005) „Sealed with a Kiss: Heteronormative Narrative Strategies in NBS's *Will & Grace*”. In Dalton Mary M., Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 177–191.
- Real, Michael (2003) „Structuralist Analysis 1: Bill Cosby and Recoding Ethnicity”. In Morreale, Joanne (ed.) *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp. 224–247.

- Shabazz, Demetria Rougeaux (2005) „Negotiated Boundaries: Production Practices and the Making of Representation in *Jullia*”. In Dalton Mary M and Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 151–165.
- Scodary, Christine (2005) „Sex and the Sitcom: Gender and Genre in Millennial Television”. In (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 241–253.

THE NEW GEOPOETICS OF SITCOM: FROM BLACKCOM TO GAYCOM

Abstract

Sitcom raises important social issues whereby progressive themes are sometimes used to send conservative messages. This paper analyzes two sitcoms subtypes: black sitcom (Cosby Show) and gay sitcom (Will & Grace), and how the relationship between subversive and conservative is expressed. By portraying new African-American families, the former exposes itself as a construct offering a politically correct image of a single ethnic group. The latter uses contested gay culture as a framework through which "heteronormal" matrix is supported.

Key words

sitcom, blackcom, gaycom, stereotype

Ognjen Obradović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

REPREZENTACIJA LGBT+ ZAJEDNICE U IGRANIM PROGRAMIMA RTS-a (2014–2018)

305-055.3:791.242
791.242(497.11):316.367.7
7.097(497.11)
COBISS.SR-ID 276093964

Apstrakt

Ovaj rad istražuje načine na koje je LGBT+ zajednica predstavljena u igranim programima RTS-a kao javnog medijskog servisa. U prvom delu rada analiziramo kako Zakon o javnim medijskim servisima, Statut RTS-a i Pravilnik o zaštiti ljudskih prava tretiraju pitanje seksualnih i rodnih manjina, sa ciljem da ispitamo da li i u kojoj meri javni medijski servis predviđa programski prostor za LGBT+ zajednicu. Nakon toga, analizom konkretnih portreta u serijama *Ubice mog oca* i *Senke nad Balkanom* želimo da razmotrimo da li su likovi drugačije seksualnosti prikazani stereotipno ili autentično, što se dalje odražava na učvršćivanje negativnih ili afirmaciju pozitivnih stavova o zajednici.

Ključne reči

LGBT+, *Ubice mog oca*, *Senke nad Balkanom*, medijska politika, javni servis

Uvod

Ako se dovoljno daleko izmaknemo, shvatićemo da je druga decenija 21. veka donela neke važne novine u pogledu igranog televizijskog programa u Srbiji. Trudeći se da uhvate korak sa svetom, domaće televizije upustile su se u ambicioznije poduhvate, pre svega na planu produkcije serijskog programa, gde su, manje ili više uspešno, pokušale da napuste ustaljene šablone i ponude publici sadržaje koji bi mogli da pariraju programima HBO-a, Netflix-a i sl. Stidljivo, ali ipak primetno, promalaju se likovi *drugačijih* seksualnih identiteta. Iako se radi o skromnom broju likova, smatramo da ova neve-

¹ ognjen.obradovic.ue@gmail.com

lika, ali ipak nekakva prisutnost LGBT+ zajednice² zavređuje našu pažnju. Opredeljenje da polje interesovanja suzimo na programe RTS-a proizilazi iz činjenice da javni medijski servis, pre nego komercijalne televizije, ima zadatak da odrazi raznolikost jednog društva, kao i da ima emancipatorsku ulogu pokretača pozitivnih promena. Kako bismo pitanje reprezentacije LGBT+ zajednice sagledali iz ugla medijske politike, analizu smo ograničili na period od početka važenja Zakona o javnim medijskim servisima, koji je donesen 13. avgusta 2014. godine.

Seksualna i rodna različitost iz ugla medijskih zakona

Definišući delatnost Javnog medijskog servisa (JMS), Zakon o javnim medijskim servisima predviđa da njegovi sadržaji imaju za cilj:

[...] ostvarivanje ljudskih prava i sloboda, razmenu ideja i mišljenja, negovanje vrednosti demokratskog društva, unapređivanje političke, polne, međunacionalne i verske tolerancije i razumevanja, kao i očuvanje nacionalnog identiteta srpskog naroda i nacionalnih manjina, kao i pružanje audio i audio-vizuelnih medijskih usluga i objavljivanje elektronskih izdanja kao usluga od javnog interesa. (Zakon o javnim medijskim servisima 2014: 1)

Zakon je nedvosmislen i kada je reč o javnom interesu koji ostvaruje javni medijski servis i, stoga, navodi:

2) poštovanje i predstavljanje osnovnih ljudskih prava i sloboda, demokratskih vrednosti i institucija i unapređivanje kulture javnog dijaloga;

[...]

5) zadovoljavanje potreba u informisanju svih delova društva bez diskriminacije, vodeći računa naročito o društveno osetljivim grupama kao što su deca, omladina i stari, manjinske grupe, osobe sa invaliditetom, socijalno i zdravstveno ugroženi i dr. (isto: 3)

Dakle, kako to Zakon definiše, vrednosti JMS-a su demokratske, a njegovi programi treba da zadovolje sve članove društva. Zakon, takođe, predviđa

2 Znak plus u skraćenici LGBT+ treba da označi i one seksualne i rodne identitete koji nisu sadržani u ova četiri slova, kao što su interseks, aseksualni, *queer* itd., pa tako u dužem obliku skraćenica može biti i LGBTQIA+ ili čak još duža.

obavezu posebne brige o manjinskim grupacijama, ali u njih eksplicitno ne ubraja seksualne i rodne manjine.

Na potpuno isti način, pozivajući se na Zakon o JMS-u, Statut Javne medijske ustanove Radio-televizije Srbije definiše javni interes kroz „negovanje vrednosti demokratskog društva”, a poštovanje tolerancije i različitosti postavlja kao jedan od svojih zadataka (Statut Javne medijske ustanove Radio-televizije Srbije 2014: 2).

Kada je reč o Pravilniku o zaštiti ljudskih prava u oblasti pružanja medijskih usluga, koji je donelo Regulatorno telo za elektronske medije (REM) 2015. godine, u članu 21. zabranjuje se objavljivanje programskih sadržaja kojima se povređuje ljudsko dostojanstvo, uz ogradu da se pri povredi ovog člana uzima u obzir „da li za emitovanje programskog sadržaja postoji programsko ili umetničko opravdanje” (Pravilnik o zaštiti ljudskih prava u oblasti pružanja medijskih usluga 2015: 9), što može biti prilično rastegljiva kategorija. Istini za volju, jasna granica i ne može biti egzaktno definisana, ali u društvu u kom je homofobija sveprisutna i u kom se govor mržnje najčešće ne sankcioniše, ovaj član može biti naročito podložan zloupotrebi i bilo bi dobro preciznije odrediti šta bi bila donja granica koja se ne sme prelaziti.

Za razliku od Zakona o JMS-a i Statuta RTS-a, Pravilnik eksplicitno navodi seksualnu orijentaciju kao element nečijeg identiteta koji ne sme biti predmet diskriminacije. U članu 27. piše:

Pružalac medijske usluge ne sme objaviti programski sadržaj koji sadrži informacije kojima se podstiče, na otvoren ili prikriven način, diskriminacija, mržnja ili nasilje protiv lica ili grupe lica, zbog njihove rase, boje kože, predaka, državljanstva, nacionalne pripadnosti, jezika, verskih ili političkih ubeđenja, pola, rodnog identiteta, seksualne orijentacije (podvukao O. O.), [...] i drugih stvarnih, odnosno pretpostavljenih ličnih svojstava. (isto: 12)

Ako bi trebalo da damo generalni zaključak nakon razmotrenih dokumenata, rekli bismo da zakonska regulativa promoviše vrednosti po kojima bi LGBT+ zajednica trebalo da dobije svoj prostor u programima javnog medijskog servisa, ali da je, zapravo, otvoreno ne prepoznaje i ne imenuje kao grupu kojoj bi trebalo posvetiti posebnu pažnju (kao što predviđa za nacionalne manjine, osobe sa invaliditetom itd.), osim i jedino u slučaju zabrane diskriminacije definisane u Pravilniku REM-a.

Zastupljenost LGBT+ likova u domaćem dramskom i serijskom programu

U periodu koji ispitujemo RTS je kao producent ili koproducent proizveo 22 igrane serije i mini serije³. U samo 2 pojavljuju se likovi koji su pripadnici LGBT+ zajednice – *Ubice mog oca* i *Senke nad Balkanom*. U istom periodu javni medijski servis proizveo je 7 televizijskih filmova i 3 studijske televizijske drame, ali ni u jednoj od njih nisu prikazane seksualne i rodne manjine.

Važno je napomenuti i to da su u pomenutim serijama likovi koje analiziramo sporedni i da je reč o ukupno 4 lika (po 2 lika u obe serije). Kao što je naglašeno na samom početku, kvalitativna analiza konkretnih slučajeva, pružiće nam potpuniji uvid u načine na koje je LGBT+ zajednica predstavljena u igranim programima RTS-a.

Govoreći u brojevima, BBC je izradio strategiju pod nazivom *Diversity and Inclusion Strategy 2016–2020*, u kojoj je jedan od ciljeva da do 2020. godine LGBT likovi čine barem 8% programa, uključujući i neke glavne uloge (BBC 2016: 9). Samo procenat naslova u kojima se pojavljuju seksualne i rodne manjine u igranim programima u (ko)produkciji RTS-a je 6,25% (2 od 32 naslova), dok bi zastupljenost u ukupnom programu sigurno bila značajno manja. Mimo procenata, naročito je važna stavka plana po kojoj neke od glavnih uloga treba da pripadnu seksualnim i rodnim manjinama, jer implicitno poručuje da i ovi junaci zaslužuju da budu nosioci priče, a ne samo sporedni marginalni likovi.

Ubice mog oca

Serija *Ubice mog oca* pisana je po uzoru na uspješne skandinavske krimi serije, pre svega seriju *Ubistvo (Forbrydelsen, 2007–2012)*, od koje preuzima dramaturški zamajac – smrt devojkice pod nejasnim okolnostima, čije razrešavanje uzburkava društvene i porodične duhove.

Inspektor Jakovljević (Vuk Kostić), glavni lik u seriji, otkriva da Strahinja (Aleksandar Đurica), prvi osumnjičeni, ima alibi za noć Miličinog ubistva, ali da ne želi da ga iskoristi. Naime, Strahinja je tu noć proveo sa svojim dečkom

3 Kriminalistička serija *Pet* (2018–), čija je pilot epizoda premijerno prikazana tokom novogodišnjih praznika, nije obuhvaćena analizom jer nije prikazana u celosti, mada ni u emitovanoj pilot epizodi nema likova koji bi bili predmet naše analize.

Pecom (Đorđe Živadinović Grgur), sinom ministra Kovačevića. Peca se plaši da svedoči iz straha od očeve reakcije, a Strahinja to odbija da bi zaštitio Pecu, što istragu dovodi u ćorsokak.

U istraživanju koje je sprovedla radna grupa BBC-ja 2009. godine, u kom su ispitivali portretisanje gejeva, biseksualaca i lezbijki u svojim programima, jedan od zaključaka je da očekivanja publike pri portretisanju manjina variraju u zavisnosti od žanra. U dramama se pre svega očekuje autentičnost (BBC 2010: 7), koja je u serijama kriminalističkog žanra važna i zarad nepredvidljivosti zapleta.

Možemo reći da je serija *Ubice mog oca* ovaj zahtev ispunila uspešno. Lik Strahinje je autentičan i ne uklapa se u očekivani stereotip gej muškarca. On je poslovan čovek visokog društvenog statusa, odmerenog i dostojanstvenog držanja, koji čak i u najstresnijim situacijama ostaje pribran. Ujedno, Strahinjino neuklapanje u stereotip je i dramaturški efikasno rešenje, jer njegova homoseksualnost dolazi kao iznenađanje i preokret u istrazi. Motiv straha od javnog sramoćenja usled razotkrivanja seksualnog identiteta uspešno je iskorišćen da inspektoru veže ruke i uspori istragu. Naposletku, Strahinja se ubija kako bi zaštitio Pecu i ovaj gest žrtvovanja samo zaokružuje prvobitni utisak o autentično portretisanom karakteru.

S druge strane, lik Pece, uspešnog baletskog igrača koji živi u Parizu, bliži je očekivanom stereotipu. U prvim epizodama Pecino držanje je kukavičko – on odbija da da alibi čoveku koga voli zbog straha od razotkrivanja, koje bi, kako on to misli, razljutilo njegovog oca i kompromitovalo ugled i karijeru. Time se Pecin lik uklapa u kliše *slabog geja*, a u odnosu sa ocem u prepoznatljivi obrazac *jak otac – slab sin*.

Nakon Strahinjinih samoubistva u zatvoru situacija se menja. Peca odlučuje da aktivno pomogne u istrazi i uzima stvar u svoje ruke, ukravši dokumenta iz očevog sefa. Aktivna uloga u zapletu, koja je obično rezervisana za muškog (strejt) protagonistu, ovde pripada i liku koji, posmatrano u rodnim i seksualnim stereotipima, nosi odlike ženskog identiteta (balet, feminizirana pojava, kukavičluk) i od kog se očekuje pasivnost. Peca se, takođe, otvoreno suočava sa ocem i *autuje*⁴ mu se, što je verovatno i prva scena *autovanja* u nekoj do-

4 Autovanje (od engleskog *coming out*) odnosi se na dobrovoljno otkrivanje sopstvenog seksualnog identiteta.

maćoj seriji. Suprotno uverenju svog sina, ispostavlja se da Kovačević nema problem sa sinovljevom seksualnošću⁵.

Inspektor Jakovljević, hrabri blago dekadentni maćo policajac, kakve smo već mnogo puta videli, Peci se obraća s poštovanjem, a o njegovoj ljubavi sa Strahinjom govori kao o bilo kojoj drugoj: „Čudan si ti čovek! Vamo mi pričaš o iskrenoj ljubavi sa Strahinjom, a ostavljaš ga na cedilu.” (*Ubice mog oca*, 2016, epizoda 1.3: 19:23–19:33) Iako bi se od lika kao što je Jakovljević moglo očekivati da, makar u nekoj *dobronamernoj šali* ismeje Pecinu seksualnost, on to ne čini. Kada ga ubeđuje da pomogne Strahinji, Jakovljević mu poručuje da *bude čovek*, insistirajući na njegovom moralu, a ne da *bude muškarac*, što bi bila srodna replika, ali koja bi, osim etičnosti podvukla i ismejala rodno-seksualni identitet lika. U navedenim nijansama vidimo da su autori izbegli humor baziran na homofobiji i stereotipizaciji lika gej muškarca, iako bi to najverovatnije donelo dodatne komičke poene. Ujedno, odnos i saradnja sa Pecom daju i inspektoru Jakovljeviću dodatnu dimenziju, koja i njegov lik usložnjava i izmiče od stereotipa maćo policajca.

Nema dileme: oba gej muškarca u seriji *Ubice mog oca* prikazana su autentično i s neophodnom empatijom. Pored toga, očeva reakcija na sinovljevo *autovanje*, kao i tolerantan odnos policajca prema gej mladiću ruše stereotype i senzibilišu publiku da razumeju i prihvate one drugačijih identiteta. Međutim, ovim se naša analiza ne završava. Nakon što smo razmotrili karaktere Strahinje i Pece i odnos drugih likova prema njima (Kovačević i Jakovljević kao predstavnici sistema i patrijarhata), ostaje nam da preispitamo i onaj najširi koncentrični krug – celokupnu ideologiju serije.

Na ovom planu, u seriji *Ubice mog oca* postoji jedan paradoks. Iako su likovi koji reprezentuju deo LGBT+ zajednice prikazani slojevito, ženski likovi u seriji, predstavljeni su krajnje pojednostavljeno. Melodramski sloj serije počiva na ljubavnom trouglu između inspektora Aleksandra, tužiteljke Marije (Katarina Radivojević) i forenzičarke Jelene (Nina Janković). Likovi obe žene gravitiraju oko lika inspektora i u potpunosti se iscrpljuju u odnosu sa njim. Njihovi poslovi samo su još jedno oruđe koje one imaju na raspolaganju da dođu do Aleksandra i da mu udovolje. Vuk Bošković u svojoj kritici tačno

5 U svojoj kritici Vuk Bošković ovo vidi kao slabo mesto jer onda „ceo podzaplet o Strahinji i Peci i gej odnosu i strahu od ministra gubi smisao” (Bošković 2016). Međutim, pre bismo rekli da je ovo jedan (pomalo nejasno izveden) preokret u priči, koji humanizuje Kovačevićev lik i ujedno nam otkriva da je Pecin strah bio neopravdan, jer Kovačević, iako negativac po mnogim parametrima, nije negativac i po ovom pitanju.

uviđa dve stvari: da dve žene nikada ne pričaju ni o čemu osim o muškarcima i da je jedini ženski lik kome je karijera na prvom mestu – Obradovička, prikazan izuzetno negativno (Bošković 2016). Dve glavne ženske junakinje gotovo da nemaju svoju volju – šta god Aleksandar uradio, one će mu na kraju oprostiti, jer njihovo ispunjenje zasniva se isključivo na realizaciji veze sa njim. Obe junakinje su vrlo stereotipne – Mariju možemo da odredimo kao prepoznatljivi tipski lik *manipulativne kučke*, dok je Jelena čedna i neiskvarena devojka – antipodi kakve nalazimo u bilo kojoj latinoameričkoj sapunici. Za razliku od Pece, iako ima prostora za to, ni jedna ni druga žena nikada suštinski neće biti deo centralnog krimi zapleta, već isključivo melodramskog ljubavnog trougla, zbog čega se željeni žanr krimi serije rastače. Likovi majki su, takođe, definisani preko odnosa s muškarcima. Natalija Despotović (Nataša Ninković) vodi se isključivo niskim strastima, ljubomorom i željom za osvetom. Ona je udarila, a možda i žaračem ubila svoju ćerku, jer je ova bila u vezi sa njenim ljubavnikom. Kao što je ultimativni cilj Marije i Jelene veza sa Aleksandrom, tako i čitavim Natalijinim likom upravlja ono što bi se, ne bez mizoginih nanosa, nazvalo *ženska sujeta*. U toj svojoj jednodimenzionalnosti i iracionalnosti, žene su spremne na sve, pa čak i na ubistvo sopstvene ćerke iz ljubomore.

Analiza načina na koji su kreirani ženski likovi na prvi pogled može izgledati kao duga digresija, ali zapravo je od suštinske važnosti za temu. Inspektor Jakovljević (i drugi muškarci) i žene koje ih okružuju reprezentuju jedan patrijarhalno ustrojenu svet koji razrešenjem zločina treba vratiti u ravnotežu. Naše pitanje je: da li u takvom sistemu, u kom je mačo inspektor centralna figura koja može da ponovo uspostavi poljuljani poredak, a u kom su žene isključivo motivisane ljubavlju (i ljubomorom) prema muškarcima, ima mesta za LGBT+ likove? Prvi i očigledni odgovor je da ima, jer oni su prisutni u zapletu. Međutim, iako su likovi dvojice gej muškaraca delikatno dramaturški iscertani, dominantni patrijarhalni poredak im ne ostavlja mnogo prostora. Zapravo, prostor koji im se nudi je isključivo na margini društva. Drugim rečima, autentičnu karakterizaciju gej muškaraca u velikoj meri anulira jednodimenzionalnost ženskih likova, koja je pouzdan simptom jednog patrijarhalnog mizoginog društva, u kome će se i Strahinja i Peca još dugo stideti.

Senke nad Balkanom

Seriya *Senke nad Balkanom* publiku je privukla uzbuđljivim trilerskim zapletom, smeštenim u dvadesete godine prošlog veka, u kom se politika, šverc droge i misteriozni zločini prepliću u potrazi za nestalim relikvijama. U seriji su dvojica junaka gej – fotograf Neven (Viktor Savić) i general Živković (Nebojša Dugalić), dok je glavna junakinja Maja Davidović (Marija Bergam) možda biseksualka, što ćemo u nastavku detaljno razmotriti.

Jedan od najvažnijih podzapleta u seriji bavi se potragom za fotografijama koje kompromituju generala Živkovića kao homoseksualca. Zanimljivo je da seriju *Senke nad Balkanom* sa *Ubicama mog oca* povezuje isti motiv, koji je iskorišćen kao važan dramaturški mehanizam u zapletu, a to je strah usled javnog razotkrivanja homoseksualnosti. Radnju dve serije možda deli čitav vek, ali represija nad onima drugačijeg seksualnog identita u obe je vrlo snažna.

Pomenute Živkovićeve fotografije napravio je Neven, fotograf koga je problem sa drogom doveo u neprilike. U drugoj epizodi, govoreći o njemu, Maja Davidović kaže inspektoru „Neven je bio problematična, kompleksna ličnost, bio je homoseksualac” (*Senke nad Balkanom*, 2017, epizoda 1.3: 9:31–9:36). Od slobodoumne junakinje kakva je Maja Davidović očekivalo bi se da homoseksualnost ne percipira kao znak problematične ličnosti, iako svakako jeste nešto što određenoj ličnosti može doneti probleme. Ako i otpišemo Majinu izjavu kao nezgrapnu ili uslovljenu istorijskim okolnostima, ostaje činjenica da je Neven svakako prikazan vrlo stereotipno, kao nestabilni gej umetnik, koji definitivno ne bi prošao pominjani zahtev autentičnosti.

Mnogo više „mesa” za analizu daje nam general Živković. Istorijski gledano, Petar Živković bio je istaknuta politička figura između dva rata. Kao osoba od poverenja kralja Aleksandra, obavljao je najviše državne funkcije (uključujući i onu predsednika vlade 1929–1932). Bile su čuvene priče o njegovoj nenadmašnoj disciplini i sposobnosti, ali i homoseksualnosti, koja je bila predmet nekoliko upamćenih afera. Upravo jedna takva (domaštana) afera nalazi se u središtu podzapleta sa kompromitujućim fotografijama. Maja Davidović, direktorka i suvlasnica banke koja je u krizi, planira da uceni Živkovića fotografijama, na kojima je general uslikan u krevetu sa mladićima. Interes za njih ima i Alimpije Mirić, koji će učiniti sve da osigura monopol u švercu drogom.

Na spornim fotografijama nalazi se general Živković sa dvojicom mladića, od kojih je jedan u odeći, a drugi svučen do pasa. Živković je u svojoj prepoznatljivoj beloj uniformi, sa kapom na glavi, a mladići leže pored njega, jedan s leve, a drugi s desne strane. Na prvoj fotografiji Živković ih hrani bananama, a na drugoj on jede grožđe, dok mu mladić svučen do pasa drži glavu na ramenu. U uslikanom prizoru gotovo da nema ničeg erotskog: obučeni general se ne ljubi i ne dodiruje sa mladićima, čak bismo bez problema mogli pomisliti da su mu oni rođaci ili prijatelji. Dakle, fotografije maltene da i ne dokazuju ništa, toliko da ih možemo smatrati dramaturški nelogičnom tačkom u zapletu. Postavlja se pitanje: kako je došlo do toga da one budu očišćene od bilo kakve erotičnosti u seriji koja bukvalno vrvi od slika nasilja i seksa (i nasilnog seksa), prateći u tome estetiku svojih uzora, kao što je serija *Igra prestola* (*Game of Thrones*, 2011–)?

U pominjanom istraživanju BBC-ja o prikazu LGB osoba u njihovim programima, izdajamo za nas dva važna i relevantna zaključka:

- Ispitanici su pokazali manji stepen otpora spram sadržaja koji prikazuju dve žene (22%) od onih koji prikazuju dva muškarca (27%).
- Stepem neprijatnosti koji sadržaji s LGB likovima uključuju rastao je sa stepenom prikazane emocionalne i telesne intimnosti među istopolnim partnerima. Čak i ona grupa ispitanika koja je načelno iskazala naklonost prema zajednici (*comfortable heterosexual people*), imala je inicijalni otpor spram prikazivanja seksualne intimnosti. (BBC 2010: 19–21)

Upravo u ovoj vrsti otpora treba tražiti uzrok što kompromitujuće fotografije, zapravo, ne izgledaju kompromitujuće. Tabu prikazivanja emocionalne i telesne bliskosti između dva muškarca uzeo je svoj danak i time umanjio uverljivost čitavog podzapleta.

S druge strane, prvi put kada se pojavi u seriji, Maja Davidović je obnažena i miluje lice druge nage devojkice, koja joj leži na krilu. Međutim, kada njen ljubavnik Vojin (Miloš Timotijević) uđe u prostoriju, Maja zamoli Kosu da izađe, na šta će ona koketno pozvati Vojina da im se pridruži. Možemo li, na osnovu opisane scene, govoriti o biseksualnosti Maje Davidović? Kada uporedimo svučenu direktorku sa obučanim generalom, šta možemo da zaključimo?

U tekstu *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film*, oslanjajući se na psihoanalizu, teoretičarka Lora Malvi (Laura Mulvey) iznosi tezu da je nesvesno, formirano dominantnim patrijarhalnim poretkom, odredilo načine viđenja i zadovoljstvo koje pronalazimo u gledanju.

U svetu uređenom polnom neravnotežom, zadovoljstvo u gledanju bilo je postavljeno kao rascep između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog. Određujući muški pogled projektuje svoju fantaziju na žensku figuru koja je stilizovana u skladu s njim. U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi žene su istovremeno gledane i izložene, svojom pojavom kodiranom za snažan vizuelni i erotski učinak, tako da se može reći da one konotiraju gledanost. [...] Tradicionalno, izložena žena je funkcionisala na dva nivoa: kao erotski objekt za junake priče koja se odvija na ekranu, i kao erotski objekt za posmatrače u auditorijumu, sa tenzijom koja se pomera između pogleda sa obe strane ekrana. (Malvi 2017: 44)

Malvi je pisala o mejnstrim holivudskom filmu, ali njene teze bez problema možemo primeniti i na ono što smo videli u seriji *Senke nad Balkanom*. U opisanoj sceni iz prve epizode i Maja i Kosa su erotski objekti servirani za muški pogled (protagoniste i gledaoca). Njihova bliskost i dodirivanje, kao i Kosin poziv upućen Vojinu, u stvari su samo odraz muške fantazije. Zato ovde ne možemo govoriti o autentičnoj biseksualnosti junakinje. U tome i treba tražiti razlog zašto su ispitanici u BBC-jevom istraživanju iskazali manje nelagode spram scene u kojoj su dve žene intimne. Rezervisana i namenjena pogledu strejt muškarca, ta *intimnost* ne deluje po poredak subverzivno, niti ga ugrožava, već ga, naprotiv, potvrđuje. Pomenimo i to da su u najvećem broju scena seksa u seriji muškarci obučeni, a žene, kao objekti muškog pogleda, gole. Nemali broj scena počinje silovanjem: susret Mustafe i Krste, Vojinove žene i njenog ljubavnika, kojima se one u nastavku čina predaju. Čak će i Stanko Pletikosić, spetljani i zbunjeni inspektor, grubim agresivnim seksom sa prostitutkom u Jatagan mali dokazati da je dostojan da bude jedan od nosilaca radnje i pogleda. Ono što Sara Radojković vidi kao usložnjavanje karaktera mladog inspektora (Radojković 2017), u stvari je Stankova inicijacija u ravnopravnog muškog subjekta, s kojim se gledaoci mogu identifikovati.

Pre nego što vidimo Maju i Kosu u krevetu, u jednom kratkom kadru prikazana je Maja, sa cigaretom u ustima, kako plače. To bi trebalo da nam stavi do znanja da je Maja nesrećna i krhka, uprkos fasadi jake i uspešne žene. U skladu s tim, ove orgije u Majinoj kući, kao i nerazrađeni odnos sa Kosom, mogu se tumačiti kao simptom njenog unutrašnjeg nemira. I iz tog ugla, njena sek-

sualnost nije autentična već je samo posledica nesređenosti i autodestrukcije. Kada u njen život uđe *pravi muškarac* (ispostaviće se da Vojin to nije) Andra Tanasijević (Dragan Bjelogrić), čvrsta muška ruka koja će je štititi i voditi kroz zaplet, orgije, Kosa i drogiranje, ostaće u prošlosti. Naše zaključke potvrđuje i izveštaj BBC-ja, u kome stoji da se lezbijski odnosi često prikazuju samo kao faza u životu žene, a da se biseksualnost posmatra kao oblik ponašanja, a ne kao validna seksualna orijentacija (BBC 2009: 33), baš kao što je to slučaj u *Senkama nad Balkanom*.

Dramaturški gledano, lik Maje Davidović oblikovan je slojevito i odlikuje ga delatnost koja junakinju izdvaja iz tipično pasivne ženske pozicije. Međutim, njena erotičnost i seksualnost orijentisane su isključivo oko muškog pogleda. Ponovo smo, kao i u *Ubicama mog oca*, u svetu sa jasno izgrađenom patrijarhalnom hijerarhijom odnosa. Nije slučajno što je Andra Tanasijević, zapravo, identičan junak kao Jakovljević – mačo inspektor sa traumama iz prošlosti, ludo hrabar i sklon porocima. Ovi junaci, kako to kaže Lora Malvi, ne trpe teret polne objektivacije, oni su pokretači priče i nosioci pogleda, ali ne i predmet pogleda (Malvi 2017: 44). Zaista, u seriji nijedno muško telo nije prikazano erotizovano i kao predmet želje, a muškarci se pojavljuju nagi u retkim prilikama. Čak i Maja, kao junakinja naizgled oslobođene seksualnosti, ne posmatra Andrinu telo erotizovano, već ga zaljubljeno gleda kako jaše na konju – njenu želju zamenjuje divljenje prema muškarcu, tj. njegovom idealnom egu. Vratimo se i na primer sa fotografijama i obučenim generalom: čak ni tela gej muškaraca ne trpe objektivaciju i nisu prikazana kao predmet žudnje. Prepreka ispoljavanju otvorene gej seksualnosti je dvostruka – narušava se integritet muškog subjekta i oduzima mu se privilegija nosioca pogleda (tradicionalno usmerenog ka ženi), a njegov se pogled slama vraćajući se ka muškom telu koje ne trpi objektivaciju. S druge strane, gej ili *bi* žene, lakše mogu sebi i svojoj seksualnosti obezbediti vidljivost na ekranu strukturisanom oko muškog pogleda, ali ona je samo prividna, jer ostaje zarobljena u okviru muške fantazije i ne biva shvaćena kao autentična.

Za razliku od Maje Davidović, general Živković je jednodimenzionalan lik. Možemo reći da je on jedan od 2 potpuna negativca (drugi je Alimpije Mirić). Za pomenutu dvojicu junaka jedini motivi su sticanje i očuvanje moći. Na kraju sezone, Mirić ispriča priču o maltretiranoj majci, koja je nakon godina trpljenja ubila njegovog oca, čime se, makar u minimalnoj meri, dodaje reľjefnost liku. Čak i jedan ovakav detalj izostaje u slučaju hladnokrvnog Živkovića. Jedino gluma Nebojše Dugalića uspeva da pribavi ovom čoveku dozu šarma i životnosti, koja ga čuva da se ne utopi u jednodimenzionalnosti zlog

vlastoljubivog geja. Nasuprot *Ubicama mog oca*, stiče se utisak da autori *Senke nad Balkanom* nisu razmišljali o portretisanju ljudi drugačije seksualnosti prilikom portretisanja Živkovića, Nevena, pa i Maje Davidović.

Nakon što smo razmotrili likove 4 gej muškarca u dve domaće serije i jednu potencijalnu biseksualku, moglo bi se postaviti pitanje zašto se rad bavi reprezentacijom LGBT+ zajednice, kad nismo ni imali pravi primer za analizu lezbijskih identiteta, a nikakav u slučaju transseksualnih, interseksualnih, itd. Odgovor se krije u nameri da skrenemo pažnju na apsolutno odsustvo lezbijki i transrodnih osoba u domaćim serijama nastalim u produkciji i koprodukciji RTS-a u navedenom periodu. Odsustvo reprezentacije i nevidljivost su, takođe, znak, i to, u ovom slučaju, ne baš ohrabrujući.

Zaključak

Analizirajući Zakon o JMS-ima, Statut JMS-a, kao i Pravilnik REM-a o zaštiti ljudskih prava, možemo da zaključimo da zakon implicitno predviđa prostor za LGBT+ zajednicu u programima javnog medijskog servisa, s obzirom na to da počiva na demokratskim vrednostima. Međutim, građani drugačije seksualne orijentacije direktno su imenovani samo u slučaju zabrane diskriminacije (Pravilnik REM-a). Blagonakloniji zaključak bio bi da su medijski zakoni načelno otvorili prostor LGBT+ zajednici u igranim programima RTS-a, ciničniji da su seksualne manjine prepoznate samo kao potencijalne žrtve raznih vidova diskriminacije, ali ne i kao društveno osetljiva grupa kojoj javni medijski servis treba da se posveti u svojim programima. U svakom slučaju, izostaje bilo kakvo strateško promišljanje ovog problema, što bi trebalo da bude pitanje koje bi se sistemski razmotrilo u okviru Programskog saveta RTS-a ili na inicijativu odgovornog urednika programa.

LGBT+ zajednicu u igranim programima javnog medijskog servisa reprezentuju četiri gej muškarca i jedna potencijalna biseksualka, dok nema nijednog portreta transrodne osobe ili lezbijke. Najviše prostora dato je kroz portret lika Pece u seriji *Ubice mog oca*, koji je prikazan slojevito i ima aktivnu ulogu u zapletu. Analizirajući navedene naslove, došli smo do zaključka da reprezentaciju drugačijih seksualnih i rodnih identiteta nije moguće isključivo misliti preko portreta LGBT+ likova, već se u obzir mora uzeti i celokupna ideologija dela. Iako su, za razliku od serije *Senke nad Balkanom*, likovi Pece i Strahinje u seriji *Ubice mog oca* oblikovani s pažnjom, dominantni patrijarhalni poredak ih potiskuje na marginu.

Intimnost među istopolnim, naročito muškim partnerima, predstavlja tabu i nije prikazana u analiziranim serijama: Strahinja i Peca se nikada ne sretnu, a kompromitujuće fotografije generala Živkovića očišćene su od seksualnosti. S druge strane, trpeći teret muškog pogleda i objektivacije, seksualnost dve žene nikada se ne doživljava autentično, za šta je primer lik Maje Davidović i njen odnos sa Kosom u seriji *Senke nad Balkanom*.

Pojavu likova drugačije seksualnosti u domaćim serijama novije produkcije ocenjujemo kao pozitivnu okolnost, ali bi početak sistemskog promišljanja reprezentacije LGBT+ zajednice, kao i finansiranje serije ili barem TV filma u kome bi LGBT+ likovi imali glavne uloge bio značajan pomak za RTS kao javni medijski servis.

Literatura

- BBC. 2010. *Portrayal of Lesbian, Gay and Bisexual People on the BBC*, URL: file:///C:/Users/Asus/Desktop/medijska%20politika/BBC%20diversity_summaries_lgb.pdf, [Pristupljeno: 16. 7. 2018].
- BBC. 2016. *Diversity and Inclusion Strategy 2016-2020*, URL: <http://downloads.bbc.co.uk/diversity/pdf/diversity-and-inclusion-strategy-2016.pdf>, [Pristupljeno: 20. 7. 2018].
- Bošković, Vuk. 2016. „Gledali smo Ubice mog oca da vi ne biste morali”, *Vice*, Decembar 13, URL: <https://www.vice.com/rs/article/mgv554/gledali-ubice-mog-oca-da-vi-ne-biste-morali>, [Pristupljeno: 20. 7. 2018].
- Malvi, Lora. 2017. *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Pravilnik o zaštiti ljudskih prava u oblasti pružanja medijskih usluga 2015, Sl. Glasnik RS br. 25/2015, REM, URL: <http://rem.rs/uploads/files/Pravilnici/4970-,Pravilnik%20o%20zastiti%20ljudskih%20prava%20S%D0%90%D0%88%D0%A2.pdf>, [Pristupljeno: 15. 7. 2018].
- Radojković, Sara. „Šta valja u „Senkama nad Balkanom, a često ne valja u drugim domaćim serijama”, *Vice*, Novembar 21, 2017, URL: <https://www.vice.com/rs/article/j5j3jb/sta-valja-u-senkama-nad-balkanom-a-cesto-ne-valja-u-drugim-domacim-serijama>, [Pristupljeno: 20. 7. 2018].
- Statut Javne medijske ustanove Radio-televizije Srbije 2014, Statut, Sl. glasnik RS br. 83/2014, RTS, <http://www.rts.rs/upload/storyBoxFileData/2014/12/03/6264133/statut.pdf>, [Pristupljeno: 16. 7. 2018].
- Zakon o javnim medijskim servisima 2014, Sl. glasnik RS br. 83/2014, 103/2015 i 108/2016, REM, URL: <http://rem.rs/uploads/files/Zako->

ni/2972-Zakon%20o%20%D1%98avnim%20medijskim%20servisima.pdf, [Pristupljeno: 21. 7. 2018].

TV serije

- *Senke nad Balkanom*, autori D. Bjelogrić, V. Kecmanović, S. Koprivica, D. Pajović, D. Stojiljković, Sezona 1. Beograd: Cobra Film Department, RTS, 2017.
- *Ubice mog oca*, autori P. Antonijević i N. Drakulić, Sezona 1. Beograd: Direct Media, RTS, United Media, Work in Progress, 2016.

REPRESENTATION OF LGBT+ COMMUNITY IN RTS DRAMA PROGRAMMES (2014–2018)

Abstract

This paper examines ways of representing LGBT+ community in drama programmes on RTS as public broadcaster. In the first part we analyze how and to what extent The Public Media Services Act, RTS Statute and Rulebook on Human Rights address the issues of sexual and gender minorities, in order to examine whether public media service allows space for LGBT+ community in its programme. Afterwards, by analyzing concrete representations in TV series My Father's Killers and Shadows over Balkan, we aim to distinguish if the characters of different sexualities are represented stereotypically or authentically, which in turn further affects either strengthening of negative attitudes towards LGBT+ community or their affirmation.

Key words

LGBT+, My Father's Killers, Shadows over Balkan, media politics, public broadcaster

Ивана Поповић¹
Завод за проучавање културног развојка, Београд

ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ ЈАВНОГ МЕДИЈСКОГ СЕРВИСА РТС – ТВ БЕОГРАД (1958–2018)

766659.126|316.774(497.11)1958/2018
COBISS.SR-ID 276094988

Апстракт

У основи рад се бави историјским развојем и трансформацијом визуелног идентитета Јавног медијског сервиса РТС (ЈМС РТС) и то кроз студију случаја Телевизије Београд као дела ове медијске куће, која је своју историју почела 1958. године. У раду ћу покушати да расветлим функционалну улогу визуелног идентитета у остваривању програмских и стратешких циљева ове медијске установе. Посебна пажња посвећена је елементима ликовности који граде ТВ слику, површину ограничену ивицама екрана као најрепрезентативнији одраз визуелног идентитета, подржан и психолошким, семиолошким и комуниколошким значењима. Свеобухватним сагледавањем генезе визуелног идентитета ТВБ/РТС током шездесетогодишњег периода – од првих црно-белих телопа (1958), „телевизије у боји” (1971), са усавршавањем технолошке примене (1992), до савремене дигиталне анимације (2010/2018), кроз призму идеологије, програмске политике, законске регулативе и технолошких промена, рад пружа бољи увид и нов поглед на улогу и значај визуелног идентитета као важног чиниоца при креирању медијских садржаја, деловању на публику и остварењу друштвене функције јавних сервиса.

Кључне речи

Телевизија Београд, Јавни медијски сервис Радио-телевизије Србије, информативни програм, визуелни идентитет, стратешки циљevi

1 ivpopovic14@gmail.com

Увод

Теоријска полазишта везана за значај визуелног идентитета и анализу историјске трансформације установе српског јавног сервиса у Србији – од ТВ Београд (1958) до Јавног медијског сервиса ЈМУ РТС (2018) помогла су да истражимо генезу визуелног идентитета Информативног програма ТВ Београда и да проучимо његову функционалну употребу у остваривању стратешких циљева ЈМУ РТС.

Елементи визуелног идентитета који су анализирани на примеру Информативног програма РТС-а су: знак – лого, типографија – слова, телопи и остале словне целине (кајрони, кролови итд.), компјутерска (рачунарска графика) и компјутерске анимиране форме (шпице, цинглови, спотови), сценографије и студијске позадине. Сви ови елементи представљају кохезивни фактор и доприносе успостављању целовитог визуелног идентитета. У првом реду су то ликовно-графичке целине које обликују визуелни идентитет и остварују психолошки утицај на аудиторијум, а најчешће су резултат посвећеног рада креативних аутора.

Значајно место у позиционирању визуелног идентитета сваке институције па и јавног сервиса припада документу *Приручнику графичких стандарда*, који дефинише и обједињује упутства о изгледу свих елемената визуелног идентитета, а који се у примени појављује у аналогном облику као књига са обавезујућим елементима или као дигитални запис са истом наменом и садржајем. Са друге стране уз овај документ неспорно је да идеологија има често и пресудан утицај на све сегменте друштва укључујући и креирање ликовности и визуелног идентитета медија. Она је понекад била одлучујући арбитрарни чинилац, који је утицао на један нов, моћан медиј, телевизију, у смислу њене унутрашње структуре, хијерархије, овлашћења, програмског уређења, редакцијског рада итд.

Ликовност се није превише бавила важећим идеолошким ставовима, тачније – није ни имала много прилике за то и релативно ретке измене нису изазивале нарочиту позорност. Визуелни идентитет, као резултат дугих ауторских припрема и консултација између аутора, менаџмента и уредника био је, самим тим, обезбеђен од случајних или осмишљених грешака које би се, у једном идеологизованом поретку, могле сматрати чак и субверзивним. Идеолошка коректност визуелног идентитета често је била пресудна за његову постојаност и трајност.

Чињеница је да технологија ТВ производње у периоду до појаве колор програма није давала, бар у нашем условима, превише могућности за значајне и честе искорак у креирању визуелног идентитета. Због тога имамо ситуацију да су неки од елемената визуелног идентитета, технички тешко, али креативно успешно изведени, доживели вишедеценијску употребу, па и да сада трају у сећању савременика (нпр. лого РТБ).

Период 1958–2010.

Повољну околност за изучавање историје и генезе визуелног идентитета РТБ-а од шездесет година до данас представља постојање две радне јединице ЈМУ РТС-а – Програмског архива и Редакције за историографију², чији предан и посвећен рад за резултат има очување бројних материјала и допринос култури сећања значајне за интерна и екстерна истраживања³. Истина је да не постоје сачуване емисије које су електронски снимане до 1961. године, јер РТБ није располагала уређајем за електронски запис и репродукцију – магнетоскопом. Једина сведочанства су невелики број филмских записа, било целих емисија било фрагмената, који нам дају увид у стручност тадашњих ТВ стваралаца.

- 2 Важно је напоменути да је драгоцено, како за садашња, тако и за будућа истраживања различитих аспеката рада РТС-а, постојање Програмског архива и Редакције за историографију, која је са малим закашњењем основана 1978. године са др Мирославом Савићевићем као уредником. Редакција за историографију је 1999. године укинута, али је од непроцењиве користи било њено поновно успостављање 2001. године са уредницом Бојаном Андрић. Редакција за историографију Телевизије Србије кроз своје делатности (Фонд папирне грађе са библиотеком, Збирка техничких уређаја ТВБ, Фонд поклона, лексикон *Ко је ко у ТВБ*, библиотека, *Прилози за историју Телевизије Београд*, ТВ програми *Трезор*, *Време телевизије*), прикупља, систематизује, архивира и пласира грађу из историје Телевизије Београд и припрема оснивање Музеја телевизије (Редакција за историографију, децембар 2018. године).
- 3 Емисија *Трезор* (уредница Бојана Андрић) – Редакција за историографију свакодневно пласира аудиторијуму одабране и драгоцене садржаје из раног периода РТБ, што је вишеструко корисно и за упознавање младог аудиторијума са ранијим радовима РТБ. *Трезор* пажљиво окупља архивске емисије око тематских целина, а посебно ауторском опремом емисија представља нов ауторски, критички приступ одабраној теми, жанру или самом медију. Нова опрема подразумева потпуну информацију о емисији и ауторима, коментаре и сведочење учесника, оцене и анализе експерата из области медија, делимичну реконструкцију несачуваних емисија или серија. *Трезор* се емитује сваког радног дана од 11 часова и репривно после поноћи на РТС 2 у трајању од 60 минута. Прва емисија емитована је 4. фебрура 2002. године (Редакција за историографију, децембар 2018. године).

У циљу разматрања генезе и функционалне употребе визуелног идентитета, изведена је периодизација која дефинише основне фазе као и карактеристике и одлике визуелног идентитета кроз које се преламају утицаји друштвених прилика на рад ТВ станице РТБ. У том смислу диференцирамо:

- Период од 1958. до 1992, са посебним освртом на 1971. годину, као године у којој почињу турбулентна политичка догађања (Маспок у Хрватској, Титов обрачун са српским „либералима”, почетак припрема за измену Устава СФРЈ итд.). У истом периоду, али од 1958. до 1971. у технолошкој примени је црно-бела технологија, а од 31. 12. 1971, уводе се продукција и емитовање у боји.
- Период од 1992, када настаје Јавно предузеће РТС, до његове трансформације у Јавни медијски сервис номинално 2002, а реално од 2006. године и
- Период од 2006. до 2010, односно 2018. године, када је уведен нови и перманентно унапређивани нови визуелни идентитет.

Аутори првог визуелног идентитета РТБ били су академски сликар Ђорђе Милановић, који је креирао шпицу најаве и одјаве програма, и Андрија Жиц, креатор шпице првог *Дневника*. Фотографије потребне за овај дизајн дело су фотографа Светозора Чортонића.⁴

Најавна шпица целокупног програма био је призор Калемегданског бедема са спомеником „Победник” на црно-белом фону узбурканог неба, са припадајућим натписима: „СТУДИО БЕОГРАД”, на доњој трећини екрана и „ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ПРОГРАМ” на средњој оси висине екрана. Фонтови су различите величине, латинични, слични фонту „гротеск”⁵.

Мотив „Победника” може се тумачити потребом да се појача самопоуздање аудиторијума који је, непуне две деценије раније, проживео Други светски рат, а узбуркано небо као позадина могло би да се повеже са динамичношћу и драматичним збивањима која су обележила овај пе-

4 Програмски архив ЈМУ РТС, август 2015. године

5 Према сећањима аутора документованих у серијалу *Време телевизије*, у тренутку снимања овог призора облака на небу није било, већ су облаци преузети са неког пејзажа са Охридског језера. Будући да је слика фотомонтажа, из овог примера можемо да сагледамо тадашње како технолошке тако и креативне капацитете ТВ медија.

риод југословенског друштва. Морал нације морао је да добије моћну подршку телевизије као новог и моћног медија који је осликавао снагу социјалистичког друштва.

Шпицу *Дневника*, као централне информативне емисије, чинио је глобус који се окреће и на коме су се јасно оцртавали континенти (често примењиван мотив у европском простору), као и кинетизована слова натписа „РТБ” и „ТВ Дневник”, која из позадине глобуса доспевају у први план екрана⁶.

Ова шпица симболично је носила значење да је Федеративна Народна Република Југославија – ФНРЈ део глобалне светске заједнице, али исто тако и да је стожер земљама Трећег света које је ФНРЈ скупљала у нови „Покрет неангажованих” (касније „несврстаних”) земаља.⁷ За државу каква је ФНРЈ ова шпица је имала сасвим афирмативно значење (Матешић 2011: 59).

Лого РТБ тог времена садржао је чврст блок латиничних верзалних слова – РТВ, фонт гротеск, од којих је слово Т било са издуженим средњим стубићем, а попречну шлајфну слова Т одозго је замењивала линија са две укошене црте које су ограничавале дужину и давале стилизован изглед ТВ антене. Словни блок био је окружен линијом исте дебљине као линије слова и успешно је асоцирао на простор етра у ком се ТВ сигнал шири од словног блока РТБ. Овај дизајн био је идеолошки неутралан, па је као такав био дуго, све до 1992. године, у употреби. Функционална употреба сводила се на самостални телоп преко целог екрана, затим као део ликовног решења шпице, повремено као инсертер, а у штампаном облику као ознака на опреми, репортажним колима, за публикације и за све штампане странице за разне потребе.

Овај лого „издржао” је све промене укупног визуелног идентитета РТБ, које су реализоване из разних разлога, као на пример када је 1979. примењен као инсертер уз нови „тачкасти *Дневник*” итд.⁸ Наведени лого је замењен 1992. године, када је Милан Пеца Николић креирао нови ви-

6 Програмски архив ЈМУ РТС, август 2015. године.

7 О ликовном квалитету ове шпице, али и психолошким, комуниколошким и семантичким значењима говори чињеница да је Борис Миљковић, креативни директор ЈМУ РТС њу препознао као један од кључних мотива приликом редефинисања нове шпице *ТВ Дневника* 2010. у дигиталној технологији.

8 Програмски архив РТС-а, август 2015. године.

зуелни идентитет, па и нови лого за организационо нову установу ЈП РТС⁹.

Када је 1971. године уведена колор технологија, боја је добила пуно значење у креирању визуелног идентитета, а њена употреба довела је до правих иновација. Боја је освежила слику, а примена колор технологије омогућила је употребу хрома-ки ефекта, за визуелни идентитет значајне новине у његовој креацији. Сада је применом овог поступка било могуће оформити „читаве студије” заменом сценографије плавим позадинама, које су електронски могле да приме сваку статичну или живу слику.

Године 1979. Телевизија Београд начинила је значајан подухват креирањем нових шпица за информативне емисије. То су били у историји нашег графичког дизајна препознатљиви и упамћени „тачкасти *Дневник* и *Вести*”, ауторски рад дизајнера Ненада Чонкића и његових сарадника.

Да креација може да иде испред технолошког напретка ове шпице су недвосмислен доказ. Интелигентно осмишљене, реализоване су ручно, спорим и мукотрпним радом „тачка по тачка”, на механички ротирајућем глобусу. Захваљујући посвећеном раду аутора: Ненада Чонкића, аутора дизајна, Дејана Караклајића, редитеља, Зорана Симјановића, аутора музике и Саве Аћина, сценографа, презентован је један софистициран и складно и без грешке изведен рад¹⁰.

Иза рада Ненада Чонкића остао је одличан *Приручник графичких стандарда* са закљученим форматима, пропорцијама, словима, линијама, међусобним односима конститутивних елемената визуелног идентитета, призорима студија, тако да је чак и без живог снимка могуће репродуковати ове шпице.¹¹ Тачке су биле плод ликовног тренда претходне деценије (растер у поп-арту) и радова поп-артиста Роја Лихтенштајна

9 Лого установе промењен је 1992. године, када је уведен нови тотал дизајн Информативног програма, односно када долази до стварања централизованог система ЈП РТС, обједињавањем РТВ Нови Сад, РТВ Приштина и РТВ Београд у јединствену централизовану установу ЈП РТС.

10 Ослањање на сећања аутора ТВ реализације шпице, редитеља Дејана Караклајића и аутора музике Зорана Симјановића у емисији *Трезор – моћ шпице* (уредница Бојана Андрић 2013) представљало је једину могућност озваничења начина рада на овом значајном телевизијском пројекту ТВБ.

11 Редакција за историографију ЈМУ РТС-а, август 2015. године.

(Roy Lichtenstein), Милтона Глејзера (Milton Glaser), Ендија Ворхола (Andy Warhol), Џаспера Џонса (Jasper Johns) и осталих аутора овог ликовног покрета (Osterwold 2007).

Као што је већ речено, 1992. година донела је нови визуелни идентитет аутора Милана Пеце Николића, подржан од тада владајућих структура, са очитом намером да на неки начин глорификује власт режима и снагу државе. Ово је био први пут после 1958. године да дође до промене лога РТБ, сада као дела ЈП РТС. Визуелно решење лога је сада једна композиционо и значењски асоцијативна дизајнерска целина.¹² Лого чини укошена сива елипса која асоцира на параболичне антене телевизије, као доминантан композициони ефекат. Хоризонтално по средини висине елипсе налази се словни блок РТС, хелветика болд италик, укошена супротно од нагиба елипсе, подвучен широком линијом колорисаном попреко у бојама републичке заставе – црвено, плаво и бело. Нови лого РТС примењен је у визуелном идентитету доследно и потпуно. У употреби је и данас, било као комплетно решење, било као издвојен словни блок РТС (са могућим узором на процедуру британског ББЦ-ија), који се сада све чешће употребљава, а целопрограмска употреба му је словни блок као инсертер, са бројевима 1, 2, 3 и ПЛАНЕТА – програмима ЈМУ РТС-а.

Овај визуелни идентитет, са шпицом *Дневника* у којој се окреће снажан месингани модел глобуса – или још тачније – планетаријума, са новим словима, овога пута ћириличним, изванредно изведен, добитник светских награда за графички дизајн,¹³ такође је оставио иза себе обиман и свеобухватан *Приручник графичких стандарда*, али не и утицај на нове генерације дизајнера, којима је „тачкасти *Дневник*” остао узор.

Шпице *Дневника* из ових периода треба у истраживању посматрати као значајан искорак у квалитету, семантичком и психолошком значењу.

Шпице које су замениле дизајн Милана Пеце Николића немају снагу претходне две, из 1979. и 1992. године. До 2010. године променило их се три, за које знамо да су две дело анонимног тима аутора *design in hause*

12 Програмски архив ЈМУ РТС, август 2015. године.

13 Интервју са Танасијем Узунковићем, шефом графике ЈМУ РТС, водила Ивана Поповић, 25. јул 2016. године.

и трећа, која се и најдуже задржала у употреби, била је дело Предрага Михајловића, тадашњег шефа графике РТС-а.¹⁴

Овај визуелни идентитет *Дневника* задржао се до 2010. године.

Период 2010–2018.

Институционална трансформација Јавног предузећа РТС у Јавни медијски сервис, најпре у Радио-дифузну установу Радио-телевизије Србије (РДУ РТС), а потом у Јавну медијску установу Радио-телевизије Србије ЈМУ РТС, као институцију јавног сервиса, подразумевала је уз све промене и трансформацију визуелног идентитета. Тим поводом, менаџмент јавног сервиса (генерални директор Александар Тијанић, главни и одговорни уредник Ненад Љ. Стефановић и креативни директор Борис Миљковић) спроводе активности са циљем темељне трансформације визуелног идентитета укупног Информативног програма ЈМУ РТС.

Мењају се најпре шпике основних информативних емисија, *Дневника* и *Вести*. Креативни тим, са креативним директором Борисом Миљковићем, враћа се најупамћенијој шпици *Дневника* – „тачкастој“ варијанти Ненада Чонкића¹⁵. У условима високих капацитета рачунарске технологије, реализација је била бржа и омогућавала разне варијанте дизајнерског предлошка у смислу употребе боје, валера, кинетике слике итд. Јасна је намера креативног тима да боје дневничких шпица усагласи са бојама на републичкој застави. Црвено, плаво и бело су у основи сваке шпике, с тим што је основни колорит и валер прилагођен психолошким потребама гледалаца, јер им не ремети дневни животни ритам.

Доминантне боје шпица *Дневника* су црвена у подне, средњеплава у *Вечерњем дневнику* у 19:30 и тамноплава у *Поноћном дневнику*. Изузетак је *Јутарњи дневник* у освежавајућој жуто-зеленој комбинацији.¹⁶

14 Редакција за историографију, август 2015. године.

15 Интервју с Борисом Миљковићем, креативним директором ЈМУ РТС, водила Ивана Поповић јуна 2016. године.

16 Код *Јутарњег дневника* очигледна је била жеља за ведрим и разбуђујућим јутром, што је навело креативно-уреднички тим да употреби ову палету боја. У овом случају одступило се од стереотипа у дизајну *Дневника*, у коме се најчешће прибегавало употреби боја које произлазе из републичке заставе. Ауторки рада остаје непознат разлог зашто се од оваквог концепта одустало после јуна 2018. године.

Овај поступак са тачкама на ротирајућем глобусу и анимирани приступ слова у први план екрана (као визуелно сећање на први *Дневник* РТБ) означили су успостављање континуитета визуелног идентитета са стваралачком праксом од шездесет година.

Нови *Приручник графичких стандарда* уведен је у употребу 2010. године и потписали су га Александар Тијанић, Ненад Љ. Стефановић и Борис Миљковић. Тај приручник је у употреби и данас, с тим што се за осам година накупио одређен број промена и допуна визуелног идентитета.

Приручник је свеобухватан и квалитетан, он разматра све проблеме визуелног идентитета и даје решења за њих.

Идеја креативног директора Бориса Миљковића била је да један квалитетан графичко-декоративни елемент, растер са слике дневничке шпице (аутора Ненада Чонкића) из 1979. године, пренесе у целокупан дизајн РТС-а чинећи га, тим поводом, доследним у најбољем смислу и препознатљивим у сваком тренутку емитовања Информативног програма.

Од 2010. до 2013. године, заједно са новим визуелним идентитетом, саставни део програма су упечатљиве и често емитоване кратке форме, телопи и спотови, квалитетно и садржински добро осмишљене и са јасно одређеном наменом. Њима се подржава званична политичка стратегија земље – идеја о чланству у Европској унији. Оне најављују Републику Србију у Унији, а ЈМУ РТС као део европске Србије. Међу познатијим су спотови са пољем сунцокрета у чијим цветовима су заставе чланица ЕУ, али и застава Републике Србије, затим спот атрактивног карневала који ЈМУ РТС презентује као део европске Србије, итд. (Поповић 2014). Почев од 2013. године ови спотови полако нестају из програма, вероватно заједно са схватањем да је процес уласка у Унију много спорији него што се очекивало и да је оптимизам, по овом питању, у Србији био преурањен. Тим поводом, ови спотови замењени су новим, који позивају на „повратак кући” и слично. Слоган „Добродошли кући” један је од убедљивих слогана који је у новом визуелном идентитету употребљен.

Што се тиче изгледа и сценографије студија из којих је емитован програм, они су такође ослоњени на растер као основно ликовно ткиво, било да се ради о врло крупном растеру у блажим валерским односима,

било ситнијем, у оштријем валерском односу. У сваком случају, једна квалитетна мисао о употреби ликовног кохезивног елемента у укупном визуелном идентитету Информативног програма, доследно је и са рафинманом спроведена. Системским праћењем програма, посетама студијама Информативног програма у „хладном” или „врућем” стању, низом разговора са компетентним људима са РТС-а,¹⁷ компарацијом са материјалима из Програмског архива и Редакције за историографију РТС-а, закључили смо да се ради о значајној, вероватно и најзначајнијој промени визуелног идентитета и његовој функционалној употреби у укупном трајању програма РТС-а. Чини се природним да се визуелни идентитет, кохерентно спроведен и потпун, ипак постепено мења и допуњује. Увођење благе националне компоненте у дизајн визуелног идентитета (боје, мотиви са народне ношње итд.) носе са собом бољитак у смислу укључења ових елемената етно наслеђа разних народа који у Србији живе као њени припадници. Поступак не присиљива гледаоца на усвајање естетике и значења, већ је благо одмерен и не може му се ставити никаква замерка у функцији коју обавља.

Изванредно смишљена „звездана јата” састављена од цирконских пирамидица, која се одвајају са ношње у покрету и отискују у простор, оригиналан су и памтљив дизајнерски посао, поготово што је нашао своје место не само у Информативном програму РТС-а. То је заједно са монохроматским позадинама у којима доминирају призме (боје су зелена, црвена и сива) за информисање аудиторијума о текућем програму, можда последња веома видљива допуна визуелном идентитету из 2010. године. Што се измена тиче, свакако је за аудиторијум најочљивија промена боја у шпицама *Дневника* које су сада сведене на средњеплаво-бело током дана и тамноплаво у *Поноћном дневнику*.

Према параметрима који одређују програмску припадност, све емисије Информативног програма могуће је разврстати у три групе.

17 Анализа генезе визуелног идентитета илустрована је подацима добијеним кроз дубинске интервјуе са релевантним стручњацима у области телевизијског дизајна, визуелног идентитета и менаџмента. Интервјуи су вођени на РТС-у у периоду од 1. јуна 2016. до 3. априла 2017. године са: Бојаном Андрић, уредницом Редакције за историографију и ауторком *Трезора*, Станиславом Вељковићем, генералним секретаром, Владимиром Вулећићем, председником Управног одбора, Александром Зајцевим, извршним продуцентом Информативног програма, Борисом Миљковићем, креативним директором, Милицом Неђић, уредницом и водитељком *Вечерњег дневника*, Зораном Станојевићем, одговорним уредником, Танасијем Узунковићем, шефом графике.

Прву групу чине емисије које су међу првима добиле нови визуелни идентитет, а реализују се на уреднички прецизно осмишљеним „кошуљицама” и углавном устаљеним шемама рубрика које током емисија презентују водитељи, новинари – дописници и репортери и које се емитују радним данима у одређено време, а неке од њих сваког дана (*Дневник* и *Вести*).

У Информативном програму, поред *Јутарњег програма*, четири *Дневника*, *Вести*, чији број није фиксно утврђен, *Временске прогнозе*, која се као самостална емисија емитује једном до два пута дневно, а иначе је у саставу основних информативних емисија, ту је и емисија *Ово је Србија*, вођена из студија са прилозима дописника из целе Србије, емисија *Око*, која је углавном дебатна (водителј и један до три госта), затим *Око магазина*, који емитује занимљиве ауторске или агенцијске прилоге из разних области или *Око економија* која емитује теме везане за економске актуелности, најчешће са гостима у студију. У важне емисије спадају и *Београдска хроника*, која је београдски медијски сервис, затим емисија *Културни дневник*, која се емитује при завршетку програма, после *Подноћног дневника* и *Спортски дневник* који се емитује после *Културног дневника*. Све ове емисије, сем *Дневника* и *Вести* емитују се само радним данима.¹⁸

Кохезивни елемент визуелног идентитета ове групе емисија је заснован на кружном растеру који, доследно примењен, представља градивни, графичко-ликовно-електронски елемент за формирање детаља и целине слике, како анимиране тако и статичне. Овај поступак је сврсисходан и функционалан јер уводи брзу препознатљивост информативних емисија ЈМУ РТС-а дајући им јединствен ликовни печат. Неке од ових емисија имају своје карактеристичне шпике (*Ово је Србија*, *Београдска хроника*, *Око*), али је елемент који их повезује, растер, инкорпориран у друге ликовне садржаје визуелног идентитета – судијске позадине и слично.

Цео концепт визуелног идентитета ових емисија уведен је у кратком временском периоду током 2010. године, што говори да је реч о стратешкој одлуци менаџмента и доброј припремљености свих чланова креативног тима за поступак увођења промена, које су пре тога и медијски промовисане.

18 Редакција Информативног програма ЈМУ РТС, 1. јун 2015 – 1. јун 2016. године.

Другу групу емисија чине ауторске емисије *Да можда не*, *Упитник*, које су задржале сопствени и аутентични визуелни идентитет и које се емитију из наменски препознатљивих студија и уз посебно креиране најавне шпице.

Трећа група емисија из Информативног програма је скуп ауторско-репортерских емисија, које носе најупечатљивији ауторски стваралачки знак, а углавном су снимане као квалитетне репортаже на терену, са добром сценаристичком припремом. Шпице су самосталне, али су неке од њих, по свим параметрима, узорно креиране (*Квадратура круга* на пример).

Примена универзалних конститутивних чинилаца визуелног идентитета на најзначајније емисије Информативног програма добар је пример доследне и функционалне употребе у Информативном програму ЈМУ РТС.

Функционалност визуелног идентитета огледа се у условној унифицираности, а ипак аутентичности и оригиналности у оквиру договореног и дефинисаног визуелног израза појединачних емисија, без обавезујећег трагања за ликовним, психолошким и семантичким значењима, изведеној увођењем високоупотребљивог кохезивног елемента визуелног идентитета.

Нека друга значења у ликовности, али и у другим параметрима визуелног идентитета, такође су функционално и доследно спроведена. Већ поменути благи ликовни део фолкорних мотива који се, иначе, одликује највишим естетским параметрима, уводи културно-националну компоненту у визуелни идентитет. Ради се о одмереној и јасној употреби, која даје могућност спровођења недискриминишућег права свих нација у Србији да учествују у транспарентној примени у свакодневном програму. Ово није тако чест пример ни у земљама које се залажу за подједнака права свих грађана на сопствени израз у јавним сервисима.

Овај мотив од значаја за национални идентитет земље, допуњен „звезданим јатима” који се отискују у простор, спроведен у шпицама појединих емисија, али и телопима честим на екрану, даје оправдану наду за спровођење демократичности у програму и остварење једног од важних стратешких циљева – задовољене потребе и подједнаких права свих у Републици Србији.

Као један жив организам, визуелни идентитет се, сада већ у једнодеценијском периоду, мења, допуњује новим идејама и значењима, што се догађа у континуитету и може се запазити једино системским праћењем програма, јер се промене не најављују већ се дискретно уводе.

У овом тренутку тешко је претпоставити шта ће се у погледу визуелног идентитета мењати у наредном периоду, али је свакако реална могућност увођења нових промена и у графичком и у визуелном идентитету студија и студијске сценографије, пре свега због наглог и сталног успона дигиталне технологије, којој је, по природи ствари, немогуће одолети.

Закључак

Историјски развој и трансформација визуелног идентитета Информативног програма ТВБ/РТС добар је пример значаја и улоге визуелног идентитета како медија генерално, тако и ове медијске куће, која се од других издваја врло специфичном друштвеном позицијом, функцијама и задацима који су пред њу постављени.

Посматрајући са историјске дистанце, ТВБ у СФРЈ као медиј се развијала узлазном линијом захваљујући креативним и даровитим ТВ стварацима, што је телевизију често стављало у положај да буде за корак испред свог времена.

Заједнички рад свих ТВ центара РТЗГ, РТБ и РТЉ, који су повезани у јединствену заједницу ЈРТ, прекинут је распадом заједничке државе СФРЈ, када је 1991. године ова заједница престала да постоји.

Године 1992. основано је ЈП РТС, у чији састав улазе ТВ Београд, ТВ Нови Сад и ТВ Приштина, у јединствену и централизовану установу. Међутим, почетком 21. века са друштвеним и политичким променама долази до битне трансформације медијског система Србије, па тиме и РТС-а. Наиме, са усвајањем Закона о радиодифузији 18. јула 2002. године афирмишу се бројне промене и по први пут се уводи термин *јавни сервис*.

Трансформација ЈП РТС прво нормативно (2002), а потом и реално (2006) подразумевала је уз све промене и трансформацију визуелног идентитета.

У светлу свих наведених историјских дешавања, рад је истраживао и показао да се актуелни визуелни идентитет ТВ Београд у континуитету развијао током шездесет година од статичних телопа из времена црно-беле технологије до савршене дигиталне анимације.

Почетком деведесетих година двадесетог века, када долази до конституисања ЈП РТС, уведен је нови визуелни идентитет Информативног програма и нови заштитни знак медијске установе ЈП РТС-а, који је у употреби и данас, аутора Милана Пеце Николића. Затим (2010), када РТС већ делује као јавни сервис, успостављен је свеобухватни визуелни идентитет креативног директора РТС-а Бориса Миљковића (Поповић 2018: 178).

Менаџмент РТС-а (2010) препознао је потенцијал и значај визуелног идентитета као активног чиниоца који у садејству са програмским садржајима доприноси обликовању, презентацији и генерисању вредности јавног сервиса у савременим условима. Тим поводом, менаџмент РТС-а формира креативни тим који, у условима нове технологије, покрива све дневне информативне емисије новим решењима и успоставља завидан склад и кохерентност целокупног визуелног идентитета Информативног програма.

Актуелна и савремена верзија визуелног идентитета је најсвеобухватнија, у смислу да је успела да у себе инкорпорира највише од свих досадашњих знања из области теорије форме, семиотике, психологије, комуникологије и других интердисциплинарних сазнања, са ослањањем на дизајнерска решења од 1958. до 2018. године, уз подразумевајућу најсавршенију технологију за производњу слике и звука.

Литература

- Арнхајм, Рудолф. 1988. *Моћ центра*, Београд: СКЦ и УУ.
- Арнхајм, Рудолф. 1988. *Уметност и визуелно опажање*: Београд, СКЦ и УУ.
- Birch, Antony, H. 1989. *Nationalism & national integration*, London: Unwin Hyman.
- Васић, Павле. 1988. *Увод у ликовне уметности – елементи ликовног изражавања*, Београд: Универзитет уметности.

- Вељановски, Раде. 2007. *Јавни РТВ сервис – савремени значај и улога*, Нови Сад: бр.1 „Медијске сфере”, стр. 31–45.
- Вељановски, Раде. 2005. *Јавни РТВ сервис у служби грађана*, Београд: Клио.
- Вукићевић, Вук. 2013. докторска дисертација: *Садржаји нових медија и могућности њихове примене у остваривању циљева јавних радио-телевизијских сервиса*, Београд: ФДУ.
- Инд, Николас. 1996. *Корпорацијски имиџ*, Београд: Клио.
- Итен, Јохан. 1973. *Уметност боје*, Београд: Уметничка академија.
- Матешић, Емил. 2011. *Кратке форме за дуго сјећање*, Загреб: Meandarmedia.
- Мек Квин, Дејвид, 2000. *Телевизија*, Београд: Клио.
- Мендел, Тоби, 2001. *Јавна радиодифузија*, Београд: Медија центар.
- Мишевић, Раденко, 1977. *Теорија форме*, избор текстова Београд: УУ.
- Николић, Мирјана, 2014. „Телевизија у сећању – сећање на телевизију: 55 година Телевизије Београд” у *Зборник радова са научног скупа Менаџмент драмских уметности и медија – изазови XXI века*, Београд: ФДУ, стр. 129–141.
- Поповић, Ивана, 2014. Визуелни идентитет у функцији стратешких циљева Јавног радиодифузног сервиса: РДУ РТС у *Зборник радова са научног скупа Менаџмент драмских уметности и медија – изазови XXI века*, Београд: ФДУ, стр. 411–422.
- Поповић, Ивана, 2018. докторска дисертација: *Визуелни идентитет у функцији стратешких циљева: РДУ РТС*, Београд: ФДУ.

Архивска грађа

- *Важни датуми из историје Телевизије Београд (РТС)*, Редакција за Историографију ЈМУ РТС
- *Времплов телевизије* (17. јун 2015) Презентација изложбе, Бојана Андрић Галерија РТС, Београд
- *Годишњаџи Политике* (1955–1985) Народна библиотека РС
- *Интервју мр Ненад Ј. Ристић* (2013) часопис Србија бр. 39, документација Редакције Ово је Србија
- *Политика специјални додаток* (2007) *Историја графичких промена*
- *Приручник графичких стандарда РТВ* (1979) Редакција за историографију ЈМУ РТС
- *Приручник графичких стандарда ЈП РТС* (1992) Редакција за историографију ЈМУ РТС

- *Приручник графичких стандарда ЈП РТС* (2003) Редакција за историографију ЈМУ РТС
- *Приручник графичких стандарда РДУ РТС* (2010) Редакција за историографију ЈМУ РТС
- *ТВ серија: Време телевизије – 35 година Телевизије Београд*, др Мирослав Савићевић, Редакција за историографију, ЈМУ РТС
- *ТВБ Почетак рада*, (2006) Редакција документарног програма

Интервјуи

- *Андрић, Бојана, уредница Редакције за историографију и ауторка „Трезора” ЈМУ РТС*, интервју водила Ивана Поповић 3. април 2017. (ауторизован интервју)
- *Вељковић, Станислав, генерални секретар ЈМУ РТС*, дубински интервју водила Ивана Поповић 8. јул 2016. (ауторизован интервју)
- *Вулетић, Владимир, председник Управног одбора ЈМУ РТС*, дубински интервју водила Ивана Поповић 30. јануара 2017. (ауторизован интервју)
- *Зајцев, Александар, извршни продуцент Информативног програма ЈМУ РТС*, интервју водила Ивана Поповић 28. децембар 2016. (транскрипт интервјуа)
- *Миљковић, Борис, креативни директор ЈМУ РТС*, дубински интервју водила Ивана Поповић 1. јун 2016. (транскрипт интервјуа)
- *Родић, Синђелић, Снежана, извршна продуценткиња Редакције актуелности ЈМУ РТС*, интервју водила Ивана Поповић 28. децембар 2016. (транскрипт интервјуа)
- *Станојеввић, Зоран, одговорни уредник ЈМУ РТС*, интервју водила Ивана Поповић 21. децембар 2016. (транскрипт интервјуа)
- *Танасије Узунковић, шеф графике ЈМУ РТС*, интервју водила Ивана Поповић, 25. јул 2016. (транскрипт интервјуа)

VISUAL IDENTITY OF PUBLIC MEDIA SERVICE: RADIO TELEVISION SERBIA – TV BELGRADE (1958–2018)

Abstract

This paper examines development and genesis of the visual identity of Public Media Service RTS, and for its case study takes Belgrade Television service as one of its constituents, from its foundation in 1958 until 2018. The paper aims to analyse the functional role of visual identity in executing programme and strategic objectives of this media establishment. Particular attention is given to artistic elements of a TV picture, an area delimited by screen edges as being most representational of its visual identity and which carries psychological, semiotic and communicative meanings. The examined period (1958–2018) is divided into several developmental phases: first black-and-white telops (1958); colour television (1971); application of technological improvements (1992) and contemporary digital animation (2010/2018). By thoroughly analysing each period through related ideology, programme policy, relevant legislation and technological change, the paper offers a better insight into the role and importance of visual identity as an important element in creating media content, effect on audience and facilitation of Public Media Service's societal functions. In this way a new understanding of the role and importance of visual identity emerges.

Key words

Television Belgrade, Public Media Service Radio-Television Serbia, informative programme, visual identity, strategic aims

Aleksandar Novaković¹
Nova akademija umetnosti, Beograd

RADNIČKA KLASA U FILMOVIMA ŽIVOJINA PAVLOVIĆA

791.233(497.1)''19''
791.633-051 Павловић Ж.
COBISS.SR-ID 276094220

Apstrakt

U ovom radu prikazana je pozicija radničke klase u tri filma Živojina Pavlovića: Kad budem mrtav i beo (1967), Zadah tela (1983) i Na putu za Katanju (1987). Cilj istraživanja bio je da sagledam navedene filmove iz ugla filmskog kritičara, ali i iz sociološko-istorijske perspektive s obzirom na to da je društveno-politički kontekst neodvojiv od Pavlovićevog opusa. Akcenat će, svakako, biti na filmskom aspektu imajući u vidu da je reč o delima visoke umentičke vrednosti, a ne o jednodimenzionalnom „agitpropu” iza kojeg stoji određeni, jasno isprofilisani politički program. Pavlovićeva kritika nedostataka jugoslovenskog socijalističkog društva u analiziranim filmovima prelama se kroz više nivoa: politički, ekonomski i društveni. Srž te kritike nije u pozivanju na promenu društvenog uređenja, nego, pre svega, u ukazivanju na mane SFRJ i devijacije koje su društvene i ekonomske nejednakosti izazivale tj. o protivrečnostima samog sistema. Pripadnici radničke klase, koji vode teške, proleterske živote, nisu prikazani na stereotipan način, već realistično, sa vrlinama i manama kao kompleksne ličnosti.

Ključne reči

Živojin Pavlović, radnička klasa, crni talas, jugoslovenska kinematografija, socijalizam

Radnička klasa: između heroja i odbačenih

Jedan od glavnih stubova mita socijalističke Jugoslavije bio je kult radnika-udarnika, koji je predstavljao čoveka novog doba, fizički snažnog i moralno ispravnog, odanog ideji „boljeg sutra”. U nizu filmskih žurnala i televizijskih

1 alnov75@yahoo.com

emisija taj imaginarni neumorni pregalac, dobijao je herojski oreol. Teški, nehumani uslovi u kojima su mnogi radnici živeli, neretko slaba ili nikakva zaštita na radu, te odliv radne snage u Zapadnu Evropu, naročito nakon neuspеха „mini reforme” (1963) i „velike reforme” (1965) privrede zaobilazeni su u zvaničnoj državnoj slici. Prikazati naličje ove priče, snimati na autentičnim lokacijama: u udžericama, derutnim kućama, na obodima grada, pored železničke stanice značilo je ništa drugo nego optužnicu protiv licemerja vlasti. Samim tim, udarnik, kubikaš bio je ideal, natčovek, na šta Pavlović kaže: „Ibermenš je bio ideal sve dok jednog dana fantomi realnosti nisu bacili neopovrgljivu svetlost na produkte irealnih fantazama” (Pavlović 1982: 72). Stoga ne čudi što je tzv. crni talas jugoslovenske kinematografije (Pavlović, Žilnik, Petrović, Makavejev, Stojanović) bio pod pritiskom vlasti i „bunkerisan” od strane državnih cenzora. Paska vlasti najbolje se može rezimirati u rečenici jednog od beogradskih funkcionera upućenoj Zagorki Pešić Golubović za vreme rasprave u vezi sa povlačenjem predstave *Kad su cvetale tikve* sa repertoara JDP-a 1969. godine: „Umetnost mora da ima preporuku nas političkih radnika!” (Lopušina 1991: 12). Tokom osamdesetih godina, po navodu Bogdana Tirnanića iz *Bijele knjige*: „autori [crnog talasa, prim.aut.][...] gotovo su se trijumfalno vratili na scenu s novim filmovima” (Tirnanić 2011:197). Pristup Živojina Pavlovića kritici jugoslovenskog socijalističkog društva, a kroz prikazivanje položaja radničke klase koja se dobrim delom nalazi u materijalno i kulturno podređenom položaju, posebno je zanimljiv jer poseduje istovremeno surovo realističan i crnohumoran ugaon.

Odrediti karakteristike radničke klase kod protagonista Pavlovićevih filmova je zahtevan zadatak. U nekim filmovima je to očito zbog njihove verbalne identifikacije (*Kad budem mrtav i beo*, *Na putu za Katangu*) i socio-ekonomskog položaja, kao i zbog toga što obavljaju manuelni rad u industriji tj. rudniku. Mašinovođe, u *Zadahu tela*, prevashodno se oslanjaju na tehniku, fizički zamor je manji, ali su po primanjima, društvenom položaju, te opštoj percepciji okoline identifikovani kao pripadnici radničke klase. Stratifikacioni gledano, u filmovima *Kad budem mrtav i beo* i *Na putu za Katangu* radnici su mahom nekvalifikovani, dok su mašinovođe u *Zadahu tela* visoko kvalifikovana radna snaga. Treba spomenuti da i Veber i Marks „smeštaju neobučenog manuelnog radnika na dno klasnog sistema” (Keady 2004: 26). Radnici u socijalističkoj Jugoslaviji u Pavlovićevim ostvarenjima nisu prikazani kao ponosni ljudi koji prebacuju norme, kubikaši i udarnici, već siromašni, dezorijentisani, bez jasne ideološke vizije. Tačnije, u SFRJ „nisu postojale institucije koje čuvaju i primenjuju lekcije prethodnih istorijskih bitaka. Stoga su generacije radnika bile odsečene od lokalnih tradicija radničkog pokreta

i svakodnevnih metoda klasne borbe". (Musić 2013: 10) i, samim tim, „radnička klasa je u SFRJ bila samo u teoriji na povlaštenom ili izjednačenom položaju. Iako je radništvo opisivano kao osnova socijalističke države, radnička klasa je u SFRJ ipak bila podređena interesima više, upravljačko-birokratske klase" (Cigić 2015: 17).

Kad budem mrtav i beo

Iako je ovo ostvarenje, snimljeno 1967. godine, fokusirano na sudbinu Džimija Barke (Dragan Nikolić), mladića bez identiteta, koji, kako je Pavlović rekao u intervjuu objavljenom u knjizi *Jahač na lokomotivi* „plovi kao čamac bez kormila na matici" (Pajkić 2001: 94), a društvo ga smatra za pripadnika „polusveta". Barka delom, kao sezonski radnik u ekonomatu, pripada radničkoj klasi, koja mu je odbojna. Tako mu cimeri, Ibro (Miodrag Andrić) i njegov drug, kažu: „Mi smo radnici. Proletarijat", na šta Barka odgovara sa: „Vidi se. A i oseća". U svojoj iznošenoj odeći punoj rupa, oni zaista ne deluju reprezentativno, a što se njihovog mirisa tiče Džimi ne govori samo o tome već poručuje da je njemu sama pomisao na fizički rad odbojna jer bi morao da se znoji i, samim tim, zaudara. Fizički rad je nešto što se mora zaobići. Niko ko se u ovom filmu izlaže bilo kakvim telesnim naporima nije zadovoljan svojim poslom. Za težak rad nema satisfakcije čak ni onda kad je u pitanju cenjeniji i bolje plaćen posao od radničkog – vojnički. Tako oficir JNA postavlja kratko pitanje Džimiju: „Jesi li služio vojsku?", na šta ovaj odgovara „Nou". Oficirov lakonski komentar na Džimijev odgovor je: „I bolje".

Svet radničke klase je daleko od socijalističkog raja: to su barake, kaljave uličice, nemaština, tiskanje u tesnim krevetima. Distopijska slika umornih, potrošenih ljudi, koji beznade utapaju u „narodnoj" muzici i jeftinom alkoholu. Džimi je zgađen onim što mu društvo nudi i želi da se, pevajući, izdigne iznad svoje klase. Zanimljiva je kratka scena u kojoj radnici odlučuju da pokrenu štrajk. Njihov šef im kratko odgovara da je u socijalizmu štrajk nemoguć i tera ih da se vrate na posao, što radnici krotko čine. Ova scena jasno poručuje da, iako je radničko samoupravljanje proglašeno još 1952. godine, ono u praksi retko primenjivano. Reč nadležnih je, po pravilu, bila „poslednja". Pavlović ukazuje na to da među onima koji su, navodno, kičma socijalističkog društva koje se ubrzano industrijalizuje ne postoji bilo kakva klasna svest ili ozbiljna želja da promene odnos snaga u društvu. Rečima Domagoja Mihaljevića u radu „U potrazi za iščezlom budućnosti", objavljenom u zborniku *Gradove smo vam podigli*:

Radničko nezadovoljstvo i suprotstavljanje avangardi pokazuju da postoji „logika radničke klase”. Ovu logiku određuje osjećaj za pravdu, takozvana moralna ekonomija radničke klase. No taj osjećaj za pravdu ne može pronaći svoj politički izražaj, pa je logika radničke klase potisnuta ustranu i deformira se pod utjecajem partije (raste otuđenje radnika od političkog sustava) i logike kapitala (radnici internaliziraju tržišno podređivanje principu efikasnosti). (Mihaljević 2018: 28–29)

Direktori, dakle, a ne radnici, kontrolišu, a u ime države, ne samo sredstva za proizvodnju već posmatraju zaposlene kao one s kojima raspolažu po sopstvenom nahodjenju. Tako je Milutin (Slobodan Aligrudić), upravnik ekonomata, osioni tiranin koji pokušava da siluje Džimijevu devojkicu Lilicu (Neda Spasojević), koja, bez posla, preživljava tako što, predstavljajući se kao trudnica, krade novac. Džimi ga u tome sprečava, ponižava pred radnicima i zbog toga ga, u antologijskoj sceni, Milutin ubija u poljskom klozetu. Tako je zatvoren krug Džimija Barke, koji je započeo u ekonomatu i tu se, nakon kratke i neuspješne pevačke karijere, završava. Izlaz iz teskobne situacije ne postoji ni za Džimija ni za Lilicu, koja će, pre ili kasnije, završiti u zatvoru.

80

Zadah tela

„Nakon političke krize, Jugoslaviju su 1970-ih preplavili novi zakoni – novi Ustav (1974.), novi Zakon o udruženom radu (1976) i nove institucije. Politički sustav obnavljao se i ponovno gradio oko novih ovlasti radnog naroda kao središnje točke.” (Centrih, 2016: 19). Ovi zakoni su, međutim, često ignorisani od birokratsko-političkog aparata. Godine nakon Titove smrti bile su označene teškom društveno-političkom krizom, merama štednje i razbijanjem iluzija o savršenosti tadašnje Jugoslavije. Glavni protagonista *Zadaha tela* (1983), mašinovođa Bora (Dušan Janićijević), koji dobar deo radnog veka provodi između Slovenije (gde su njegova supruga i sinovi) i Srbije (odakle je poreklom), čovek je koji gubi sve što poseduje. Živi u ženinom stanu, plata mu je mala i radi više od kolega. Decu retko viđa, njegov stariji sin postaje kriminalac (storija o sukobu striktnog, dužnosti odanog oca i sina koji je postao deo podzemlja je razrađenije prikazana u poslednjem Pavlovićevom filmu, *Država mrtvih*), a supruga ima ljubavnika. Bora biva prinuđen da živi u Beogradu, u sirotinjskom naselju nedaleko od Brankovog mosta i tu se zaljubljuje u Milku (Ljiljana Međeši), ženu svog kolege Panča (Rade Šerbedžija). Bora, bez utočišta, nedefinisane budućnosti, nije siguran ni u šta pa ni u to da li je otac deteta koje nosi Milka. Bora je za Srbe Slovenac, a za Slovence

Srbin, iznuren, prezaposlen, bez snage da promeni sopstveni život. Ultimativni simbol njegove nemoći je alkoholom i ljubomorom izazvano ubistvo Panča, Borinog ideala „do koga se on ne može dovinuti” (Pajkić 2001: 255). Kriminalac se, poručuje autor, ne rađa. Situacija koju su proizvele određene okolnosti ga stvara. Borin svet je, paradoksalno, uvek veoma blizu onom bezbrižnijem, imućnijem, ali za njega nema izlaza. Tako je u Ljubljani proveo više od dvadeset godina u prostranom, nameštenom stanu koji nije njegov. U Beogradu, iz ruševne kuće koja pripada Milkinom ocu, Bora može da vidi centar grada i „Beograđanku”, koja je udaljena samo par kilometara. Ponovo se nalazi u istoj, egzistencijalno zavisnoj poziciji jer nema dovoljno novca da nađe smeštaj. Inače kako vozova, od svih Pavlovićevih filmova, nema samo u *Hajci*, logično je da se u jednom filmu u središtu priče nađe život mašinovođe. Pavlović je o tome, u intervjuu sa Nebojšom Pajkićem i Dinkom Tucakovićem za časopis *Start* 1983. godine rekao: „Železnica nosi tu senzaciju proticanja, prolaženja kroz život, svet koji promakne kraj vas na otvorenim prozorima” (Pajkić 2001: 255).

Naličje priče o povezanosti unutar jugoslovenske radničke klase je prikazana u upoznavanju Bore i Panča. Pančo je sindikalni delegat beogradskih mašinovođa, koji, teško alkoholiziran, putuje sa Borom u Ljubljanu, na kongres. Od pomenutog kongresa ne vidimo ništa osim pijanog pevanja narodnih pesama. Tragikomičnost dominira scenom dočeka delegacije slovenačkih mašinovođa u Beogradu: kulturno-umetnička društva iz Srbije i Slovenije izvode narodne pesme na ranžirnim platformama, okružena starim, rashodovanim putničkim vozovima koji kasne satima, dok Bora povraća oslonjen na jednu od kompozicija. Pesma i alkohol nisu tu zbog radosti i u čast prijateljstva već predstavljaju anestetike koji će pomoći svima da bar za koji trenutak zaborave na sve. Odlasci Bore i njegovih kolega na kongrese, simpozijume su banalni – sindikati nemaju nikakav uticaj ili značaj u društvu i vode ih ljudi koji teže sticanju lične koristi. Proslave jubileja ili svadbe na stanicama, svejedno, deluju pre kao *dance macabre* nego kao slavljenje života. Svet radničke klase je prostor u kojem žive malodušni, zbunjeni, alkoholu i agresiji skloni ljudi kojima se ne nudi nikakva alternativa. Za Boru, njegovu klasu i Jugoslaviju je, figurativno, „prošao voz”. Ovaj pristup razvijanju veza kroz kulturne manifestacije u okviru firmi je ovaploćenje ideje književnika Miroslava Krleže o ulozi kulture u novom socijalističkom društvu kako je primetio Rade Pantić, autor rada „Od kulture u ‘socijalizmu’ ka socijalističkoj kulturi” objavljenog u zborniku radova *Gradove smo vam podigli*:

Pretpostavka Krležinog programa jeste da se društvo i umetnost razvijaju paralelno. Budući da je Jugoslavija izvela socijalističku revoluciju i otarasila se staljinističkog dogmatizma, progres napravljen u društveno-ekonomskom uređenju mora naći adekvatan umetnički izraz u kulturnom stvaralaštvu. Umetnost tako ne mora služiti direktno klasnoj borbi, već izgradnji nove nacionalne svesti na bazi onog što je najbolje u njenoj kulturnoj tradiciji. (Pantić 2018: 194)

Na putu za Katangu

Snimljen 1987, dve godine pre pada Berlinskog zida, ovaj film, u odnosu na prethodne, predstavlja najdirektniju kritiku jugoslovenskog socijalističkog društva. Glavni junak, Pavle (Svetozar Cvetković), sitni švercer koji je bezuspešno okušao sreću u Francuskoj, dolazi u svoj rodni rudarski grad. Bezuha je sin četvorostrukog udarnika Ljubomira Bezuh (Božidar Bunjevac), čije ime se među radnicima izgovara sa strahopoštovanjem. Štaviše, lik Ljube Bezuh se pojavljuje na projekciji kratkog promotivnog filma, u okviru velike svečanosti u čast poslovnih partnera iz Gvineje. Narator objašnjava kako je primer Bezuh ništa drugo do ovaploćenje Marksove teze o radu kao jedinom izvoru sreće. Naličje ove priče je sasvim drugačije i odgovara pre Marksovoj teoriji o otuđenju. Ljubomir Bezuh je, u stvarnosti, otuđen od proizvoda svog rada, u kojem ne vidi smisao i nije vlasnik sredstava za proizvodnju tj. ne pripada mu čak ni pijuk koji koristi. „Zbog intenzivnog korišćenja mašinerije i podele posla, rad proletera je izgubio na svojoj individualnosti i, samim tim, svu draž za radnog čoveka. On postaje dodatak mašine” (Marx and Engels 1976: 490–491). Pavlov otac je prerano ostareli čovek, istrošen teškim radom, a traženje utehe u piću bilo je okidač za njegovu violentnu stranu. Tukao je Pavla za najmanju sitnicu. Svoju ženu je na smrt prebio. Život je okončao sam, u zatvorskoj bolnici. Jedina Pavlova želja je da proda očevu kuću i ode u rudama bogatu zairsku (danas kongoansku) oblast Katangu, gde će se, nakon dve godine rada, obezbediti za ceo život.

Pavle, koji je u mladosti, baš kao i njegov otac, radio u rudniku, predstavlja generaciju koja, za razliku od očeve, nikad nije imala iluzije o „obnovi i izgradnji”, heroizmu udarništva Alije Sirotanovića i časti koju donosi Orden rada ili udarnička značka. Njegov otac je želeo da, kroz ova priznanja, nađe smisao u onome što radi, ali ga je ta želja sagorela i pretvorila u nesrećnika, siledžiju i, na kraju, ubicu. Kao i Džimi Barka, i Pavle želi da se izdigne iznad svoje klase. Propaganda jednog odumirućeg društvenog sistema u koji ne veruje (spome-

nuti promotivni film) stoji u kontrapunktu s kapitalističkom propagandom. Tako, na video-plejeru, Pavle zbunjenim rudarima pušta promo-film koji prikazuje prednosti rada u rudnicima *Crna mamba* u Katangi. Praćene *voiceoverom* koji govori o svim pogodnostima rudarskog posla, nižu se slike plaža, luksuznih stanova, karnevala u Riju, pa čak i scena iz porno filma u kome belac seksualno opšti sa Afrikankom, a sve kao saharinsko obećanje raja za one koji su spremni da dugo i naporno rade „samo dve godine”. Bezuhin san nije vezan za „bolji, lepši život u nekoj razvijenoj, uređenoj zemlji”. U njegovom korenu je skoro bezumna pohlepa, opsednutost dijamantima od „dve tone”, kolonijalnim rajem u kome će njegovoj „verenici”, kafanskoj pevačici Žani (Mirjana Karanović), sklonoj džeparenju (i ona, kao i Lilica u *Kad budem...*, nosi lažni trudnički stomak) „crnac donositi kriške ananasa”.

Realnost rudarskog života u Bezuhinom mestu je suprotnost: siromašni, često bez ikakvog iskustva, rudari dolaze iz Makedonije, Bosne, sa juga Srbije. Mnogi od njih ginu na poslu ili su teško povređeni, koliko zbog rizika samog posla toliko i zbog loše, neadekvatne opreme. Ono što im država pruža nisu bolji uslovi rada ili povišice već dočeci stranih delegacija i koncerti klasične muzike, koje, u odsustvu adekvatne sale, rudari drže na otvorenom. Štaviše, raste pritisak države da se poveća produktivnost, a s njim i nesreće na poslu. Iako, formalno, imaju prava, rudari i ne pomišljaju da se pobune, što je dobro definisano rečima Domagoja Mihaljevića: „Jačanje samoupravljanja nikada nije bilo u interesu političkih i ekonomskih struktura već samo doziranje radničke inicijative i participacije ovisno o razvojnoj strategiji.” (Mihaljević 2018: 33–34).

Jedini „sadržaj” koji imaju u svojim životima su pijanke u lokalnoj kafani *Timočka noć*. Neki od njih su skloni krađi. Zbog tuča brojni među njima završavaju u pritvoru, u policijskoj stanici. Zanimljivo je da se i njima nudi socijalistička varijanta (skromnija, naravno) Katange tj. odlazak u Gvineju, s kojom je sklopljen ugovor od trideset miliona dolara. Burni emotivni život, tačnije njegova rasepljenost, i ovde je, kao i u *Zadahu tela*, Pavlovićev lajtmotiv: Pavle je rastrzan između ljubavi prema Žani, koja ga je prevarila sa najboljim drugom, rudarom Jovom (Radoš Bajić) i Mariji (Ljiljana Lašić), ljubavi iz školskih dana, koja je rodila njegovo dete i udala se za inženjera. Pavle odlučuje da se, uprkos prvobitnim planovima, zbog ljubavi prema Žani, vrati u rodno mesto. Ova odluka može se tumačiti i drugačije: odlučio je da beži od kuće, od demona koji ga progone. U više navrata pokazao je brigu za rudare (popravljao je pokvarenu mašinu, spasavao živote „saboraca”, sprečio inženjera da izvrši samoubistvo, dao krv za teško povređenog rudara) i

oseća da je, kao stariji i iskusniji, na neki način odgovoran za njih. Svako od ovih tumačenja njegovog postupka jednako je validno jer on nije eksplicitno objašnjen.

Zaključak

Pavlović je kroz svoje junake i njihove sudbine prikazao mane jugoslovenskog socijalističkog društva. Ono što je posebno u njegovom fokusu je razlika između onog za šta se društvo zalaže i onoga što to isto društvo u praksi čini. Obećavani raj komunizma je daleko od svog ostvarenja, a veliki deo populacije živi u degradirajućim životnim uslovima. Predratne gazde su u filmu zamenjene aparatčicima, a nacionalistički ideali zamenjeni onim o bratstvu i jednakosti ljudi, koji, ma kako lepo zvučali, nemaju punu potvrdu u svakodnevnom životu. Društvena prohodnost je, napominjem, bila javno dovedena u pitanje godinu dana nakon premijere filma *Kad budem mrtav i beo*, kad su studenti Beogradskog univerziteta krenuli u proteste s parolom: „Dole crvena buržoazija!”. Ova parola je „self-evident” jer, ako postoji buržoazija, onda, sasvim sigurno, postoji i proletarijat koji je eksploatisan. Radnička klasa koja nema pravo da štrajkuje ne upravlja „odozdo” već je kontrolisana „odozgo”, a predstavlja nadu i uzdanicu zemlje. Prema Pavloviću, radnici se nalaze u beznadežnoj situaciji, bez obzira da li je u pitanju neuspela pobuna u *Kad budem mrtav i beo*, teško životarenje pored pruge u *Zadahu tela* ili okretanje ekonomskoj emigraciji kao rešenju svih problema u *Na putu za Katangu*.

Predrasude koje deo publike i kulturne javnosti vezuju kako za Pavlovića tako i za veliki broj autora crnog talasa i danas su snažne. Prikazivanje društvenih devijacija, „socijale”, izazivaju gnušanje uglavnom iz dva pravca: estetskog i ideološkog, koji se često međusobno prepliću. Naime, delu kritike i publike, imao on politički stav ili ne, „estetika ružnog” je odbojna. S druge strane, mnogi doživljavaju tu „prljavštinu” Pavlovićevih filmova kao napad na naciju kojoj pripadaju: „Zašto se prikazuju samo najgori među nama? Zar smo zaista takav narod?”. „Prikažimo neki slavan događaj iz naše istorije” često ide, ruku pod ruku sa „Gde su lepi, mladi glumci?” i gnušanjem u odnosu na radničku klasu. Pritom se zaboravlja da je kritika u Pavlovićevim filmovima dubinska, da autor prikazuje ljude u njihovoj fizičkoj i psihičkoj raznovrsnosti, te da društvo koje izbegava analize i kritike teži tome da ima onu istu količinu kontrole (ili veću) što bi rezultiralo filmovima koji bi ličili na propagandna ostvarenja poput onog u kojem se pojavljuje Ljubomir Bezuhla ili, rečima samog autora: „Brutalnost (rugoba) umetnosti ne sastoji se od igre elementima

ružnog. Ali drastika ružnog (kao i lepota životno afirmativnog) može postati predmet, objekat u brutalnom činu umetničkog stvaranja” (Pavlović 2016: 310).

Literatura

- Centrih, Lev. 2016. *Put do sloma: smrt Saveza komunista Jugoslavije*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.
- Cigić, Stipe. 2015. *Reprezentacija radničke klase u popularnim hrvatskim i jugoslavenskim filmovima*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti.
- Keady, Stephen. 2004. *Working-class Culture and Work as portrayed in the Texts and Films of Alan Sillitoe is Saturday Night and Sunday Morning and The Loneliness of the Long Distance Runner*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Lopušina, Marko. 1991. *Crna knjiga (Cenzura u Jugoslaviji 1945–1991)*, Beograd: Fokus.
- Marx, Karl, Frederick Engels. 1976 (1846). *The German Ideology. Collected Works*. Vol. 5. London: Lawrence and Wishart.
- Mihaljević, Domagoj. 2018. „U potrazi za iščezlom budućnosti” u *Gradove smo vam podigli*. (priredili Knežević, Vida, Miletić, Marko). Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- Musić, Goran. 2013. *Radnička klasa Srbije u tranziciji (1988–2013)*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.
- Pantić, Rade. 2018. „Od kulture u ’socijalizmu’ ka socijalističkoj kulturi” u *Gradove smo vam podigli*. (priredili Knežević, Vida, Miletić, Marko). Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- Pajkić, Nebojša (prir.). 2001. *Jahač na lokomotivi*, Beograd: SKC.
- Pavlović, Živojin, 1982. *O odvratnom*, Beograd: Prosveta.
- Pavlović, Živojin. 2016. *Živojin Pavlović* (priredio: Bojan Jović), Novi Sad: Matica srpska.
- Tirnanić, Bogdan. 2011. *Crni talas*, Beograd: Filmski Centar Srbije.

WORKING CLASS IN FILMS OF ŽIVOJIN PAVLOVIĆ

Abstract

This study, Working Class in Films of Živojin Pavlović depicts the position of Yugoslav working class in Pavlović's films: Kad budem mrtav i beo (When I Am Dead And White, 1967), Zadah tela (Body Scent, 1983) and Na putu za Katangu (On The Road To Katanga, 1987). Pavlović, as one of the most prominent Yugoslav and Serbian directors, was labeled by Yugoslav censors as one of the authors of the so called "Black wave" in Yugoslav cinematography, emerging in late 1960's and 1970's with authors such as Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Veljko Kadijević and Lazar Stojanović. Often "bunkered" (censored without ban, with small number or no public shows at all in Yugoslav cinemas) Pavlović's works have exposed the "underbelly" of Yugoslav socialist society at the time, the world of poor, unprivileged, downtrodden, and mainly the proletariat. In the aforementioned films Pavlović's cinematic critique exposes the malfunctioning state apparatus on three basic levels: political, economical and societal. The core of Pavlović's stance was not in offering a new alternative or overthrowing the socialist government, but rather in pointing out the bad sides of the system that are reflected in the lives of poor, often dehumanized and disoriented working class. From Kad budem mrtav i beo, placed in the period of burgeoning industrialization and proclaimed development and optimism, to socio-political crises in 1980's (Zadah tela, Na putu za Katangu) Pavlović's films show how little really changed for many members of the working class even though that very class was viewed (along with the Communist Party and Yugoslav People's Army) as the backbone of socialist Yugoslavia. Formally free to self-manage factories and mines, workers were basically under the control of apparatchicks and upper crusts of government's bureaucracy. Hence, social and political inequities and ideological contradictions are causing private traumas and misery. Although the protagonists live in formally egalitarian society, in reality they populate shanty towns on the outskirts of cities. Their only opportunity is to immigrate thus showing that Yugoslav system is not functioning (Na putu za Katangu), or stay and face the uncertain future.

Key words

Živojin Pavlović, working class, Black wave, Yugoslav cinematography, socialism

II

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ениса Успенски¹
Факултет драмских уметности, Београд

ДНЕВНИЦИ ЈУРИЈА РАКИТИНА (ПОЗОРИШНА РЕЖИЈА У ЕМИГРАЦИЈИ И ДИЈАЛОГ С КУЛТУРОМ ДРУГОГ НАРОДА)

821.161.1.09-94 Ракитин Ј./Љ.
792.072.3.929 Ракитин Ј.
792(497.11)™1930/1940*
COBISS.SR-ID 276097804

Апстракт

У раду се анализирају дневници Јурија Ракитина, односно онај њихов слој у којем се изражава негативан однос према српском културолошком окружењу. У том смислу оспорава се документаристички, а истиче ауторефлексивни карактер ових дневника. Рад се ослања на истраживања из теорије књижевности која се односе на проучавање дневника и интердисциплинарни научну област емигрантологију. Доказује се теза да је Ракитин, као емигрант, и поред негативно обојеног емоционалног става према српском театру и српској култури успео својим режисерским радом да успостави културолошки дијалог и постане део културне баштине земље у коју се преселио.

Кључне речи

Ракитин, театар, емиграција, дневници, културолошки дијалог

Јурија Л. Ракитина није потребно представљати нашој ужој, стручној, а ни широј културној јавности. О његовом доприносу српској позоришној уметности, као и режисерском и глумачком умећу, с којим је емигрирао из царске Русије и населио се у Краљевини СХС, написан је знатан број научно-истраживачких радова, есеја, рецензија, приказа, сећања и забелешки. Захваљујући залагањима емигрантолога Алексеја Арсењева, утврђена је хронологија његове стваралачке и личне биографије, састављена је исцрпна театрографија, као и библиографија писаних радова самог Ракитина и радова о њему². У радовима српских и

1 enisa.uspenski@gmail.com

2 Видети: Ениса Успенски, Алексеј Арсењев, Зоран Максимовић (ур.) 2007. *Јуриј Львович Ракитин живот, дело сећања*, Зборник радова међународног научног скупа Београд – Нови Сад, 17–20. април 2003. Београд – Нови Сад: Факултет драмских уметности, Позоришни музеј Војводине.

руских теоретичара, историчара и критичара позоришта дефинисана је естетика Ракитиновог режисерског поступка. Између два рата о Ракитину су писали С. Винавер, В. Глигорић, Д. Крунић, Р. Младеновић, В. Живојиновић, М. Грол, М. Милојевић, С. Пандуровић, Т. Манојловић и многи други, а у новије време З. Т. Јовановић, О. Милићевић, Н. Мосусова, Ј. Лешић, Д. Ђурковић, Б. Чиплић, М. Лесковац, В. Поповић, Р. Лазић, О. Милановић, М. Радоњић, П. Волк и др. Са театролошког становишта о Ракитиновим режијама највише су писали: Л. Дотлић, М. Милошевић, Б. С. Стојковић, Ј. Лешић, П. Марјановић и М. Лесковац, док је његов педагошки рад најбоље представљен у истраживањима С. Рапајића и З. Максимовића. Од руских аутора о Ракитину су писали водећи позоришни критичари предреволуцијске епохе, као што су А. Р. Кугељ (Номо повус), В. Азов, Н. Е. Ефрос, Н. Тамарин, Л. Гуревич, Е. А. Старк, В. Ф. Боцјановски. Сарадња Ракитина с великанима позоришне уметности, Станиславским, Мејерхољдом, Јеврејиновим, расветљена је и коментарисана у радовима савремених руских истраживача и теоретичара Н. Вагапове, Ј. Галањине, В. Иванова, Т. Исмагулове и др.

Но, упркос официјалним признањима,³ не може се порећи постојање извесног јаза који је спречио и спречава потпуну интеграцију Ракитина у историју српског позоришта. Име Ракитина често се прећуткује или заборавља када су у питању историјски осврти на позоришне реализације појединих драмских дела која су била значајна за његово стваралаштво. Најбољи пример за ову констатацију представља комад *Шума* А. Островског, који је Ракитин поставио у Народном позоришту 1940. године поводом свог јубилеја, двадесетогодишњице рада у српском националном театру. Међутим, и поред тога што је то била једна од његових најуспешнијих режија, којом је на нов, оригиналан, лични начин приступио руском класику, као и поред великог публицитета којим је ова представа била пропраћена у домаћој штампи, она се уопште не помиње у амбициозно написаном програму⁴ представе *Шума* Југословенског драмског позоришта која је, у режији Егона Савина, премијерно изведена 27. децембра 2005. године.

3 Ово потврђује и оцена Боривоја С. Стојковића да Ракитин поред Исаиловића и Бранка Гавеле спада „међу најбоље редитеље у историји српског позоришта” (Станковић 2016: 229).

4 Програм за представу *Шума* Александра Николајевича Островског, 2005. Програм приредили: Јелена Ковачевић, Милош Кречковић, Марина Миливојевић Мађарев и Горчин Стојановић, Београд: Југословенско драмско позориште.

Разлога за извесно прећуткивање Ракитиновог имена у савременој рецепцији позоришта има више, а међу главнима навели бисмо оне политичке и техничке природе. Опште је познато да се проучавање руске емиграције до деведесетих година прошлог века налазило под велом забране⁵, што је за заборав позоришне представе, као уметничког остварења које се реализује у простору и времену, сасвим довољан период. Но, с друге стране, иако временска дистанца и физички нестанак учесника Ракитинових режија из међуратног периода омета њихову реконструкцију, она није сасвим немогућа. Солидан увид у позоришно стваралаштво пружају новински чланци и критике, али и други артефакти, фотографије, редитељске књиге, програми и слично, па би разлог за изостављање Ракитина у историјским пресецима сценског живота одређених, за њега врло значајних, драмских дела могао имати и друге, у овом случају, психолошке разлоге. Сасвим је могуће да је поменути јаз могао настати као последица невешто скриваног Ракитиновог анимозитета не само према свом позоришном окружењу (колегама редитељима, директорима позоришта, глумцима и публици) већ и према целокупној култури и народу земље која му је пружила уточиште након емиграција из Русије. Да је тог непријатељства и неразумевања било сведоче Ракитинови дневници, које је водио током читавог живота.

Ракитинову рукописну заоставштину пронашао је и сачувао од пропадања театролог Лука Дотлић, упознавши с њом Алексеја Арсењева и замоливши га да ишчита свеске везане за новосадски период и скицира њихове садржаје. Арсењев је читао свеску по свеску и враћао их Луки Дотлићу. После смрти Луке Дотлића његова супруга је дала Арсењеву све Ракитинове папире не желећи ни она, као ни њен муж, да их преда Музеју. Арсењев је довршио читање и скицирање делова рукописа које до тада није прочитао, и 1998. године их доставио Позоришном музеју Војводине. У својим текстовима о Ракитину Арсењев је користио податке из дневника, спремајући се да их једног дана публикује у целини.

5 Овде морамо направити ограду и рећи да име Јурија Ракитина ни у једном историјском тренутку у српској култури није пало у заборав, заправо је међу позоришним људима увек било поштовалаца Ракитиновог дела који су чували сећање на његово стваралаштво. Ипак, услови за научно истраживање Ракитиновог живота и рада су се стекли тек после деведесетих, када је тема руске емиграције ушла у програм националне културне политике.

Међутим, фрагменти дневника Јурија Ракитина из периода од 1924. до 1937. године објављени су на руском језику⁶ у издању Филолошког факултета у оквиру научног пројекта који финансира Министарство науке Републике Србије. Припрему текста, предговор и коментаре написала је Тамара Жељски, која је о грађи ових дневника и других необјављених Ракитинових рукописа⁷ одбранила и докторску дисертацију⁸ на Филолошком факултету у Београду.

Читање и припрема за штампу рукописног материјала, уз око осам стотина коментара, представљају значајан истраживачки и издавачки подухват, док закључци исказани у предговору објављених *Дневничких записа 1924–1937* и у докторату Тамаре Жељски имају више субјективни него научни карактер. Између осталог, Тамара Жељски запажа да је „завист, особина која ће” Ракитина „најчешће као резултат *професионалне сујете*, пратити до краја живота у позоришту”, да су „Ракитинови коментари о српском друштву и културној средини поражавајући, испуњени горчином и *озлојеђеношћу осетљивог, незадовољног и депресивног уметника, растрзаног између тежњи да буде скроман, и снажног, непобедивог осећаја повређене сујете*, који сматра да га нова домовина није прихватила онако како заслужује”, да је Ракитин био „*изузетно амбициозна, сујетна, увредљива, у појединим приликама импулсивна особа*” и да његови „рукописи бацају једно другачије светло на његов живот и дело, на коме се он показује *као мање допадљива и позитивна личност*, али његова биографија зато постаје садржајнија, богатија и, што је са становишта науке најважније, веродостојнија” (Жељски 2018: 16, 60, 240, 244 – курзив наш, Е. У.). Сложићемо се са последњим делом цитиране реченице да се општи научни метод базира на објективном посматрању чињеница, али треба имати у виду да једне те исте чињенице могу бити растегљиве и да им свака наука прилази са своје тачке гледишта.

Како пише А. Зализњак, „у оквиру традиционалне епистемологије дневници се могу проучавати с различитим циљевима, који су у складу с различитим наукама” (Зализњак 2010: 166). То може бити филологија, психологија, историја или неке друга наука. Такође, не можемо се сло-

6 Ракитин, Юрий. 2018. *Дневниковые записи 1924-1937 годов*, Подготовка текста, предисловие и комментарии Тамары Жељски, Общая редакция Корнелии Ичин, Белград.

7 Реч је о Ракитиновим дневницима вођеним у периоду од 1937. до 1952. године, као и о необјављеним мемоарским записима.

8 Жељски, Тамара, *Рукописна заоставитина режисера Јурија Ракитина*, докторска дисертација, ментор проф. др Корнелија Ичин, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2018.

жити с тврдњом Тамаре Жељски да досадашња истраживања о Ракитину „само делимично осветљавају његово стваралаштво и живот и да до сада није обављена критичка оцена целокупног рукописног наслеђа уметника, која би допринела стварању јасне и свеобухватне анализе о доприносу истакнутог режисера позоришној уметности” (Жељски 2018: 8). Чињенице Ракитинове рукописне заоставштине релевантне како за његову биографију, театрографију, тако и за театролошка истраживања углавном су биле познате домаћој научној јавности и пре објављивања фрагмената његовог дневника. Као прво, као што смо рекли, Алексеј Арсењев се у својим текстовима о Ракитину обилато ослања управо на изворе из његових дневника, са којима је усмено упознао и друге истраживаче, на пример, Луку Дотлића, Луку Хајдуковића и Милену Лесковац, који су такође користили изворе из наведене рукописне заоставштине.

С друге стране дневници доиста, како пише Тамара Жељски, проширују поглед на историју односа реалних људи и догађаја, унутрашњу личност као и позоришно стваралаштво Ракитина, али је нетачна тврдња да њихово објављивање у „појединим важним сегментима *мења досадашње виђење* места и улоге Ракитина у историји наше културе”⁹. Заправо, у овим дневницима нема релевантних чињеница које већ нису изнете у досадашњим истраживањима о Ј. Л. Ракитину. Најзад, тврдње Тамаре Жељски да је Ракитин у „стручним и пригодним” текстовима које је објављивао у домаћој и страној штампи „калкулисао” с јавношћу, а да је у дневницима износио своје праве, тј. „искрене ставове” (Жељски 2018: 241) – научно су неутемељене и занемарују савремена филолошка истраживања, која су се последњих деценија развила у посебну научну област о проучавању дневника (*дневниковедение*). Када се већ говори о „искрености” аутора дневника, мора се имати у виду коме су ти дневници упућени, што представља кључни моменат у формулисању жанра дневника као текста настало у „условима обраћања аутора самом себи, који притом у овој или оној мери допушта могућност његовог читања од стране неког трећег лица, названог *споредним адресатом*” (Зализњак 2010: 163). Управо, како пише Зализњак:

9 Овакву тврдњу Тамара Жељски је морала поткрепити адекватним примерима којима би доказала где и како Ракитинови дневнички записи мењају досадашње виђење места и улоге њиховог аутора у науци и култури, односно који и чији се ставови оповргавају и који су то нови подаци у односу на већ постојеће.

... фигура споредног адресата дневника је изузетно занимљива с тачке гледишта типологије жанра. Овде постоје два пола: с једне стране, то може да буде уски круг породице или пријатеља – или чак конкретни човек, неко од аутору блиских људи. На супротном полу ствара се ситуација, када је споредни адресат намерно искључен: како би се спречила могућност читања од стране трећег лица, дневник се скрива, понекад пише у шифрованом виду, познати су многи случајеви када човек крајем свог живота уништава дневник или моли друге да га униште после његове смрти. Већина адресата се налази у међупростору тих полова (мада је ближи другом): споредни адресат није јасно дефинисан, али се и не искључује у потпуности (Зализњак 2010: 165).

Наведена формулација може се применити на адресате Ракитинових дневника, којих има најмање три. Први, непосредни адресат је „сам аутор, Ја које се обраћа Ја”, односно он је протагониста дневничких записа који нису писани с циљем памћења одређених сведочанства, већ им је „циљ да онај који их пише сам себи објасни своје унутрашње стање, које се не може објаснити без тих записа” (Лотман 2000: 159–165).

Други, споредни адресат је Ракитинов син, Никита,¹⁰ којег је, судећи по посвети на свесци из 1924. године, именовао када је он имао тек седам година. Ово је у вези с општом тежњом емиграната првог таласа да се побрину за младо поколење, „да [се] деци и омладини усади сећање на Русију, њену специфичност и њене основне вредности” (Суханек 2013: 16). За Ракитина је то било посебно значајно јер његов син такоређи није ни успео да види своју домовину, из које су га извели као сасвим малог:

Боже благослови ове записе и дај ми стрпљења да педантно испричам причу о тужним данима, данима прогонства, и мислима, црним и сетним, лишеним светлости и наде. О Русијо, тако дивна, вољена домовино, о руски животе, руска благодати, широка, пуна маште и могућности, остала си само на папиру и ради тога сам и

10 Никита Јуријевич Ракитин (1917 – после 1937) – син Ј. Л. Ракитина. У емиграцији, у Југославији живео је од најранијег детињства. Похађао је Руско-српску гимназију у Београду. У гимназији је организовао комунистички кружок. Почетком 1930. преселио се у Париз, где је наставио образовање, учествовао је у омладинским друштвеним организацијама. Као добровољац Интернационалних бригада био је учесник Грађанског рата у Шпанији. Време и место његове смрти су непознати (Жељски Т. „Коментарии”, у: Ракитин 2018: 251).

започео ову свеску. Нека Никита прочита када буде момак и нека се сети свог јадног оца. Само њему упућујем ове редове, а ако он умре – ове свеске треба уништити. Београд, 1924. (Ракитин 2018: 11)

У тексту дневника има доста мисли о Русији, нарочито у првим годинама његовог вођења, међутим с временом постају доминантне приче о позоришном животу, нарочито међуљудским односима унутар позоришта и припремама за одређене позоришне представе. Њих смењују догађаји из друштвеног живота емиграције, пасажии о породичним проблемима, односу са женом, глумицом Јулијом Ракитином, бриге око васпитања сина, стална несташица новца, па све до позоришних и филмских критика, литерарних покушаја, нацрта за будућа књижевна дела и зналачки написаних приказа прочитаних књига што руских, што светских аутора. Уосталом, као и већину дневника и овај, Ракитинов, одликују особине као што су „фрагментарност, нелинеарност, нарушавање узрочно-последичних веза, интертекстуалност, ауторефлексија, мешање документарног и уметничког, чињеница и стила, принципијелна недовршеност и одсуство јединствене замисли” (Сметанина 2002: 87, Зализњак 2010: 166). У таквој мешавини дискурса тешко је идентификовати адресате, који се ипак могу наслутити иако их је сам аутор искључио у случају смрти свог сина, односно именованог споредног адресата. Поред сина, као адресати појављују се и Ракитинови покојни родитељи, којима се најчешће молитвено обраћа у оквиру религијског дискурса дневника.

Татице мој мили, желео бих да ми читаш мисли, да одагнаш моје сумње. Знам да је велики грех жалити за тиме што нисам остао у Домовини, у којој се прогони име нашег Бога. Али схвати, мој мили, мој драги, да ја тамо не бих толико патио због самољубља. Тамо бих радио са заносом. Тамо бих стварао и у крајњем случају тешио се тиме. Овде нема ничег од тога. (Ракитин 2018: 237)

Као адресат у Ракитиновим дневницима појављује се и бивши глумац Художественог театра Николај Прокофјевич Семјонов, који је после Револуције емигрирао у Америку, где је на спектакуларан начин извршио самоубиство, бацивши се у Нијагару. Његова горда, романтична смрт, како пише Ракитин, настала је из протеста против америчког схватања уметности, због туге за стваралачким пламеном и екстазом (Ракитин 2018: 184).

За проучаваоца и нарочито приређивача за штампу ових дневника од прворазредног је значаја решење да ли се ради о руском или српском адресату (односно адресатима). Очигледно је да се ауторка публикације *Дневнички записи 1924–1937* определила за руског адресата обзиром да су дневници објављени на руском, али се такав утисак не може стећи из коментара који су делимично упућени руском, а делимично српском адресату¹¹. У сваком случају, присуство оба ова адресата „осећа” се у самом тексту дневника, у коме провејава „нада”¹² у „суд историје” будућих поколења, руских и српских. Првима су упућене успомене на Русију и чезња за њом, док су другима намењени описи личности и догађаја из уметничког непосредног окружења. Међутим, у оба случаја реч је о тексту који говори о „текућем моменту (о данашњем дану или неколико претходних дана)”, односно о „мислима и осећањима који су били актуелни управо тог дана и у тим околностима” (Зализњак 2010:168). Управо из тих разлога треба правити разлику између дневника и мемоарске литературе, у којој се личности и догађаји описују с јасном временском дистанцом.

Опис текућих догађаја (*текућеств*) представља још једну жанровску дневничку карактеристику која изнетим чињеницама, ма колико биле у историјском смислу истините, даје извесну фикционалност¹³, што свакако треба имати на уму када се говори о дневничкој искрености. Ако између аутора, иначе склоног фикцији, и протагонисте дневника не постоји подударност према условима жанровског „договора”, онда то, како пише Савкина, „скида многе табуе” и дневничким записима отвара поље много веће фиктивности „од саме fiction-литературе” (Савкина 2009: 167). Ракитинови дневници више него што документују једно време разоткривају унутрашњи живот уметника, режисера, глумца и писца, породичног и религиозног човека, али пре свега емигранта првог таласа руске емиграције. Општи тон *Дневничким записима 1924–1937*

-
- 11 У савременој науци о књижевности коментари заузимају значајно место. Постоје различите врсте коментара, а најприсутнији су они који се односе на текстове који се први пут објављују према архивским изворима, као што су писма, дневници, белешке, успомене и сл. Њихову научност одређују три најзначајнија аспекта: адресат коментара, границе коментарисаног текста и карактер коментара у време револуције информационих технологија. (Рейтблат 2004).
- 12 Према К. Кобрину основна садржина дневника састоји се у пресумпцији речи *надати се*. Мада је тешко одговорити да ли се сви аутори дневника надају да ће бити прочитани, ниједан ипак није намењен само личном читању, и већина аутора се *нада*, односно *жели* да буде прочитана (Кобрин 2003).
- 13 Према Ани Зализњак, тешко се могу одредити границе између фикције и не-фикције дневника (Савкина 2009: 167).

дају негативна осећања, лоша расположења, меланхолија, физички и психички умор, осећања безнађа, празнине, па и сложенијих, готово патолошких стања депресије. У највећој мери та стања су скопчана с радом у позоришту, проблемима и препрекама с којима се на том пољу сусретао. Главно је незадовољство сопственим уметничким радом, немогућност да развија и продубљује своје режисерске замисли, неразумевање од стране позоришне дирекције и сарадника, глумаца и публике, незадовољство због наметнутог репертоара, најзад и због вечитог недостатка новца и сл. Тако, на пример, о комаду Едвина Берка *Оно што се зове љубав* пише све најгоре, не штедећи ни драму, ни публику, ни критику. Уочи премијере записује:

Не знам хоће ли овај комад имати успех. Толико пута сам грешио, да се бојим да поставим било какву прогнозу. У сваком случају комад је довољно глуп да би се свидео овдашњим идиотима, публици. У њему има материјала за снобове. Мрзим Београд – европски клозет за послугу. (Ракитин 2018: 63)

А када су се појавиле критике изразио је гнушање према српској штампи, која није разумела новине његовог уметничког поступка:

*Прочитао сам критике. Како је гадна и одвратна српска штампа. Турски јарам, који је вековима трпео овај народ, оставио је неизбрисив траг на читаву земљу. Па шта ако се штампа снисходљиво и благонаклоно изразила о поставци *Оно што се зове љубав*, зато је једногласно искритиковала Петровића који је прекрасно играо. Искритиковала га је само зато што није запао у шаблон неталентованог извођења неталентоване драме, зато што се одважио – а по законима текста он је морао да се одважи – да одигра улогу патентираног филмског љубавника у донекле карикатуралним тоновима. И раније сам знао да је српска критика тупоглава, али да је до тог степена нисам претпостављао. На крају крајева свеједно ми је. Овде сам осуђен на потпуну и безнадежну самоћу, самоћу у мноштву људи, и Срба, и Руса. (Ракитин 2018: 66)*

Сличан однос је имао и према комаду *Морал госпође Дуљске* Габријеле Запољске. Када је представа на премијери доживела успех – није био задовољан:

Овај комад је баш по укусу и схватањима београдске буржоазије – баналност подигнута на N-ти степен. [...] Као и после сваке премијере осећам потпуно незадовољство. Жао ми је изгубљеног времена [...] комад је толико одвратан да га није имало никаквог смисла режирати. (Ракитин 2018: 53–54, 55)

С Нушићевим комедијом *Пут око света*, такође је имао успеха, али је ипак писао како му је „све то досадило”, како му је „све одвратно”, како би хтео да бежи: „да бежим одавде, свеједно куда. А заправо ћу и после смрти овде лежати. Ето то је страшно. Нема се куд побећи. А Русија није за мене” (Ракитин 2018: 76). Па чак ни онда када је режирео представу која је била по његовој вољи и која је доживела успех, као што је то био случај с Маршановим *Балтазаром* – није могао себи да дозволи потпуно задовољство:

Да, комад је имао успеха, задовољан сам, али то није оно задовољство које треба да овенча крај рада и успех код публике. Таквог задовољства немам код себе. Убили су ме, много тога је убијено у мени, али и оно што је остало желе да униште. Бирографија, преваре, немаштина, неправда. (Ракитин 2018: 136)

Непрекидно га је прогањало осећање потчињеног, ропског положаја: „Радити онако како ја овде радим – значи потписати се и признати своју потпуну немоћ. Мучан јарам ми виси о врату. Осећам да ћу умрети као роб. Нема ми изласка из овог положаја. Отићи, побећи – немам куд” (Ракитин 2018: 62). Сматрао је да су домаћи режисери у односу на њега привилеговани:

Исаиловић је добио интересантну немачку драму из кинеског живота Круг кредом, Кулунцић ради на Мелу, а мени дају говно за говнетом [...] Не режирам ништа ново и занимљиво, све узимају Кулунцићи; Исаиловићи, на мене се гледа као на запушач [...] Доживео сам потпуни пораз, не дају ми добре драме, све ново дају Кулунцићу, све класично и солидно – Исаиловићу. (Ракитин 2018: 58, 83, 76)

То га је чинило дубоко несрећним: „Страшно је живети у земљи у којој не осећаш према себи поштовање, а радиш за парче хлеба... Какав појам овде имају о поштовању, како је овде то далеко” (Ракитин 2018: 88). У себи се бунио против српског позоришта, у којем, по његовом мишљењу, није било ни оријентације, ни система:

У раду позоришта нема никаквог система. Предић и Караџић немају никакав систем. Публика се састоји од стада примитивних магараца и неколицине снобова. Комади на које управа полаже наде пропадају, у које полаже мање наде – доносе највећу добит. Потпуна заврзлама и још је већа заврзлама у виђењу театра. На души ми је тако неспокојно. Колико непријатности и немира због планирања... Милошевић говори једно, а Божа Николић сасвим друго, па се снађи ако можеш... А сутра опет проба за пробом, а онда премијера, због које ћу добити грдњу. (Ракитин 2018: 61)

Нарочито се плашио да ће се његова уметност, потчињавајући се диктату публике и критике, претворити у тривијалности:

Ја сам овде дао све, и здравље, и таленат, а овде хоће да ме униште, да ме претворе у тривијалног режисера. Борићу се својим радом до последњег минута свог живота. [...] Када те нико не цени, нико не жели да види твоје заслуге и када има толико препона, преграда, не само уметничких... Не, боље је да режирам представе á la Рокси и да тихо чекам крај. Све што сам могао већ сам урадио, тешко ћу моћи да урадим нешто ново. (Ракитин 2018: 64, 161)

Често је био незадовољан радом глумаца: „глумци су, а ови овде посебно, најчешће некултурни, хировити, а најважније, претерано убеђени у своју величину; а пробај, ако смеш, да им задаш да одиграју нешто сами, без режисера, па да видиш шта ће од тога да испадне” (Ракитин 2018: 81). Али, и поред свега, најтеже му је било када није добијао прилику да режира:

Мучно је у позоришту, нема посла. Вуче ме ка писаћем столу, а у глави немам ниједне мисли, чак ни најбаналније, све ме притиска, све се слило у неку идиотску равнодушност. Да, балкански народ је убио у мени све божанско, убио је веру у себе, убио је полет и лакоћу стваралаштва [...] ја сам исцеђени лимун, [...] ех како је ужасно, када ти је тако празно у глави и осећаш болест воље [...] Око мене све саме мреже, опасности, јади и несрећа. (Ракитин 2018: 100, 167)

Та стања су се у појединим тренуцима претварала у потпуну апатију и у механички живот:

Празнина, празнина, празнина. Нема ничег што би могло да ме заинтересује, занесе, што би ми дало смисао и радост. Осећам ту-

пост, више ни на шта не реагујем. Нема радости, нема утехе, нема одушевљења [...] одбројавам дане, сате. Једем, пијем, нешто читам, а не живим, не стварам, не реагујем. Угњетен сам – ето у чему је ствар, шта је разлог. (Ракитин 2018: 90)

У таквим стањима најчешће се појављивала чежња за домовином и кајање због тога што ју је напустио:

Лудим од тог питања, зашто сам напустио своје гнездо – Петербург? [...] И све до сада, без обзира на тринаест година емиграције, нема непристрасног, пословног, строгог односа према прошлости, можда погрешној, ружној, грешној, али неоспорно великој и драгој [...] да сам остао у Русији, постао бих познати велики режисер, али ја сам отишао из Русије и своје најбоље године поклоних Србији – тако се десило. Можда је то било суђено. И ево, већ 12 година сам овде. Режирао сам огроман број разних комада, али нисам стекао ни славу ни задовољство. Нисам стекао ни новац а ни спокој. Сиромашан сам, душевно разбијен, опусташен и без икакве наде. (Ракитин 2018: 36, 86, 120)

Чежња за прошлим животом и изгубљеном домовином претварала се у отворену мржњу према новом окружењу:

Мучи ме бесконачно то што нисам тамо, у Питеру, у Александринском театру, већ у ужасном Београду, међу ужасним људима [...] Како сам волео свој дом – Александринку у Петербургу и како мрзим изгнанство у београдском театру, у којем гинем, животарим, јадно и мучно [...] Боље је да сам погинуо, него што се мучим и патим, понижен и сиромашан на проклетом Балкану [...] Једанаест година београдског живота, једанаест година безнађа и рада у катакомбама балканских планина. Одвратан је то посао: захватати воду решетом или лопатом [...] Подли балкански обичај понизити покојника, и то још таквог, као што је мртва Русија, али доћи ће време када ће за све то платити незахвални народ. (Ракитин 2018: 38, 30, 33, 45, 74)

У поједин тренуцима та стања су постајала скоро патолошка:

Мисли не могу бити црње од мојих безнадежних мисли и размишљања [...] Претворио сам се у правог меланхолика [...] Мучи

ме наклена досада, од које ме боли глава, стеже ме у грлу и обузима самртничка туга. (Ракитин 2018: 233)

Када бисмо ове и сличне записе схватили „здро за готово”, или, како предлаже Тамара Жељски, као истину, која је, ма колико била непријатна по обе стране, неоспорна,¹⁴ онда би се јаз између Ракитина и српске позоришне уметности, о којем смо говорили на почетку овог рада, још више продубио. Зато се из истраживања овакве врсте текстова никако не сме искључити емигрантолошки приступ у којем најважнији аспект представља „расуђивање на тему емигранта као типа човека” – тј. „*homo emigrantus-a*” (Суханек 2013: 13), који је у Ракитину оличен у правно-политичком и емоционалном смислу. Ракитин је типични представник руске емиграције првог таласа, који је буквално и метафорично као потпуно формирана личност, са четрдесетак година, „ишчупан из корена” (Раев 1994: 13, Суханек 2013:14) и премештен у нови простор, њему туђ и неминовно непријатељски. Како пише Луцијан Суханек, за индивидуу, независно од узрока емиграције, процес премештања из једне реалности у другу представља трауму у индивидуалном, антрополошком и културолошком смислу (Suchanek 2003:193–201, Suchanek 2009: 87–88, Суханек 2013: 18) и даље објашњава:

Траума је облик патологије, која отежава, а у крајњем исходу чини немогућом свесну, стваралачку ауотрансформацију и може да доведе до културног шока. Постоје два разлога који изазивају такву ситуацију: сећање прошлости и културолошка и цивилизацијска отуђеност од нове средине. Под појмом памћења прошлости подразумевају се они фактори, који су формирали интелект, психу и емоције индивидуе у рођеној земљи.

Траума није јединствен фактор, она је у суштини динамички процес, симптом који нараста, изазивајући психолошке и егзистенцијалне реакције. Њен резултат може да буде осећање празнине и

14 Видети: „Без сагледавања Ракитинове рукописне заоставштине у свој њеној пуноћи не би се ни у grubим оквирима могла правилно сагледати једна од најважнијих димензија његовог живота у Србији, а то је лични однос према земљи која му је пружила гостопримство и према њеном народу. У питању је тема чија је садржина по обе стране неповољна, али основни постулат науке је да тежи истини, ма колико она била негативна. Као што се види из многих цитата наведених у раду, тај однос је био крајње негативан, што се свакако мора узети у обзир приликом коначног вредновања Ракитиновог рада у Србији” (Жељски 2018: 243).

отуђености, које могу да доведу до маргинализације индивидуе и самим тиме до потпуног животног неуспеха. (Суханек 2013: 18)

Ракитин је дубоко био свестан да узрок његовог проблема није ни у земљи ни у народу који га окружују, већ у положају емигранта, за који је највише кривио међународну политику: „Ах како је тешка наша судбина. Боже мој, хоћемо ли још дуго носити јарам понижења и *емиграције*. Европо, шта смо ти урадили, зашто си тако сурова према нама? Ужасно је све то” (Ракитин 2018: 82).

Но, као и већина емиграната, и он је, да би се ослободио трауме, трагао за заштитним средствима у оквиру сва три модела по којима је, сходно Ј. Бореву, живела емиграција, а то су: 1) носталгични, очување традиције напуштене домовине, 2) космополитски, који у себи садржи особености цивилизације XX века с пројекцијом на будућност, 3) адаптација у новој стварности и новој домовини (Борев 2000: 166, Суханек, 2013: 18).

Први модел понашања заступљен је код Ракитина на више нивоа, кроз писање сећања и мемоара, читање руских књига и писање о њима, учествовање у емигрантским организацијама и установама, као што су Савез руских писаца и новинара у Југославији, Руска позоришна трупа у Београду, Београдско руско уметничко-драмско друштво, Театар руске драме. Други модел се може назрети у његовом професионалном режисерском раду и дефинисати као трагање за продукцијском теоријом позоришта, коју је по угледу на своје велике сународнике Станиславског и Мејерхолда настојао презентовати не само кроз поетику редитељских и драматуршких пракси, већ и кроз теоријско и практично проучавање глумачког феномена. Ипак, судећи по дневницима 1924–1952. Ракитин је највише енергије уложио у трећи модел, односно у покушај адаптације у новој средини. Иначе овај модел је у емиграцији првог таласа био најмање заступљен, зато што, како пише Суханек:

...ситуација конфротације с другом културом изазива стрес на епистемолошком, моралном и аксиолошком плану и може довести до депресије, потиштености, малодушности. Страх од тога шта нам предлаже друга култура ствара ксенофобију, затвореност у сопственом свету, као резултат човек постаје затворена монада, а цела група може да егзистира по принципу гета. У том случају између култура емиграције и земље примаоца нема дијалога. (Суханек 2013: 19)

По Суханеку постоје две варијанте у превладавању препрека културне адаптације. Прву варијанту представља усвајање „двојезичности, не само на комуникативном већ и на културолошком нивоу – као средство изражавања у стваралаштву”, а друга варијанта је „укључивање у културни живот нове заједнице преко језика уметности, његове форме изражавања. То је био случај с емигрантима првог таласа као што су сликари, сценографи, музичари, диригенти, балетски уметници, плесачи, певачи” (Толстој 2005, Суханек 2013: 19). Као што видимо, међу побројаним професијама нема глумаца, а ни режисера, јер је њихов рад неминовно скопчан и с првом варијантом могуће адаптације. Наравно, није искључено (као што је то незамисливо за глумца) да један режисер режира у страниој земљи чији језик не познаје, али ће то свакако бити препрека за дужи опстанак у датој средини. Позоришна представа настаје у сарадњи с читавом групом стваралаца, од глумаца, преко сценографа, костимографа, драматурга, често аутора савремене драме, па до директора и управника позоришта и дакако публике, која на овај или онај начин, диктирајући њен опстанак на сцени, учествује у животу представе, а самим тиме одређује и материјални статус режисера.

Ракитинов проблем био је у томе што је покушавао адаптацију у српској култури водећи рачуна само о другој варијанти, односно форми свог уметничког изражавања и потпуно занемарујући двојезичност као културолошку препреку. Ка овој другој варијанти не само да није тежио већ јој се, супротно од тога, одупирао како на свакодневном комуникативном, тако и на културолошком плану. О томе сведоче записи:

Нисам научио српски језик и нисам научио да волим овај народ, који ми је пружио уточиште у овим тешким годинама. Раније нисам познавао Словене и нисам размишљао о словенском питању, којем је некад мој отац подарио своје срце и младост, отишавши као добровољац у рат 1877. Сада када једем српски хлеб, не само што нисам научио да их поштујем, него им се нисам ни приближио ни колико суседима у коњушници или стаду. (Ракитин 2018: 200)

Ракитинову хладноћу у комуникацији с домаћим окружењем и незаинтересованост за успостављање културолошког дијалога потврђује и следећи цитат:

Данас је била руско-српска чајанка код Лисовских. Одавно нисам био код тих драгих и симпатичних људи. Али они су сада одлучили

да се придржавају неке посебне салонске политике, позивају у заједнички круг своје српске и руске познанике. Није могуће да од тога некад испадне нешто смислено. Па тако је било и данас – владала је гробљанска досада и чамотиња. Забавио сам се разгледајући албуме бољшевичке Москве. (Ракитин 2018: 70)

Иако се трудио да успостави добре односе са својим српским колегама, поштујући обичаје, уредно је посећивао њихове славе, у којима није проналазио смисао: „На тим српским вечеринкама осећао сам се страшно спутано и официјално. Где је моје некадашње весеље, моја животна радост? Све је пропало, све је нестало” (Ракитин 2018: 172).

Исту отуђеност од културе народа домаћина изражавао је и када је добијао задатак да режира драме домаћих аутора с националним садржајем. То је био, на пример, случај са *Сестром Леке Капетана* Мите Димитријевића. Желео је да избегне ту обавезу, сматрајући да ће се обрукати због непознавања далматинског дијалекта, али више од тога, зато што неће умети да представи легендарне српске јунаке, који су уз то још и историјске личности. Схватао је да се у том послу мора ослонити на народну поезију коју не разуме, па је од Мите Димитријевића тражио да режију повери неком другом аутору, који боље познаје „тананост језика и историјски материјал” (Ракитин 2018: 147).

Но, ако је успео да избегне *Сестру Леке Капетана*, 1940. године, пред избијање Другог светског рата, Ракитин није могао да се одупре позиву да режира другу драму Мите Димитријевића, тј. *Кањоша Мацедоновића*. Премда се према том позиву, као и према самој драми однео с иронијом и скепсом („Не знам зашто су одједном смислили да ме из страћаре где сам лежао заједно са старим позоришним реквизитима уведу у Божји свет. Можда је то воља Господа, а можда је то просто још једно масло Предића да ме сахрани без музике и певања” – Ракитин, Жељски 2018) – режији је приступио с ентузијазмом и жељом да на сцени представи *народ*, који је сматрао главним актером драме:

... Сутра идем код Милачића са захтевом да ми да масу за сцену с народом и да утаначимо пробе. Увек је потребан народ, без народа то не може да иде. Овде је народ хор. То је главно, то је смисао драме. Народ је најодговорнији, без народа и уметника сам немоћан [...] Да би ова драма успела потребни су статистичари и „мали” глумци – епизодисти. То је главно у драми. Најважније је да се наш народ

разликује од народа у Венецији [...] Не бринем се због главних улога а за ансамбл нисам сигуран. (Рактин, Жељски 2018: 107)

Очигледно се Ракитин у овој представи, следећи Станиславског, концентрисао на „гомилу”, настојећи да је представи једнако добро у визуелном и звучном виду:

Распоређивао сам гласове народа. И убедио сам се да је то најважније у том чину. Тим гласовима треба дати карактер узраста и социјалног положаја, наравно све то треба извести благо, истакнуто у знаку благе карикатуре. Драма је наравно празна и идеја њена веома скромна, али зато је неопходно гомили дати што је могуће упечатљивији карактер. Овде треба да ми помогне сликар у одабиру што упечатљивијих боја за костим како би се најпростији изглед Кањоша силно разликовао од старе Венеције X века. Јуче сам се уверио колико су важни ти типови и како је неопходан рад на гомили која проистиче из самог текста. (Рактин 2018, Жељски 2018: 106)

Ово интересовање за „наш народ” свакако представља помак у Ракитиновом процесу културне адаптације, односно успостављању дијалога с народом с којим је већ и пре тога, унутар себе, почињао да проналази спону. По идеји Мартина Бубера, „човек није монада, изолована од остатка света, изолована од света у свакодневничком и аксиолошком смислу – њему је неопходан Други” (Бубер, Суханек 2013: 14). У складу са овом идејом и Ракитин у *Дневничким записима 1924–1937* признаје како му је од разговора са собом важније упознавање с другима: „Често слушах израз побећи у себе. То значи продубити своје доживљаје... Не, то не значи мислити само о себи, већ о себи у вези с другима. Више размишљања о другима, који нас окружују” (Ракитин 2018: 111). И тај однос са другима, однос на релацији „ја”–„ти” доводи до нове форме интерперсоналног живота, која се може назвати „ми” (Суханек 2013: 14). Тако се и Ракитин нехотично и спонтано, по законима персоналног егзистенцијализма, супротно исказима о страху од „посрбљавања”, у посебним тренуцима приближавао српском „ми”, као што је то био случај када је требало одбранили српски театар: „Хрвати у Загребу имају два театра, Словенци у Љубљани, такође – два театра. Само ми, Срби, немамо ниједан добар театар” (Ракитин 2018: 106, курзив наш – Е.У.)¹⁵.

15 Реч је о протесту, којем се придружио и Ракитин, против уступања Скупштини зграде позоришта „Мањаж”.

Ово ипак не значи да је Ракитин успео да изгради нови идентитет, да се асимиловао у новој средини, напротив до краја живота и до последњих дневничких записа он није престао да се одупире српском окружењу. Међутим, из тог отпора и његовог савлађивања настао је уметнички опус којим се, доказујући да је дијалог између култура ипак могућ, потврдио као режисер модерног европског израза, као неко ко је имао слуша и за модерну српску драму¹⁶, неко ко је приближио српској публици класичну, али и савремену руску драму, неко ко је изградио генерације српских глумаца, а као одговор на све то његово дело је за живота овећано многим наградама, а после смрти и добрим памћењем.

Литература

- Боров, Ю. 2000. *Эмигрантология*, „Феномен Юрия Дружникова”, Варшава, Москва: Slavica Orientale.
- Жељски, Т. 2018. *Рукописна заоставитина режисера Јурија Ракитина*, докторска дисертација, ментор проф. др К. Ичин, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
- Зализњак, А. 2010. „Дневник: к определению жанра”, *Новое литературное обозрение*, бр. 106, стр. 162–180.
- Ковачевић, Ј., Кречковић М., Миливојевић Мађарев М. и Стојановић Г. 2005. *Програм за представу „Шума” Александра Николајевића Островског*, Београд: Југословенско драмско позориште.
- Кобрин, К. 2003. „Похвала дневнику”, *Новое литературное обозрение*, бр. 61, стр. 288–295.
- Лотман, Ю. 2000. „Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)”, *Семиосфера*, СПб.: Искусство-СПб, стр. 159–165.
- Раев, М. 1994. *Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции 1919–1939*, Москва: Прогресс, Академия.
- Ракитин, Ю. 2018. *Дневниковые записи 1924–1937 годов*, подготовка текста, предисловие и комментарии Тамары Жељски, общая редакция К. Ичин, Београд: Филолошки факултет.
- Рейтблат, А. И. 2004. „Комментарий в эпоху интернета”, *Новое литературное обозрение*, бр. 66.

16 Ракитин је поштовао стваралаштво модерних српских драматичара (Манојловића, Вукадиновића и др.), што је потврдио и у дневнику изјавивши „да је последњих година српска драма на веома високом нивоу” (Ракитин 2018: 243).

- Савкина, И. 2009. „Дневник советской девушки (1968–1970): приватное и идеологическое”, *Cahiers du Monde russe*, бр. 50 (1), стр.153–168.
- Сметанина, С. 2002. *Медиа-текст в системе культуры: динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века*. СПб.: Изд-во Михайлова В.А.
- Стојковић, Б. 2016. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба: драма и опера*, III том, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Suchanek, L. 2003. „Эмиграция как травма”, *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria X, Warszawa: PAN, стр. 193–201.
- Suchanek, L. 2009. „Człowiek w traumie”, *Emigrantologia na przykładzike emigracji rosyjskiej dwudziestego wieku*, *Ethos*, Nr 3–4, стр. 87–88.
- Суханек, Л. 2013. „Место антропологии в эмигрантологических исследованиях”, *Русское зарубежье и славянский мир*, сборник трудов, составитель Петр Буняк, Белград: Славистическое общество Сербии.
- Толстой, А. В. 2005. *Художники русской эмиграции: Istanbul–Београд–Прага–Berlin–Paris*, Москва: Искусство.
- Успенски, Е., Арсењев, А., Максимовић, З. 2007. *Јуриј Львович Ракићин живот, дело сећања*, зборник радова међународног научног скупа, Београд – Нови Сад, 17–20. април 2003, Београд – Нови Сад: Факултет драмских уметности, Позоришни музеј Војводине.

THE DIARIES OF YURI RAKITIN (THEATER DIRECTION IN EMIGRATION AND DIALOGUE WITH THE CULTURE CONTEXT OF THE OTHER NATION)

Abstract

The focus of this paper are the diaries of a Russian immigrant of the first wave, theater director Yuri Rakitin, which are, among other things, marked by negative emotions towards Serbian theater milieu (colleagues directors, actors, theater managers). The paper argues against the thesis that such attitudes reveal the essence of creativity, as well as Rakityn's personality. Rather, they are a consequence of the frame of the diary as a genre – in which the author speaks to his own "I", but also to other hidden and not-hidden adressants. At the same time, negative emotions towards Serbian cultural milieu are approached in the context of interdisciplinary scientific discipline – emigrantology, and are seen as a result of the trauma caused by the forced resettlement of the artist Yuri Rakitin. Finally, in this paper we are showing the evolution of Yuri Rakitin towards establishing intercultural bilinguism and accomplishment of intercultural dialogue.

Key words

Rakitin, theatre, migration, diaries, intercultural dialogue

Јелена Јанковић Бегуш¹
Центар београдских фестивала, Београд

МУЗИЧКА ДРАМАТУРГИЈА ПРЕДСТАВЕ БОЛИВУД КАО КОНСТИТУЕНТ ПОЛИТИЧКОГ ТЕАТРА

792.57.091(497.11)“2018”
COBISS.SR-ID 276095244

Апстракт

У овом раду заступам тезу да је од свих типова мјузикла које препознаје и дефинише теорија, представа Боливуд најсличнија моделу брехтовског мјузикла, који је коришћен као узор како би се потцртао друштвенокритички садржај текста. Чињеница да позоришна публика којој се представа обраћа углавном познаје циљеве и мисију „епског театра” и специфичну „кодираност” Брехтових и Вајлових комада у музичко-сценском изразу послужила је ауторкама да обликују представу по моделу овог типа мјузикла, чијим се формалним средствима шаље порука о неопходности друштвених промена. У томе се сагледава политичко и субверзивно дејство представе, која се игра на сцени једног од српских националних театарара као најзначајнијих позоришних и уопште културних/уметничких институција у земљи.

Кључне речи

Маја Пелевић, Ања Ђорђевић, Брехт, мјузикл, политички театар

Ауторски пројекат драматуршкиње и редитељке Маје Пелевић и композиторке Ање Ђорђевић *Боливуд*,² једна је од оних представа које је лако (за)волети, али их није лако дефинисати. Од стране стручне јавности окарактерисан као „треш мјузикл” (БИТЕФ 2018), „весели мјузикл пропасти” (Премате 2018: 6) или „пародично музичко позориште” (Тасић 2018: 12), *Боливуд*, по речима Маје Пелевић, представља поигравање „са формом бајке, мјузиклом, комунистичком приредбом, у комбинацији са елементима кабарета и неке врсте ’монтапајтоновског’ хумора” (Стру-

1 jelenaforfree@gmail.com, jelena.jankovic-begus@cebef.rs.

2 Текст и режија Маја Пелевић, композиторка Ања Ђорђевић, премијера 25. маја 2018. године на Сцени „Раша Плаовић” Народног позоришта у Београду. Ауторка овог текста гледала је треће извођење представе, 6. јуна 2018. на истој сцени.

гар 2018). Укључивање ове представе у званични такмичарски програм протеклог 52. БИТЕФ-а као јединог представника из Србије, може да се схвати и као додатна потврда да је *Боливуд* препознат као значајно, иновативно дело, које у нашој средини представља одређени искорак. Као разлоге због којих је уврстио баш ову представу у програм БИТЕФ-а, селектор Иван Меденица наводи да је желео да српски театар представе „ауторка и институција који су се потврдили као они који данас стварају и уметнички и друштвено најрадикалнији театар. [...] У форми треш мјузикла, представа развија потпуно апсурдну, а опет, нажалост, реалистичку причу о девијацијама српског, али и других опљачканих и растуриених источноевропских друштава” (Меденица 2018).

Маја Пелевић и Ања Ђорђевић су уигран ауторски тим, уметнице чији се сензибилитети евидентно добро слажу и резултирају занимљивим музичко-сценским формама. Почев од сценске кантате *Атлас* Ање Ђорђевић (Југоконцерт и Југословенско драмско позориште, 2008), за коју је Маја Пелевић написала стихове за нумере „Огледало” и „Пусти ме, пусти” (в. Јанковић 2008), преко кореографске представе за децу *Неке врло важне ствари* (Мало позориште „Душко Радовић”, 2010), мјузикла за децу *Чудне љубави* (Мало позориште „Душко Радовић”, 2011), кореографске представе за бебе *Baby Space* (G12 HUB, 2015), представе експерименталног позоришта *Последице* (Битеф театар, 2013) и *Слобода је најскупља капиталистичка реч* (Битеф театар, 2016), *Боливуд* представља логичан продужетак њихове сарадње – својеврсни „мјузикл за одрасле”.

Имајући у виду да је ова необична музичко-сценска форма потекла на Сцени „Раша Плаовић” Народног позоришта у Београду, и да је игра део глумачког ансамбла Дrame – за који изражавање путем „сонгова” певаних уживо на сцени сасвим сигурно представља другачију врсту професионалног изазова од оних са којима се обично сусрећу – потребно је најпре пружити, у кратким цртама, анализу тога о каквој *врсти мјузикла* је реч и зашто је важна његова појава баш на овој сцени. Чињеница да у Београду (и шире) постоје други театри који с различитим, некад и великим успехом негују различите врсте музичко-сценских представа и да су се нека од њих (у првом реду Позориште на Теразијама) чак и изразито профилисала ка одређеним типовима мјузикла и сродних форми, појава овакве представе на сцени Народног позоришта свакако скреће пажњу.

Дефиницијама типова мјузикла бавила сам се у већем броју радова (нпр. Janković 2013; Medić, Janković 2013). У најкраћим цртама, на сценама српских позоришта присутно је више музичко-сценских врста које се називају *мјузиклима*: најзначајнији је „књижевни” или „бродвејски мјузикл”, који се обично сматра за „узорну” форму и често се поистовећује са тежњом ка високим уметничким резултатима (дакле, подразумева и неку врсту вредносне одреднице); следи „музичка ревија”, као квалитативно „нижа врста” музичког позоришта, која је некада доминирала српским сценама, али данас полако одлази у заборав; и напокон, „брехтовски мјузикл”. Наравно, ово су само општи типови који обухватају мноштво подврста и мешања жанрова. Такође, могућа је и класификација према *продукционом* критеријуму, превасходно у зависности од тога да ли је реч о лиценцираном мјузиклу или оном који настаје на аутохтоном материјалу (Medić, Janković 2013: 138–141).

Већ први сусрет са представом *Боливуд* наводи на закључак да је она најближа типу „брехтовског мјузикла”, који је проистекао из сарадње драмског писца Бертолта Брехта (Bertolt Brecht) и композитора Курта Вајла (Kurt Weill) почев од двадесетих година 20. века. Овај тип мјузикла наслања се на постулате Брехтовог „епског театра”, који се, најкраће речено, одликује одбацивањем натурализма и укидањем позоришне илузије, као и израженом друштвеном критиком (уп. Althusser 1969; Benjamin 1974; Solar 2013: 137–140). Први и најпознатији мјузикл Брехта и Вајла *Опера за три гроша* (*Die Dreigroschenoper*, *The Threepenny Opera*, 1928)³ и данас је присутан на репертоару многих позоришта, а његово жанровско одређење представљало је предмет дебата још од времена премијере. Један од водећих стручњака за стваралаштво Курта Вајла, Стивен Хинтон (Stephen Hinton) сматра да је „амбивалентност кључ трајног успеха овог дела” и указује на његову смишљену хибридниост, мешовиту форму која укључује говорни театар и популарне музичке идиоме (Hinton 2013). Вајлова музика под утицајем кабареа и џеза представљала је инспирацију многим композиторима до данашњих дана, а можда није случајност то што су певање и „вокалну глуму” Ање Ђорђевић у ауторском пројекту *Шлагери са шлагом* многи поредили са супругом Курта Вајла – аустријском певачицом и глумицом Лоте Лењом

3 Мјузикл *Опера за три гроша* настао као адаптација једног дела из 18. века – *Просјачке опере* Џона Геја (*The Beggar's Opera*, John Gay). Адаптација је настала тачно два века после оригинала (1728 – 1928). Иначе, сарадња Брехта и Вајла отпочела је нешто раније, сценском кантатом *Махагони* (*Mahagonny-Songspiel*, *The Little Mahagonny*) из 1927. године.

(Lotte Lenya), која је стекла славу управо играјући једну од главних улога у првој продукцији *Опере за три гроша*.

„Кабаретска” представа Боливуда на Сцени „Раша Плаовић” потенцирана је не само преовлађујућим карактером музичких нумера – сонгова, већ и присуством трочланог инструменталног ансамбла (Александар Солунац, труба, Невена Пејчић, електрични клавир и Данило Тирнанић, удараљке) на сцени током већег дела представе. По мишљењу Зорице Премате, присуство музичара на сцени који „глуме” кабаретски ансамбл разбија позоришну илузију о јединственом месту радње – опустелој фабрици (Премате 2018: 6). Овим, као и другим упадљивим формалним средствима, остварено је приближавање представе типу „брехтовског мјузикла”: пре свега, сама чињеница да глумци *Драме Народног позоришта* изводе *мјузикл*, певају сонгове уживо и изводе физички захтевну кореографију, ствара ефекат „очуђења” у брехтовском смислу. Такође, глумци „улазе” у различите ликове, те тако у „прологу” представе представљају становнике града у провинцији, а у главном делу комада су чланови позоришне трупе која ради у некадашњој (имагинарној, али свакако и реалној) фабрици *Младост* у истом том градићу, чиме се нарушава очекивано „уживљавање” у своје улоге. Глумци играју – глумце, што је још један вид „одмака” од реализма у маниру „епског театра”.

Музика је у представи *Боливуд* значајно допринела изоштравању критичке оштрице, будући да је увела комад у свет брехтовске друштвене критике. Одважан потез Жељка Хубача, тадашњег в. д. директора ансамбла драме Народног позоришта, који је на Сцену „Раша Плаовић” националног театра поставио „темпирану бомбу” у виду жанровски необичне, карикатурално комичне, али и веома озбиљне слике савременог српског друштва, био је у складу са друштвено ангажованим правцем којим се Драма НП кретала током трајања његовог мандата. Премда су у српској јавности снажно одјекнуле персоналне промене које су се десиле на челу Народног позоришта у јесен 2018. године,⁴ *Боливуд* се још

4 Као што је поменуто, премијера *Боливуда* одржана је на завршетку сезоне 2017/2018, а већ на почетку наредне, јубиларне – 150. сезоне Народног позоришта, Жељко Хубач је смењен са места в. д. директора ансамбла драме, 15. октобра 2018. Након вишенедељних потреса у оквиру Народног позоришта, Влада Републике Србије разрешила је на лични захтев дотадашњег управника ове куће Дејана Савића, 20. новембра 2018. (два дана уочи прославе Дана позоришта). Редитељка Ивана Вујић постављена је за в. д. управника Народног позоришта, а драмска ауторка Тања Шљивар постала је нови в. д. директора ансамбла драме.

увек налази на репертоару ове куће, као једини мјузикл у друштву драмских, оперских и балетских представа.

Музичка драматургија као „носећи стуб” форме мјузикла

Као што гласи једна од популарних дефиниција мјузикла, коју је изрекао славни Оскар Хамерштајн Други (Oscar Hammerstein II), „постоји само један неопходан елемент који мјузикл треба да садржи: то је музика” (нав. према Perroux 2009: 12). У представи *Боливуд*, окосницу музичке драматургије чини дванаест музичко-текстуалних целина – сонгова,⁵ компонованих у форми строфичне песме (са рефреном или без њега):

1. „Машница од штраса”
2. „Младост једе своју децу”
3. „Наше сунце соларијум”
4. „После нужде руке прати”
5. „Боливуде, спаси нас”
6. „Да се лепше разумемо”
7. „Сви су ми исти дани” (дует)
8. „Подмири”
9. „Перспектива”
10. „Мртви неће да се љуте”
11. „Није свака крава света”
12. „Боливуд је топлији од смрти”

Сонгови су распоређени читавом дужином представе, а оно што је посебно интересантно са аспекта музичке драматургије јесте чињеница да су музичке подлоге појединих песама исте, упркос различитом тексту, што није неуобичајено обликотворно средство нпр. у оперетама. Постоје четири таква музичка пара:

бр. 4 = бр. 10

бр. 5 = бр. 12

⁵ Иако се о „сонгу” говори првенствено у вези са „бродвејским” типом мјузикла (уп. Медић и Јанковић-Бегуш 2013: 140–141), није погрешно користити овај термин ни у вези са другим типовима мјузикла, али у нешто ширем значењу, односно дословном преводу са енглеског језика. У том случају, „сонг“ или „песма“ може да се терминолошки изједначи са називима који су уобичајенији у српској музикологији као што је „нумера”.

бр. 6 = бр. 9

бр. 8 = бр. 11.

Уколико се први сонг, који се одвија испред „сјајне завесе” односно пре „уласка у бајку” – сликајући на тај начин суморну стварност провинцијског града без перспективе – посматра као део „пролога” представе, лако се уочава да преосталих једанаест нумера (које се дешавају у „бајци” тј. у ишчекивању бољег сутра) показују одређену врсту симетрије, односно уоквиривања средишње композиције „Сви су ми исти дани” (бр. 7). Ова нумера свакако представља емотивни врхунац представе, а како ће се видети, и у погледу музичког садржаја разликује се од осталих „бајковитих” нумера. Иако симетрија музичко-драмског тока није правилна (она не обухвата сонгове бр. 2 и 3, а такође после седме нумере доноси нови пар, бр. 8 и 11, као својеврсно појачано поентирање расплета основног драмског тока), *ефекат* заокружења је ипак присутан и доступан перцепцији. То је постигнуто пре свега на тај начин што је сонг бр. 7 једини компонован у форми *дуета*, са појединачним наступима љубавног пара – девојке („младе глумице оптерећене кредитом”, коју игра Сузана Лукић) и младића ромске националности (у тумачењу Павла Јеринића). Иако се њихови текстуални искази разликују, музика је иста, што показује да међу њима постоји сагласје у доживљају стварности – *slow blues* као музичка инспирација за овај сонг, са неумољивим понављањем мотива у клавијирској деоници који се хармонски не разрешава, јасно описује каква је та стварност, а репетитивност музичког тока одсликава безизлазност свакодневице, описану већ и у наслову сонга. Након љубавног дуета, сонг бр. 8, сликовитог назива „Подмири родбину”, ствара неку врсту оквира, *жанр-сцене* за наставак индивидуалне драме: „супарник” („првак позоришта”, у урнебесној изведби Милоша Ђорђевића) упућује младој глумици „непристојну понуду” у сонгу бр. 9 „Перспектива”, захтевајући од ње да напусти младог Рома и да му се врати у загрљај како би осигурала своју будућност – а то чини на мелодију нумере бр. 6, којом се колектив позоришта изругивао младићу.

За разлику од „љубавног дуета”, у свим осталим сонговима доследно је избегнута било каква музичка индивидуација и карактеризација (иако је она присутна у говорним деловима текста) – актери певају једногласно,⁶ деперсонализовано, што може да се посматра као још један израз брехтовског „спречавања уживљавања”. Чак ни „супарник” у свом со-

6 Односно у октавном удвајању, због различитих гласовних регистара.

листичком наступу у сонгу бр. 9 не добија „своју” музичку подлогу, већ „репризира” музички исказ колектива. Уочавајући ову дихотомију, али из сасвим другог угла, критичарка Ана Тасић изриче похвалу на рачун глуме Сузане Лукић:

која у једној сцени скида са себе одбрамбену, пародичну маску. Огољава се и у исповедном тону дирљиво говори о данашњем незавидном положају младих глумаца, дужничком ропству у коме живе. Штета је што оваквих сцена нема више, јер би оне донеле дубље, катарзичније слојеве значења, који би значењски употпунили представу [подвукла Ј.Ј.Б]. (Тасић 2018: 12)

Међутим, епски театар и „брехтовски мјузикл” управо одбацују катарзу, као наслеђе традиционалног драмског, аристотеловског позоришта, тежећи сасвим другој врсти уметничког дејства. Може да се изведе закључак да емотивна епизода у самом средишту драме, као кулминација споредног заплета радње (љубавни троугао у позоришту), а уједно и снажан контраст преовлађујућем музичко-драмском току, показује постмодернистичку и хибридную природу ове представе, која се вешто служи појединим препознатљивим кодовима брехтовског музичког позоришта да би додатно нагласила друштвено-критички садржај драмског текста, али одупирући се притом клишеима.

Једино место где се певани једноглас претвара у двоглас јесте рефрен у пару сонгова бр. 5 / бр. 12, што опет представља својеврсну „поенту” исказану најједноставнијим, а најефектнијим музичким средствима за постизање потребног контраста: упадљивом разликом између, с једне стране, једногласно певане строфе у „мрачном”, молском тоналитету и маршевском ритму (у маниру некакве химне или „масовне песме”) и, с друге стране, двогласног рефрена у „светлом” дурском тоналитету, чији текст представља својеврсну „молитву”: „И певајмо на сав глас, Боливоде спаси нас!” Дурска терца, која и данас – макар као означитељ – носи потенцијал свог афективног дејства које јој је приписано још у периоду музичког барока (в. Ђоковић 2016: 88; Chase 2006), може да се схвати и као иронијски показатељ да та одлучно исказана вера у боље сутра, које ће донети боливудски продуцент, заправо и није тако чврста и неупитна – те се у рефрену своди на вапај, апел за избављење из пакла свакодневице. „Боливуд”, као натприродна, „божанска” сила којој се упућује молитва за спасење, за сада остаје глув и нем на молитве које су му упућене.

Према речима Ање Ђорђевић, „најтеже је написати певљиво, а да није банално”. Не треба заборавити да је реч о композиторки која има и богато искуство као вокална солисткиња у сопственим пројектима (од камерне опере *Нарцис и Ехо* из 2002, преко кантате *Атлас*, рада у ансамблима *Марсија* и *Равно небо*, пројекта *Шлагери са шлагом* итд). Будући да је у представи *Боливуд* Ђорђевићева ставила у улогу „вокалних солиста” глумце који у највећем броју немају формално музичко образовање, разумљива је њена намера да се вокалне деонице учине једноставнијим, да што лакше „улазе у уши”, али је потребна мера уметничке надградње – чак и у персифлажи дечјих песмица, химни, масовних песама и других вокалних жанрова на ивици баналности – постигнута вештом употребом инструменталног ансамбла, са виртуозно писаним деоницама (посебно трубе, као најизразитијег солистичког инструмента) и проширено тоналним језиком. На тај начин, целокупан извођачки ансамбл искоришћен је на најбољи могући начин како би представа у пуној мери одговорила захтевима озбиљног музичког позоришта – односно *мјузикла као квалитативне одреднице*. С друге стране, сматрам да је приближавање моделу „брехтовског мјузикла” и свесно удаљавање од „академског” музичког језика у правцу појединих идиома популарне музике имало за циљ наглашавање – а никако не ублажавање или маскирање иза „кича”, како примећује А. Тасић (Тасић 2018: 12) – друштвенокритичног тона и поенте овог комада. Недвосмисленост „брехтијанске”, трансформаторске намере открива и сама ауторка Маја Пелевић:

[...] желели смо да пружимо неку врсту наде да ћемо у будућности моћи да присуствујемо грађењу једног бољег и праведнијег света. И то не на крхотинама садашњег, већ на другачијим, новим темељима. [...] У неолибералном капитализму мислимо само на личну корист уместо на колективни интерес. Некада је он био уграђен у сам друштвени систем. И ако је ишта позитивно у нашој приредби за боливудског продуцента је што је она нека врста заједништва и колективног рада. А то је и једини пут до праведнијег друштва... (према Стругар 2018)

Закључак

Успех који је постигла представа *Боливуд* у нашој позоришној средини свакако је резултат плодног садејства књижевног и музичког текста, који су допуњени осталим елементима сценског израза (режија,

кореографија, сценографија, костим). С обзиром на то да је у ранијим критичким освртима на овај комад пажња била усмерена на друге чиниоце овог „спектакла”, првенствено на текст Маје Пелевић, желела сам да укажем на оне аспекте музичке драматургије који су, с једне стране, омогућили да представа буде жанровски одређена као мјузикл, а с друге стране, допринели изоштравању друштвенкритичке оштрице реферирањем на форму и музички садржај „брехтовског мјузикла”. Чињеница да позоришна публика којој се представа обраћа углавном познаје циљеве и мисију „епског театра” и специфичну „кодираност” представа Брехта и Вајла у музичко-сценском изразу, послужила је ауторкама да обликују комад по моделу овог типа мјузикла, чијим се формалним средствима шаље друштвенкритичка порука. У том смислу, музика је интегрални и суштински важан део представе јер омогућава да се њена основна идеја и намера протумачи на прави начин. Поигравајући се са препознатљивим елементима „утилитарних” вокалних жанрова – масовне, популарне, дечје песме, химне, молитве – музика, дакле, субверзивно помаже тексту у остваривању жељеног ангажованог дејства.

Литература

- Althusser, Louis. 1969. „Part Four. The ‘Piccolo Teatro’: Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre”. *For Marx*, Transl. by Ben Brewster. London: Allen Lane, The Penguin Press, 129–151, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>, <http://www.marx2mao.com/Other/FM65ii.html#s4> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Benjamin, Walter. 1974. „Šta je epsko pozorište”. *Eseji*, prevod Milan Tabaković. Beograd: Nolit, стр. 299–307.
- Бошковић, Драгана. 2018. „Сећање на будућност”. *Вечерње новости*, 28. мај 2018. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:729759-PO-ZORISNA-KRITIKA-Secanje-na-buducnost> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Ђоковић, Предраг. 2016. *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији*. Докторска дисертација (необјављена). Београд: Факултет музичке уметности. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/174> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Janković, Jelena. 2008. „‘Let Me Tell The Story From The Beginning’ About the stage cantata *Atlas* by Anja Djordjević”. *New Sound* 32, стр. 200–209.

- <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns32/16.%20Jelena%20Jankovic.pdf> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Janković, Jelena. 2013. „Les modèles économiques du genre de la comédie musicale en Serbie et en France depuis 2005”. *Музикологија/ Musicology* 14, стр. 135 – 157, <https://doi.org/10.2298/MUZ1314135J> [Приступљено 30. 01. 2019].
 - Медић, Ивана и Јанковић-Бегуш, Јелена. 2013. „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 49, стр. 133–151. http://www.maticasrpska.org.rs/wordpress/assets/ZNSSUM%20br_49.pdf [Приступљено 30. 01. 2019].
 - Милосављевић, Александар. 2018. „Криза у Народном позоришту: Шта нам се догађа и чему се надамо?” *Блиц*, субота 01. 12. 2018, <https://www.blic.rs/kultura/vesti/kriza-u-narodnom-pozoristu-sta-nam-se-dogada-i-cemu-da-se-nadamo/dcbrmkl> [Приступљено 30. 01. 2019].
 - Perroux, Alain. 2009. *La comédie musicale. Mode d'emploi*. Paris: L'Avant-scène opéra, Éditions Premières loges.
 - Премате, Зорица. 2018. „Вожд на белој крави”. *Политика* 37568, субота 16. 06. 2018, Додатак Култура – уметност – наука, стр. 6.
 - Solar, Маја. 2013. „Brecht, politika umetnosti i teorije”. *Stvar, Časopis za teorijske prakse* 5: 133–151, http://gerusija.com/downloads/STVAR_5.pdf [Приступљено 30. 01. 2018].
 - Стругар, В. 2018. „Културе се најлакше лишавамо”. *Вечерње новости*, среда 23. 05. 2018, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:728827-Kulture-se-najlakse-lisavamo> [Приступљено 30. 01. 2018].
 - Тасић, Ана. 2018. „О старости, младости и Радости”. *Политика* 37549, понедељак 28. 05. 2018, стр. 12.
 - Hinton, Stephen. 2013. „Dreigroschenoper, Die”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com.catalogue.libraries.london.ac.uk/subscriber/article/grove/music/O006155> [Приступљено 30. 01. 2018].
 - Chase, Wayne. 2006. „Emotional Effects of Intervals”. *How Music Really Works!* 2nd Edition. Vancouver, BC: Roedy Black Publishing. https://www.howmusicreallyworks.com/Pages_Chapter_4/4_4.html [Приступљено 30. 01. 2018].
 - 52. БИТЕФ. 2018. „Реч уметничког директора (Уметнички директор БИТЕФ-а Иван Меденица)”, <https://festival.bitef.rs/52BITEF18/621/Rec-umetnickog-direktora.shtml> [Приступљено 30. 01. 2018].

- 52. БИТЕФ. 2018. „Боливуд”. https://festival.bitef.rs/Program/52Bitef/Bolivud?lang_type=cir [Пристапљено 30. 01. 2018].
- Лична преписка са Ањом Ђорђевић, 30. 05 – 14. 06. 2018.

MUSICAL DRAMATURGY OF THE PLAY BOLLYWOOD AS A CONSTITUENT OF THE POLITICAL THEATRE

Abstract

The recent success of the musical Bollywood, co-authored by the writer/director Maja Pelević and the composer Anja Đorđević, on the stage of the National Theatre in Belgrade, is most probably the result of a fruitful interference of the literary and music texts, highlighted by other elements of stage show (direction, choreography, set design, costume). Since the earlier reviews of this music-stage piece focused primarily on its literary text, it is my intention to point out to the particular aspects of the play's musical dramaturgy which, on the one hand, makes it possible to define this work as belonging to the genre of a musical (broadly speaking), and on the other hand, contributed to the sharpening of a social-critical tone of the play by referring to the form and musical content of the so-called Brechtian musical. The fact that Serbian theatre audience, to whom this play is primarily addressed, is sufficiently familiar with the goals and aims of "epic theatre" and with specific musical-stage "codes" of Brecht's and Weill's collaborations, was exploited by the authors who shaped the play accordingly, and by using its formal elements sent a social-critical message. In this respect, the musical score is an integral and essential part of the play because it facilitates correct understanding of the main premise. Cleverly toying with recognisable elements of the "utilitarian" vocal genres – mass, popular and children's song, hymn, prayer – the music in Bollywood seductively and thus subversively assists the text in accomplishing its desired politically engaged effect.

Key words

Maja Pelević, Anja Đorđević, Brecht, musical, political theatre

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Slobodan Zečević¹
Institut za evropske studije, Beograd

FRANCUSKA IZUZETNOST U OBLASTI KULTURE

316.72/.74(44)
354.85(44)

COBISS.SR-ID 276096012

Apstrakt

Francuska država je izgradila pravni okvir kulturne izuzetnosti i cilj ovog rada jeste da prethodno pomenuti prikaže. Koncept počiva na shvatanju da kulturno stvaralaštvo nije običan proizvod, te trgovina ovim specifičnim dobrom mora biti izuzeta od delovanja tržišnih zakona. Francuska država razvila je sistem subvencija, kvota i poreskih olakšica da bi podržala nacionalnu kinematografiju, televiziju, muzičku produkciju i izdavaštvo. Ovaj koncept izložen je kritici u smislu da je preskup i da nije prilagođen tehnološkoj revoluciji. Ipak, on i dalje ostaje osnovni okvir nacionalne kulturne politike i štiti prema američkom kulturnom imperijalizmu i globalizaciji.

Ključne reči

Francuska, Ministarstvo kulture, kulturna politika, kulturna izuzetnost, zakonski okvir

123

Slobodan Zečević

Uvod

Francuska kulturna izuzetnost ili osobenost jeste koncept koji izaziva ironične osmehe i komentare u anglosaksonskom svetu. Iako se u francuskom jeziku koristi reč *l'exemption*, što u bukvalnom prevodu znači izuzetak, ovde se ipak prevashodno radi o nameri da se utvrdi pravni okvir koji će da podstakne i zaštiti *izuzetno*, to jest raznovrsno i kvalitetno nacionalno kulturno stvaralaštvo. Možda upravo zbog sarkastičnih komentara na tu temu, ali i kritika samog koncepta, od 1998. godine koristi se i termin „kulturna raznovrsnost” (Musitelli 2005).

1 szecevic5@gmail.com

O čemu se zapravo radi? Osnivač Pete Republike, predsednik Šarl De Gol (Charle de Gaulle), odlučio je 1959. godine da u okviru vlade ustanovi Ministarstvo čiji bi zadatak bio da promoviše i razvija nacionalnu kulturu. Za prvog francuskog ministra kulture imenovan je De Golov dugogodišnji saborac, pisac Andre Malro (André Malraux), koji će ostati na toj funkciji skoro deset godina. Pod vladavinom socijalističkog predsednika Fransoa Miterana (François Mitterrand) istakao se još jedan ministar kulture. Bio je to Žak Lang (Jack Lang), inače profesor međunarodnog prava na Univerzitetu u Nansiju.

Francuski ministri kulture, svojim političkim delovanjem, kao i zakonskim i podzakonskim aktima koje su formulisali, doprineli su uspostavljanju pravnog okvira za podsticaj razvoja nacionalne kulture. Ministarstvo kulture danas pokriva više oblasti.² U okviru ovog ministarstva postoje direkcije: za nacionalne arhive; knjigu i čitalaštvo; muziku, igru, pozorište i spektakle. U njegovom sastavu su i muzeji Francuske, kao i Nacionalni centar za kinematografiju i animirane slike. Pored toga, postoje i takozvani odseci za vajarstvo, francuski jezik i međunarodne odnose. Direkcija za arhitekturu i imovinu, koja se bavi očuvanjem istorijskih spomenika, bila je u sastavu Ministarstva, da bi se preobrazila u samostalnu javnu ustanovu pod njegovim nadzorom.

Koncept francuske kulturne izuzetnosti³ počiva na shvatanju da kulturno stvaralaštvo nije običan komercijalni proizvod. Trgovina ovim specifičnim dobrom mora biti izuzeta i zaštićena od delovanja liberalnih ekonomskih načela o slobodnoj tržišnoj razmeni (Jauffret 1989: 52–67). Sam pojam nastao je 80-ih godina prošlog veka, u vreme kada je ministar kulture bio socijalista Žak Lang, a došao je do izražaja u vreme pregovora o slobodnoj trgovinskoj razmeni u okviru GATT-a (General Agreement on Tariffs and Trade) 1993. godine (Chaudron 2011: 17). S tim u vezi, Francuska država razvila je sistem subvencija, kvota i poreskih olakšica da bi pospešila nacionalnu kinematografiju, televiziju, muzičku produkciju i izdavaštvo. Dakle, francuska kulturna izuzetnost je pravni koncept koji teži da podrži stvaralaštvo i promoviše raznovrsnost (Tortero 2015). Upravo s tim u vezi povremeno se javljaju polemike u francuskoj javnosti u smislu da li je kulturnom stvaralaštvu neophodna pomoć države ili je tržišna utakmica najbolji način da se dođe do vrednih umetničkih dela.

2 Videti: Ministère de la Culture www.culture.gouv.fr, pristupljeno [Pristupljeno 05.01.2018].

3 Videti: Conseil supérieur de l'audiovisuel, *Qu'appelle-t-on l'exception culturelle*, <https://clesdelaudiovisuel.fr> [Pristupljeno: 02.01.2019].

Pravni okvir francuske kulturne izuzetnosti

Umetničko delo postoji u socijalnom smislu samo ako stvaralac ima mogućnost da ga objavi, emituje i afirmiše u javnosti. Francuska država usvojila je celinu zakonskih odredbi i podzakonskih akata koji se odnose na oblast kulture, da bi podržala i promovisala nacionalno kulturno stvaralaštvo. Primera radi, zakonom od 25. oktobra 1946. godine, koji je delimično izmenjen uredbom br. 2009-901 od 24. jula 2009. godine, osnovan je Nacionalni centar za kinematografiju i animirane slike.⁴ Reč je o javnoj ustanovi koja radi pod nadzorom Ministarstva kulture, a čiji zadatak jeste da sprovodi državnu politiku u oblasti kinematografije, ali i drugih umetnosti animirane slike (video, multimedija, video-igre). Centar se finansira naplatom procenta od prodaje bioskopskih karata, kao i procentom od ostvarenog prometa televizijskih stanica. Nacionalni centar zatim redistribuira prikupljena sredstava u cilju davanja podsticaja za pisanje scenarija, kao i radi pružanja podrške produkciji, emitovanju i izvozu francuskih kinematografskih i drugih audio-vizuelnih umetničkih dela.

Kad je reč o emitovanju kinematografskih i audio-vizuelnih ostvarenja, Francuska je razvila sistem emisionih kvota.⁵ Televizijske stanice su dužne da u okviru ukupnog broja emitovanog filmskog sadržaja imaju 60 odsto evropskih i 40 odsto francuskih filmskih dela. Ova ostvarenja treba da se puštaju i u satima takozvane *velike gledanosti*, tačnije između 20:30 i 22:30 časova. Televizijske kuće se takođe obavezuju da delom učestvuju u finansiranju filmske i pozorišne produkcije. Što se tiče bioskopa, oni treba da imaju na repertoaru 50 odsto evropskih, odnosno 30 procenata francuskih dugometražnih filmova. Francuske radio-stanice su dužne da emituju 40 odsto muzičkih numera na francuskom jeziku. Video-sajtovi moraju da sadrže značajan broj evropskih i domaćih dela.

Francuska država ima ambiciozne zahteve u pogledu delatnosti javnog televizijskog servisa, koji treba da ima kako informativnu, tako i kulturno-edukativnu ulogu. Visok nivo kulture i informisanja međutim, mora da se postigne sadržajima koji su privlačni širokoj televizijskog publici. Cilj ministarstva kulture jeste da javni servis privuče oko 40 odsto televizijskih gledalaca.

4 Centre national du cinéma et de l'image animée <https://www.cnc.fr>, [Pristupljeno 06.01.2019].

5 Videti: Légifrance, le service public de la diffusion du droit <https://www.legifrance.gouv.fr>, [Pristupljeno 06.01.2018].

Francuska je donela zakon kojim se uređuje prodaja knjiga. Naime, uočeno je da delovanje slobodne konkurencije u ovoj oblasti dovodi do toga da veliki komercijalni lanci koji nabavljaju i prodaju veću količinu raznovrsnih izdanja, mogu zatim da dodeljuju visoke rabate i spuštaju cene knjiga. Ova praksa je komercijalno uništavala male, nezavisne knjižare. S tim u vezi 1981. godine donet je zakon o „jedinственој ceni knjige” iliti „zakon Lang” nazvan po tadašnjem socijalističkom ministru kulture. Ovaj zakon predviđa da svaka nova knjiga mora da ima jasno istaknutu jedinstvenu cenu koju određuje izdavač ili uvoznik. Knjižari mogu da snize cenu novoizdale knjige za najviše 5 odsto, ili pak za 9 procenata za potrebe nacionalnih biblioteka i obrazovnih ustanova. S druge strane, dozvoljene su rasprodaje knjiga, ali pod uslovom da je reč o knjigama koje stoje u knjižari na zalihama najmanje šest meseci, a objavljene su pre više od dve godine.

Zakon o jedinstvenoj ceni knjige govori o jasnim namerama da se etatičkim merama reguliše oblast prodaje knjiga. Bez obzira na polemike, danas je manje-više jasno da je ovaj zakon omogućio malim knjižarama naplatu pristojnih marži, kao i da ih je zaštitio od agresivno niskih cena velikih stranih i domaćih trgovinskih lanaca. Na ovom primeru vidi se jasna volja države da obezbedi prodaju knjiga u malim lokalnim sredinama, što doprinosi razvoju kulture čitalaštva i druženju ljubitelja knjige.

Interesantno je međutim da je zakon o jedinstvenoj ceni knjige u suštini nacionalna protekcionistička mera u kulturnoj sferi koja može da dođe u suprotnost sa opštim načelima privrednog prava Evropske unije o zaštiti slobodne konkurencije i slobode kretanja robe. Pre svega ona ograničava pravo prodavca da odredi visinu sniženja knjige.

Pored toga, regulisana cena knjige mogla bi da se protumači kao mera koja ometa slobodan protok robe između država članica.⁶ Naime, francuski uvoznik knjige objavljene u Belgiji je taj koji će da je prijavi Ministarstvu unutrašnjih poslova i da odredi njenu cenu na francuskom tržištu. Međutim, moguće je da kasnije ta ista knjiga zbog raznih sniženja koja su u toj zemlji legalna ima nižu cenu u Belgiji. Da li bi u tom slučaju paralelni francuski uvoznici poput velikih trgovinskih lanaca mogli da kupe knjigu kod distributera u Belgiji, da je uvezu u Francusku i prodaju je po nižoj nabavnoj ceni?

U odgovoru na ovo pitanje, Sud pravde Evropske unije nije dovodio u pitanje zakonitost francuske regulative o „jedinственој ceni knjige”. Zapravo, države

6 Članovi 34 i 35 Ugovora o funkcionisanju Evropske unije.

članice Unije imaju pravo da na svojoj teritoriji uredi prodaju bilo koje vrste robe pod uslovom da ne uvode mere kojima diskriminišu proizvode iz drugih država članica. Međutim, Sud pravde je osporio pravo prijavljenog uvoznika da na osnovu zakona Lang ometa paralelni uvoz drugih prodavaca knjiga, namećući im njegovu prijavljenu cenu. Ovde je prema mišljenju Suda pravde reč o merama koje bi imale na uvoz robe isto dejstvo kao i carine između država članica Evropske unije (Gavalda, Parleani 2010: 73; Zečević 2008: 38).

Kritika koncepta francuske kulturne izuzetnosti

Kritičari koncepta francuske kulturne izuzetnosti mahom su liberalne proviniencije jer se zalažu za slobodnu tržišnu utakmicu. Prethodno pomenuti pre svega polaze od premise da za umetnička dela visokog kvaliteta nije potreban podsticaj države (Benbassat 2013). Po njima, državna intervencija može da proizvede suprotno dejstvo podstičući prosečnu i formatiranu umetnost. Štiteći netalentovane umetnike koji ne mogu da žive od svog rada, država prouzrokuje hiperprodukciju manje vrednih umetničkih dela (Behnamou 2006). Standardizacija koju vrši ministarstvo kulture pogubna je po kvalitet umetničkog stvaralaštva te je najbolji regulator u ovoj oblasti tržišna vrednost umetničkog dela. Na drugoj strani, ideološke lestvice su oni koji smatraju da radnici kroz naplatu poreza na dohodak ne trebaju da plaćaju umetnike.

Kritike koncepta kulturne izuzetnosti javljaju se i zbog trenda rasta državnog trošenja novca u oblasti kulture, što doprinosi budžetskom deficitu i daljem prekomernom zaduživanju Francuske na stranim finansijskim tržištima. Smatra se da Francuska izdvoji oko 11 milijardi evra godišnje za finansiranje politike kulturne izuzetnosti. U kontekstu tendencije smanjenja privrednog rasta koji se javio polovinom 70-ih godina prošlog veka, nameće se dilema da li Francuska država ima previsoke ambicije u odnosu na svoje stvarne mogućnosti i to ne samo u oblasti kulture, već i u oblasti odbrane (sopstveno nuklearno naoružanje), socijalne zaštite, zdravstva ili ekologije. Ovaj višak ambicija prouzrokovao je neizdrživ poreski pritisak države na srednje slojeve i radničku klasu, što je jedan od uzroka narodne pobune *žutih prsluka* krajem 2018. godine.

Pitanje je da li po prirodi defanzivne i defetističke protekcionističke mere mogu da zaštite kulturu evropskih država od imperijalizma američke popularne kulture. Sa svoje strane, nobelovac Mario Vargas Ljosa (Mario Vargas Llosa) smatra da

[...] kulturu ne treba da brane birokrate, policajci, niti ona treba da bude izolovana od ostatka sveta carinskim barijerama. Kulture treba da ostanu na svežem vazduhu i da trpe stalna poređenja sa drugim kulturama koje ih obogaćuju, odnosno prilagođavaju ih toku života. Opasnost po Flobera (Flaubert) i Debisija (Debussy) nisu dinosaorusi iz Džurasik parka (Jurassic Park), već demagozi i šovinisti koji govore o francuskoj kulturi kao o mumiji koja ne sme da se iznese na svež vazduh da se ne bi raspala. (Vargas Llosa 1993)

Sledeći talas kritika francuske kulturne politike vezan je za tehnološki razvoj i globalizaciju koja ovu navodno čini zastarelom. Naime, pojava pametnih telefona i tableta, digitalne televizije i društvenih mreža menja pristup kulturnim sadržajima i zapravo obesmišljava francuski pravni okvir nacionalnih kvota i subvencija. (Bailly 2011: 200). Po ovom shvatanju Francuska treba da pređe iz doba „primitivno zanatske” u doba „industrijske kulture i kulturne politike.”

Da li prethodno izložene kritike imaju osnova? Bez obzira na teorijske rasprave, kritičari kulturne izuzetnosti nisu ubedili donosiocje političkih odluka u Francuskoj, dolazili ovi sa desnog ili levog političkog spektra, u osnovanost svojih stavova. Sve dosadašnje vlade kako na spoljnom tako i na unutrašnjem planu uporno su branile koncept „kulturne izuzetnosti”. Ovaj stav se posebno ispoljavao unutar institucija Evropske unije prilikom donošenja odluka o zaključivanju globalnih ili bilateralnih trgovinskih sporazuma o slobodnoj privrednoj razmeni. Naime, Francuska je godinama odlučno branila poziciju da sporazumi o slobodnoj razmeni u okviru Svetske trgovinske organizacije ili sa Sjedinjenim Američkim Državama ne smeju da se tiču kulturnog stvaralaštva, iz bojazni da bi došlo do potpune prevage američkog kulturnog imperijalizma i do urušavanja nacionalne produkcije. Francuska je s tim u vezi ulazila u sukob sa nekadašnjim predsednikom Evropske komisije Barozom (Barroso), koji je izjavljivao da je u kontekstu vladajućeg procesa globalizacije Francuski stav „reakcionaran” i da treba da se dozvoli da se audio-vizuelna oblast uključi u trgovinske pregovore između Evropske unije i Sjedinjenih Američkih Država (*Liberation* 2013a). Kulturna razmena prema Barozu treba da se posmatra u sklopu globalnog pripadništva kulturnih ostvarenja čitavom čovečanstvu.

Iako su na sastancima Saveta ministara Evropske unije pretile stavljanjem veta na odluke koje bi ugrozile njenu kulturnu posebnost, francuske vlasti u suštini po ovom pitanju nikada nisu bile usamljene. Francuzi su dobijali

podršku i od drugih država članica Unije brižnih da sačuvaju nacionalno kulturno stvaralaštvo (*Capital* 2013). I ne samo to, francuska kulturna politika ima svoje pristalice među evropskim kulturnim stvaraocima poput onih iz oblasti filmske umetnosti. U ime evropskih filmskih radnika, belgijski režiseri braća Darden (Jean-Pierre i Luc Dardenne) pozdravili su borbu Francuske protiv „potrgovljanja kulture.” Francuska profesionalna udruženja u oblasti filmske, muzičke i audio-vizuelne kulture takođe su imala isti stav (*Liberation* 2013b).

U suštini veliki broj umetnika, kulturnih radnika i novinara smatra da bez koncepta izuzetnosti u oblasti kulturne politike Francuska ne bi mogla da održi kulturno stvaralaštvo. Primera radi, delovanje Nacionalnog centra za kinematografiju doprinelo je razvoju francuskog umetničkog i autorskog filma poput *novog talasa* iz 60-ih godina 20. veka, čiji su najpoznatiji predstavnici reditelji Žan Lik Godar (Jean-Luc Godard) i Fransoa Trifo (François Truffaut), a velike zvezde Katrin Denev (Catherine Deneuve), Brižit Bardo (Brigitte Bardot), Žana Moro (Jeanne Moreau), Žan Lui Trentinjan (Jean-Louis Trintignant), Alen Delon (Aalin Delon) i Žan Pjer Belmondo (Jean-Pierre Belmondo). I danas francuski stvaraoci poput reditelja i producenta Lika Bessona (Luc Besson) uspeavaju da izdrže bitku sa američkom komercijalnom produkcijom u oblasti akcionog filma.

Zaključak

Francuski koncept kulturne izuzetnosti, čiji su temelji postavljeni 1959. i 1981. godine, ostao je osnovni okvir nacionalne kulturne politike i štit u odnosu na globalizaciju i američki kulturni imperijalizam (Saada 2018). Ovaj *french touch* u oblasti kulture ima za cilj da zaštiti francuski jezik i frankofonske i evropske kulturne stvaraoce i njihova prava. Iako je borba za kulturnu osobenost u vremenu globalizacije teška i neizvesna, francuska politička elita ipak smatra da kulturno stvaralaštvo ne može da se posmatra kao trgovački proizvod, već kao javno dobro koje treba sačuvati od delovanja ekonomskih zakona.

Težnja države da podrži svoje kulturne stvaraoce jeste humani pristup jer se time zapravo štiti i razvija raznovrsnost svetske kulturne baštine. U vremenu tipskih restorana brze hrane, holivudskih filmskih spektakala bez umetničkog sadržaja, dehumanizacije političkih ideja i mišljenja, francuska *umetnost življenja* zaslužuje da bude prikazana svetu kroz različite vidove umetničkog izražavanja.

Međutim, nostalgici bi rekli da ni Francuska više nije ono što je bila. Naime, ona nije kolonijalna sila u koju se sliva materijalno bogatstvo iz Afrike i Azije, niti je država sa visokim stopama privrednog rasta iz 60-ih godina prošlog veka, kada ju je vodio predsednik Šarl De Gol. Ova zemlja danas je razapeta između problema masovnog doseljavanja islamskog stanovništva, ekonomske stagnacije i siromašenja srednje klase s jedne, i ambicije da ostane *velika zvezda* koja u političkom i umetničkom smislu obasjava Evropu i svet, s druge strane. Mišel Uelbek (Michel Houellebecq) u romanu *Pokoravanje* (*La Soumission*) opisujući život profesora francuske književnosti 19. veka u savremenoj Francuskoj, sugerise da je ova velika nacija ušla u epohu opadanja moći. Tako je glavni junak Uelbekovog romana specijalista za pisca dekadencije iz druge polovine 19. veka Hismansa (Joris-Karl Huysmans), koji je život proveo kao pokorni činovnik u ministarstvu unutrašnjih poslova. Ako se uzme u obzir takav ugao gledanja na stvarnost, javlja se dilema da li Francuska i ubuduće ima mogućnosti da vodi *veliku kulturnu politiku*.

Političari i kulturni radnici u Francuskoj odgovaraju pozitivno na ovo pitanje jer smatraju da je očuvanje koncepta „kulturne izuzetnosti” jedina smisljena alternativa vredna truda. Naime, ako je samo o ekonomskoj računici reč, treba imati u vidu da održavanje kulturno istorijskih objekata i spomenika uz otvaranje novih muzeja (primera radi muzej *Fondacije Louis Vuitton* u Parizu) i kulturnih ustanova donosi ogromne prihode državi od turizma. Francuska je sa oko 83 miliona turista godišnje prva turistička destinacija na svetu između ostalog i zbog sjaja nacionalne kulture i umetnosti (Pfimlin 2018).

Možda je relevantnije pitanje u ovom trenutku treba li Francuska da bude usamljena u politici održanja kulturne raznolikosti i osobenosti, ili zašto Evropska unija ne bi bila ta koja bi posvetila više sredstava i razvila ambiciozniju politiku kojom bi štitila i podsticala razvoj nacionalnih kultura njenih članica. Prikazani koncept francuske kulturne politike mogao bi da posluži i kao obrazac za države koje još nisu članice Evropske unije, poput Srbije.

Literatura

- Bailly, Philippe. 2011. *Pour en finir avec l'exception culturelle*, Paris: Atlante.
- Behnamou, Françoise. 2006. *Les dérèglements de l'exception culturelle: Plaidoyer pour une perspective européenne*, Paris: Le Seuil.

- Benbassat, Daniel. 2013. „Qu'est ce que l'exception culturelle française”, <https://www.contrepoints.org/2013/06/16/128151-quest-ce-que-lexception-culturelle-francaise> [Pristupljeno 18.08.2018].
- *Capital*. 2013. „L'exception culturelle ” française gagne du soutien en Europe”, <https://www.capital.fr/economie-politique/l-exception-culturelle-francaise-gagne-du-soutien-en-europe-842885> [Pristupljeno 18.08.2018].
- Centre national du cinéma et de l'image animée <https://www.cnc.fr>, [Pristupljeno 06.01.2019].
- Chaudron, Martine. 2011. *L'exception culturelle, une passion française*, Paris: L'Harmattan.
- Conseil supérieur de l'audiovisuel, Qu'appelle-t-on l'exception culturelle, <https://clesdelaudiovisuel.fr> [Pristupljeno: 02.01.2019].
- Gavalda, Christian, Parleani, Gilber. 2010. *Droit des affaires de l'Union européenne*, Paris: Litec.
- Jauffret, Alfred, Mestre, Jacques. 1989. *Droit Commercial*, Paris: LGDJ.
- Légifrance, le service public de la diffusion du droit <https://www.legifrance.gouv.fr>, [Pristupljeno 06.01.2018].
- *Liberation*. 2013a. „La France est réactionnaire sur l'exception culturelle, juge Barroso”, https://www.liberation.fr/futurs/2013/06/17/la-france-est-reactionnaire-sur-l-exception-culturelle-juge-barroso_911439 [Pristupljeno 26.08.2018].
- *Liberation*. 2013b. „Les professionnels saluent le maintien de l'exception culturelle” https://www.liberation.fr/futurs/2013/06/15/les-professionnels-saluent-le-maintien-de-l-exception-culturelle_911158 [Pristupljeno 25. 7. 2018].
- Martin, Laurent. 2007. *Oui, le livre a un prix*, Paris: L'Histoire, n° 316.
- Martin, Laurent dir. 2006. *Le Prix du livre, 1981-2006. La loi Lang*. Paris: IMEC-Comité d'histoire du Ministère de la Culture.
- *Ministère de la Culture* www.culture.gouv.fr, pristupljeno [05.01.2018].
- Mollier, Jean-Yves. 2008. *Où va le livre?*, Paris: La Dispute.
- Musitelli, Jean. 2005. „L'invention de la diversité culturelle” *Annuaire français du droit international*, n. 51, Paris: CNRS Editions, pp. 512– 523.
- Perona, Mathieu, Pouyet, Jérôme. 2010. *Le Prix unique du livre à l'heure du numérique*, Paris, Rue d'Ulm, coll. „Opuscules du CEPREMAP” (n° 19).
- Pfmilin, Edouard. 2018. „Dix chiffres sur le tourisme en France et dans le monde”, https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/03/15/dix-chiffres-sur-le-tourisme-en-france-et-dans-le-monde_5271195_3234.html [Pristupljeno 25.08.2018].

- Poirrier, Philippe. 2006. *L'État et la culture en France au XX siècle*, Paris: Le Livre de Poche.
- Poirrier, Philippe. 2006. *Art et pouvoir de 1848 à nos jours*, Paris : Cndp.
- Regourd, Serge. 2002. *L'exception culturelle*, Paris: PUF.
- Rouet, François. 2000. *Le Livre, Mutations d'une industrie culturelle*, La Documentation française, coll. Paris: „Les études de La documentation française”.
- Saada, Maxim. 2018. Il faut préserver l'exception culturelle française“, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/26/maxime-saada-il-faut-preserver-l-exception-culturelle-francaise_5374758_3232.html, [Pristupljeno 18.12.2018].
- Torterolo, Julie. 2015. „A la recherche de cette fameuse exception culturelle”, <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/a-la-recherche-de-cette-fameuse-exception-culturelle/59301> [Pristupljeno 10.08.2018].
- Vargas Llosa, Mario 1993. „L'exception culturelle”, https://www.catallaxia.org/wiki/Mario_Vargas_Llosa:L%27exception_culturelle_%3F , [Pristupljeno 29.01.2019].
- Zečević, Slobodan. 2008. *Poslovno pravo Evropske unije I – sloboda kretanja robe, ljudi i kapitala*, Beograd: Centar za Evropsku uniju.

THE FRENCH EXCEPTION IN THE FIELD OF CULTURE

Abstract

The concept of French cultural exceptionalism or excellence is based on the understanding that cultural creativity is not an ordinary commercial product. The trade with this specific “good” must be exempt and protected from the functioning of liberal economic principles on free market. The term itself came into being in the 1980s when Culture Minister was a Socialist Jacques Lang. In this regard, the French state has developed a system of subsidies, quotas and tax credits to promote national cinema, television, music production and publishing. Thus, French cultural excellence has become a legal concept supporting creativity and promoting diversity. Occasionally there are polemics in the French public opinion in terms of whether it is government led assistance of culture, or it is the market which facilitates valuable artwork. However, the French concept of cultural excellence founded in 1959 and revised in 1981 remained the basic framework of national cultural policy and shield in relation to globalization and American cultural imperialism.

Key words

France, Ministry of Culture, cultural policy, cultural excellence, legal framework

Maja Korac Sanderson¹
University of East London, London

RACIALIZED AND GENDERED CULTURES OF OTHERING: DISPLACED PEOPLE IN THE NEOLIBERAL WORLD

316.722:316.323.83

314.15:305

316.75:316.323.83

COBISS.SR-ID 276096780

Abstract

This article explores how the notion of being besieged has been linked to the construction of the racialized and gendered cultures of othering the displaced people. It argues that the North-South migration divide, structured by race, class and gender, echoes coloniality of global power relations, reflected in racialized and gendered notions of “border security”, “national security”, securitization of migration, and related politics of fear. It further asserts that the production of fear from being besieged is gendered, as well as racialized. Media play an important role in these processes by partaking in the cultural reproduction of images of “dangerous men” tied to fantasies of sexist violence linked to masculinist aggression, and depicting idealised victims, those who are feminised and feel fear. This politics of production of fear, it is argued, breeds racialized and gendered cultures of othering people who are displaced and creates an idealised “fearing subject” – the nation-state, people/nation, and its values, and renders the economic, social and political sources of insecurity, invisible.

Key words

othering, displaced people, coloniality of power, securitization of migration, production of fear

The so-called Western world is overwhelmed by fear of being besieged by the arrival of migrants who are often compared to a tidal wave (as in Britain) or a barbarian invasion (as in France) (Bigo 2002: 69), justifying heated political debates about “national security” and related policies to curb immigration. This also validates moves to curtail the right of forced migrants to protection. This right has been pointedly undermined in the past years, by labelling the

¹ m.korac@uel.ac.uk

ongoing mass displacement of people from Syria and other war-torn countries of the Middle East and beyond, as “irregular migration”. This further justifies approaches to security that echo Agamben’s (2005) conceptualisation of the “permanent state of exception”, the mode of governmentality that characterises our times.

In the following sections, I examine the dynamics involved in constructing the current migration from the so-called Global South in “risk”, “crisis” and “fear” terms that translate into xenophobic, racialised and gendered cultures of othering the displaced people. I do so within the framework of a “coloniality of power” (Quijano 2000) perspective, understood as the “colonial power matrix” that affects all dimensions of social existence and continues to structure the world (Grosfoguel 2011; Quijano 2000). I argue that this is how the location from which the current racialized and gendered politics and related cultures of fear is being constructed, can be unsettled. My analysis of the racialized and gendered processes of securitization of migration considers specifically their power in national settlement contexts. In doing so, I examine a case of the New Year’s Eve events in Cologne, Germany, in 2015. By analysing some of the reports and news/media coverage predominantly from Germany, I argue that gendering fear of migrants is a potent tool in producing the culture of racialized “politics of fear” (Ahmed 2004) that is central to racialized processes of securitization of migration in the Global North. As such, it helps produce a powerful social script of victimization of the besieged, and facilitates marginalization of the economic, social, and political sources of insecurity.

Media play an important role in these processes by partaking in the cultural reproduction of images of “dangerous men” tied to fantasies of sexist violence linked to masculinist aggression, and depicting idealised victims, those who are feminised and feel fear. Hence, the process of gendering fear in the contemporary racialized security climate helps create an idealised “fearing subject” – the nation-state and its territory, people/nation, and its values.

Global processes and racialized constructions of refugees as “Threat”

‘Global coloniality’, as Grosfoguel (2011) reminds us, has been imposed by international financial institutions keeping the Global South in a colonial situation, although colonial administrations have been long removed. Indeed, as Sassen’s (2014) analysis shows, over 20 years of restructuring programmes

imposed by the International Monetary Fund (IMF) and the World Bank from the late 1980s onwards, have produced a far greater burden of debt than before international financial intervention was introduced. One of the features of this neoliberal model of development is that many governments of the Global South are currently paying more to their international lenders than they are investing in basic components of development such as education and health (Sassen 2014: 27; 80-116). Not surprisingly, these gross injustices created by the sharp rise in inequality is challenged by affected populations and often lead to a proliferation in armed conflict by violent means. According to the UNHCR data, in 2017, there were 2.9 million newly displaced people, meaning that over the course of the year there were 31 people fleeing conflict every minute (compared to 20 in 2016) (UNHCR 2018).²

Data on global displacement demonstrate the existence of the “global apartheid order” (Hage 2016) between the so-called Global North and the Global South, structured by race and class, “dividing the world into two realities” (ibid.). It directly links the existing global structures of power to human security and determines “who enjoys the entitlement to security and who does not.” (Thomas, 2001:160). In 2017, countries of the Global South hosted 85 per cent of the world’s refugees (UNHCR 2018). Additionally, and central to the argument here presented is that out of 68.5 million displaced people in the world, according to data for 2017, as many as 40 million are internally displaced by conflict, violence, and environmental disasters, meaning that well over 60 per cent of the world’s displaced populations remain in their countries as *de facto* although not *de jure* refugees (UNHCR 2018). Clearly, the global neoliberal restructuring is characterised by “expulsion” as its key dynamics, to use Sassen’s (2014) term, which is structured by the global coloniality of power. The Global North’s response to these developments was to ensure the security of its (national) borders, by imposing new “technologies of control” (Nyers 2003) often resulting in humanitarian crisis in border zones.

Racialized security

Migration constructed as a threat has been central to the EU immigration policies since the 1990s, increasingly turning (forced) migration into a “border security” issue. Since 2001, and the events of 9/11 in the US, followed by the “war on terror”, (forced) migration has become fundamentally linked to

2 I refer in this article to UNHCR 2018 report on global displacement, as that was the latest available report at the time of writing.

the concept of securitization, because of the construction of security threats linking (forced) migrants to terrorism. They have become the securitized group threatening “our vulnerable nation-states”. This process mirrors “orientalist” binaries of “civilised ’West’” versus “barbaric ’East’.” (Khalid 2014a). They induce images of Arabs/Muslims as backward yet strong enough to pose a threat to “us” that are juxtaposed to the notion of “our” superiority that legitimises the need to police them (ibid.). The racialized process of securitization has also led to more arbitrary decision-making processes. They became justified by the notion of permanent state of exception, mentioned earlier, because racialized securitization issues or groups tend to be placed outside democratic procedures of public political debate and decision-making processes in the name of “state-security”.

Recent militarized border security actions in the Global North help construct racialized fear of being besieged and encircled. The feeling that is reinforced by government actions, such as the Hungarian barbed-wire wall along its border with the “non-EU world”, or the much talked about US wall along its militarized border with Mexico. Hage (2016: 39) reminds us that these fears have a long history linked to colonialism and related “narratives of reversed colonization”, which represent the “civilized” world as being on the verge of being overrun by “primitive” forces.

Framed as a state security matter, migrants are perceived as racialized “public enemy” (Bigo, 2002), feeding into the siege mentality. In turn, this justifies legally, ethically and politically the emphasis on combating irregular migration over protecting lives of the people who have been smuggled illegally (Spijkerboer, 2017). Spijkerboer shows that the right of states to exclude aliens from their territories leads to exclusion of illegal passengers/migrants from their main positive obligations under the right to life (2017). States, consequently, do not have any reporting system of deaths of people who attempt to cross borders illegally, and act as if they do not have any responsibility for their deaths, because they rely on non-state actors, that is – smugglers, and die outside their territory (Spijkerboer 2017). This type of border security approach to life of people labelled as illegal travellers, constructs them as subaltern who do not have the right to life.

The Mediterranean “liquid border” is one of the devastating examples of racialized politics of insecurity as a frame for approaching the displacement from the Global South. Analyses point out (e.g. Fargues 2015) that security measures implemented in response to the sharp increase of illegal crossings

since 2014, have not solved the border problem. Rather, more controls in one area push people towards riskier crossings (Fargues 2015; Spijkerboer 2017), increasing *human insecurity* of migrants. This well documented consequence of restrictive immigration policies is embedded in the fact that agency “is central to forcible displacement”, hence, forced migrants as people who have agency, “search actively for options” to their predicament (Korac 2009:45). In doing so, many opt for dangerous opportunities, decisions that are hard, if not impossible to understand without reading “the world through “illegal” eyes” (Khosravi 2010: 6). That can help understand how and why the Mediterranean has become the most lethal “liquid” border crossing of the 21st century.

Figures show that between 2000 and 2015 every time an “illegal migrant” took a decision to pay a smuggler to cross the Mediterranean, s/he was also taking the risk of a 2 percent probability of death during the journey (Fargues 2015). Thus, this so-called strategic security transformation that targets (illegal) migrants as a threat to state-security accompanied by the proliferation of walls, military presence and action is not a “by-product of impersonal global processes”, as Spijkerboer suggests (2017). Rather, it is based on the bifurcated view of global order and the right to life, within which some are perceived as “masters” and others as “slaves” (Hage 2016).

These racialized processes of securitization of migration that create the “global apartheid regime” of migration are affecting settlement in national contexts, as well. They are also linked to the processes of gendering fear of (forced) migrants, thus becoming a potent tool for furthering the securitization mode of governmentality.

Racialized masculinity of the “Other”

Migrants, refugees, and migration have always been seen through the lens of the nation and the state, the link that has proven useful for the politicisation of migration, when constructed as a danger to the “homogeneity of the state”. The metaphors of the “state as a body endangered by migrants” (Bigo 2002: 68), depicts nations and state territories as vulnerable female bodies in danger and in need of protection. Gender is a potent tool in politicization and group mobilisation. Links between gender, nation, nationalism, militarization and war, have been well documented and theorised in (feminist) scholarship over the past decades (e.g. Brah 1993; Enloe 1989; 2014; Moghadam

1994; Walby 1992). While acknowledging very different types of nationalism linked to specific geographic locations and their specific histories, these and other studies have shown extraordinary similarities in their construction of the nation as female (Pettman 1996: 48). Depiction of nation-state as spatial, embodied femaleness, Peterson (1996: 7) points out, is linked to the notion of nature-as-female and is readily transformed into the metaphor linked to the land's fertility upon which the nation/people depends. As such, it must be protected by defending the body/nation's boundaries against invasion of foreign males (ibid.). Such constructions help stereotype migrants in terms of racialized, aggressive masculinity that calls upon strong, protective, muscular, male bodies for protection. Militarized masculinities, as Khalid (2014b) points out, need "Other" masculinities linked to "subordinate" identities against which the superior masculine Self can be constructed. In this sense, she argues, race and gender are mutually constructed and hence contingent on each other (ibid.).

These competing forms of masculinity are linked to "muscular thinking" of "manly security experts" involved in "national security thinking" (Enloe 2007:40). It is embodied in law enforcement, masculinist procedures of migration controls, including use of military force. Not surprisingly, such gender constructions are often linked to militarised language and warrior attitudes that can be found in the media,³ feeding into a security-oriented, racialized behaviour towards foreigners. Militarised attitudes towards immigrants and migration are becoming dominant in many receiving states, such as the 2017 call of the Austrian Government to deploy army forces on its border with Italy to halt any "irregular" migrants crossing from Italy (Rettman 2017).

The gendered and racialized production of fear is the key to the current type of political and public discourse towards immigrants. Because at the symbolic level, most of our ideas about fear, vulnerability and aggression are bound up with how we learn compulsory social norms of gender and sexuality, the notion of the immigrant as a racialized male invader carries a symbolic, gendered message that is central to the viral spread of intolerance and racist prejudice over large groups of people and entire cultures. Studies show that in Europe and other immigrant receiving countries of the Global North, dominant discourses of fear and security are modelled on racist and white

3 One of many examples is the following US news coverage of the migration related issues in Europe, by InfoWars, available at <https://www.youtube.com/watch?v=of4pXLgYUZw>. It was made in relation to and in support of the no restriction on possessing weapons campaign in the US.

masculinist constructions of fear of crime and street criminality (e.g. Stable & Reutschler 2005). At the intersection with contemporary processes of politicisation of migration, these helped construct particularly dehumanised depictions of male migrants from North Africa and the Middle East. This is also why sexual violence, including rape, committed by some immigrants on the streets of some European cities, notably in Germany and Sweden, has become *religious and racial marker*, while immigrants have been framed as “racialized predators”.

This type of gendered discourse produces fear and hatred as depicted on the cover page of a Polish magazine featuring a screaming white woman being grabbed and torn apart by black/coloured male arms and hands, that states: “Islamic rape of Europe”⁴ The following section focuses on the processes that construct sexual assaults and rape as racial markers by briefly examining some of the political and public responses to the events during the New Year Eve in Cologne, Germany, in 2015. It examines how the politics of fear of immigrants and migration becomes gendered, as well as racialized.

Sexual assault and rape as a racial marker: The case of Cologne

According to a report (Brenner and Ohlendorf 2016),⁵ during the New Year’s Eve street celebrations in Cologne, several dozen young men, many of North African origin, have been suspected of sexually assaulting and robbing hundreds of women in the crowd. The crimes were made possible by the crowded New Year’s Eve conditions in and around Cologne’s main train station. They appear to have been further facilitated by poor coordination among the different police forces responsible for responding to the situation (ibid.). Public prosecutor Bremer endorsed this interpretation of events and added that the full truth will likely never come to light, in spite of the authorities’ best efforts, owing to a lack of evidence (ibid.).

4 Available at: <http://www.breitbart.com/london/2016/02/17/islamic-rape-of-europe-polish-news-magazines-shockingly-frank-cover/> [Accessed on May 6, 2017].

5 The authors note that this report is based on the analysis of: 1) hundreds of media reports, comprising all major regional, national, and international news about the events in Cologne published from New Year’s Eve until the second week of April 2016; 2) 20 reports and other official documents; 3) interviews of 13 representatives of the authorities; 4) interviews of 14 witnesses; 5) interviews of six victims; and 6) interviews of 24 additional sources, including experts on refugees and immigration law, asylum seekers themselves, members of the media, and representatives of refugee organizations.

The description above mirrors the first official statements by German federal police. They had identified 32 people who were suspected of taking part in the violent attacks on New Year's Eve in Cologne, 22 of whom were in the process of seeking asylum in Germany. Of the 32 suspects, nine were Algerian, eight Moroccan, five Iranian, and four Syrian. Three German citizens, an Iraqi, a Serb and a U.S. citizen were also identified. The federal police documented 76 criminal acts, most of them involving some form of theft, and *seven* linked to sexual molestation (Barkin and Carrel 2016; emphasis added).

This official account was, however, accompanied by other claims made by officials and politicians. One such statement was made on January 4, when Cologne police chief Wolfgang Alberts announced that crimes of “a completely new dimension” had taken place in the city on New Year's Eve and that the suspected perpetrators appeared to be Arab or North African. (emphasis added).⁶ This was followed by the statement from German Justice Minister Heiko Maas who told the *Bild* newspaper: “If such a *horde* gathers in order to commit crimes, that appear in some form to be planned,” he said, “nobody can tell me that this was not co-ordinated or prepared.” (Brenner and Ohlendorf 2016, emphasis added).⁷ Although his press representative, Stephanie Krüger, said later that the minister did not mean organised crime “in the classical sense of the word” (Brenner and Ohlendorf 2016), official statements of this type of have transformed sexual violence against women into a potent tool in gendering the notion of vulnerability of “our nation”, “our state”, “our culture”, and “our values”. These, and similar political narratives frame sexual violence against “our” women as a racialized or ethnicised attack on the sovereignty of the state, as women bodies come to be constructed as vulnerable state territories in need of protection.⁸

By constructing this type of political and public discourse about the events in Cologne, officials and politicians helped to boost the process of data manipu-

6 Alberts was widely quoted in the national and international press, one of which is the BBC News article entitled ‘Germany shocked by Cologne New Year gang assaults on women’, 5 January 2016, available at: <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-35231046> [Accessed on June 27, 2017].

7 Maas was widely quoted in the national and international press, one of which is the BBC News article entitled ‘Cologne attacks: New Year's Eve crime cases top 500’, January 2016. Available at: <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-35277249> [Accessed on June 25, 2017].

8 The metaphor of the sexually assaulted and victimised women has long been used in war-time, as feminist scholars have argued, to stress the intolerable violation of the country and the nation-state (e.g. Brownmiller 2013). As numerous studies show, this is a potent tool in mobilising internal/national support for fighting wars, as well as for attracting international attention, often by manipulating data and misusing victimised women (e.g. Korac 1998).

lation, often linked to conspiracy theories and sensationalism in reporting on the instances of sexual violence against women in Germany and beyond, in the wake of street violence in Cologne. In doing so, this type of official declarations, as well as much of the media coverage, have contributed to the construction of fear of the “racialised and ethnicised male immigrant enemy”. These types of pronouncements and reporting further fed into the spread of the notion that these violent crimes were committed by refugee/asylum seeking men. This in turn led to public demands for a radical change in the immigration policies of the country.

While there were German politicians conscious of the importance of emphasizing the dangers of linking these events with immigration policies, there were those who did exactly that. Steffen Bilger, a member of parliament for Merkel’s Christian Democratic Union, for example, stated that the reports of sexual assaults and other violent crimes committed by foreign nationals, and specifically those who were admitted in the country to seek protection as refugees, demonstrate the urgent need for Germany to reduce its migrant intake, secure its borders, intensify deportations and uphold “consistent justice.” (Shubert et al. 2016).

Upholding consistent justice is indeed an important element of any democratic and just society. The question is, however, why reoccurring instances of sexual assaults, including rape of women during Oktoberfest (Stöckle and Wegscheider 2016), for example, have not been viewed as “intolerable” crime committed by *hordes* of German men, and have not sparked national and international political and public debates about the seriousness of sexual violence against women in Europe in the 21st century. Indeed, why there was no mention of these sexual assaults that according to reports are so widespread that sanctuaries for women had to be set up (Connolly 2003)? This would have helped to counteract any pronouncements about a “rape culture” of specific societies and parts of the “backward”, “uncivilized” world.

The question is, thus, what brings “a totally new dimension” to the sexual assaults that took place on the New Year’s Eve in Cologne, and what characterizes them as “organized crime”, as opposed to those regularly committed during Oktoberfest or indeed, in women’s homes?⁹ The focus on the race/eth-

9 According to a study commissioned by the Federal Ministry of Family Affairs, one in seven women in Germany experiences sexual violence. One in four women – irrespective of education level or socio-economic status – is exposed to domestic violence. The perpetrators are almost always men, among whom there is no significant distinction based on religion, back-

nicity of the perpetrator and his culture, situated within the current racialized processes of securitization of migration, constructs the sexual assault of “our” women as the public security concern. As such, *racially marked rape* becomes an important part of the state security agenda linked to national territory and border controls.

In such a political climate, it is not surprising that any attempt to communicate the issue of sexual and other violence against women in non-racialized terms, and to bring it onto the public agenda is not problem free. Such attempts are perceived as acts of “political correctness”. Voices of the assaulted women, as interviews with some of them demonstrate (Richards 2016), were mirroring the calls for refocusing the debate from the one on racialized state security to the one on the security of women in which the race and culture of the perpetrator are not central points of concern. However, such calls have been dismissed in much of the media and among the far-right groups as a “cover up” and an attempt to present the problem as “the issue of men” and masculinity, not the issues of a “particular culture” (e.g. Arpi 2016). Anti-immigrant groups have been particularly active in adopting sexualized and racialized discourse created around immigrants in general, and the recent arrivals from the Middle East, in particular. Their security concerns have been expressed as their dismay at letting in “millions of male sexually starved, asocial illegals from the Middle East and Africa to come to Germany.”¹⁰

The assault of German women by “sexually starved foreigners” encoded as Middle Eastern and North African Muslims, helps to “remind” German men of their role as protectors of “their” women, nation, and the state. In doing so, they reclaim elements of “warrior like” masculinity, linked to violence against “the enemy”. Not surprisingly, in the aftermath of the events in Cologne, Germany and other European countries have become dangerous places for refugees, as there has been a rise in violent attacks against them. Reports show

ground, educational level or social status (Stöckle and Wegscheider 2016). Although many women in Germany are victims of domestic violence, sexual assault was lawful until as recently as 1997 (see: ‘Women as Victims – Germany’s ongoing rape debate’. *Deutsche Welle*. January 24, 2013. Available at: <http://www.dw.com/en/women-as-victims-germanys-ongoing-rape-debate/av-16551978> [Accessed on: June 15, 2017]). However, regardless of this relatively recent change in law, for the perpetrator to be convicted, women who report that they were sexually assaulted are *required by law to prove that they have resisted the violence* (Lohaus and Wizorek 2016; emphasis added).

10 ‘Chaos and Violence: How New Year’s Eve in Cologne Has Changed Germany’. *Spiegel*. January 8, 2016. Available at: <http://www.spiegel.de/international/germany/cologne-attacks-trigger-raw-debate-on-immigration-in-germany-a-1071175.html>. The article is signed by Spiegel Staff.

that there were 970 recorded attacks on asylum accommodation centers and 2,396 crimes against refugees outside of the residences, in 2016, the Federal Criminal Police Office (BKA) reports. During the first quarter of the same year, there were about 460 recorded attacks on homes of people seeking asylum. The last three months of 2016, saw a decrease in such attacks. Nonetheless, there was still an average of roughly four attacks per day or 116, in total.¹¹

Concluding remarks

The discussion in this article, pointed to the coloniality of power causing the North-South migration divide, structured by race, gender, and class. It showed how this divide leads to suffering, violence and death in border zones, as well as how it is linked to a racialized as well as gendered notion of “border security”, “national security”, securitization of migration, and related politics of fear that produce racialized and gendered cultures of othering people who are displaced.

Despite the increase in violent crimes against people who are seeking protection in the receiving states, as in Germany for example, as well as immigrants in general, the governments of the receiving states have been constructing a discourse within which the citizens of the receiving states are under threat of the rising levels of violent crime committed by immigrants and particularly refugees.¹² Sexualisation of violence committed by refugees and other immigrants, discussed in this article, is central to these processes. It helps to create a notion of “the nation under threat” and to mobilise a “natural” protector, one who can act for “the good” of the protected and who is, hence, “manly”

11 BKA: 2016 crime rates show Germany continues to be dangerous for refugees, *Deutsche Welle*. February 3, 2017. Available at: <http://www.dw.com/en/bka-2016-crime-rates-show-germany-continues-to-be-dangerous-for-refugees/a-37394946>. Accessed on June 25.

12 The rise in terrorist threats in Europe and globally is undeniable. Its increase in the past few years is pushing up the crime rates committed by foreigners in many states, including Germany. As terrorist violence in the Global North targets specifically the majority, non-Muslim, populations, it has serious negative consequences for minority-majority relationships in the receiving societies. However, German Federal Office (BKA) data demonstrate, for example, that much of the violence committed by foreigners in Germany is targeting so-called minority communities, such as clashes between Turks and Kurds or among Turks themselves, particularly in the aftermath of recent political developments in Turkey (*Deutsche Welle*. April 24, 2017. Available at: <http://www.dw.com/en/german-crime-statistics-reveal-steep-rise-in-violent-and-political-crimes/a-38567261>).

implying rationality and responsibility for the security of “women and children” (Enloe 2007: 61).

The discussion of the events in Cologne and their aftermath, presented in this article, shows that the construction of those who seek protection under the 1954 Geneva Convention as (potential) terrorists and “racialized predators” is integral to the ongoing process of politicization and racialization of migration. As such, it has been central to the type of the security response to the systemic global crisis of our time which has produced disturbing levels of structural violence, as well as related forms of direct violence, particularly in the Global South. This has effectively created the “global apartheid order” at the centre of which is a construction of refugees as the racialized and gendered “Other”.

The latter helps produce a powerful social script of victimisation of the besieged that constructs racialised and gendered cultures of fear, as pointed out in this article. This also leads to walled or fenced off, militarised borders that create the “global apartheid order” (Hage 2016) presented as security “solution” to protect the norms and values characterising “our culture” and “our way of life”. By the same token, it helps marginalise real economic, social, and political sources of insecurity and the articulation of related collective experiences of fear that can directly challenge dominant neoliberal economic policies, as well as the related rule of law.

References

- Agamben, G. 2005. *State of Exception*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ahmed, S. 2004. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press
- Andersson, R. 2016. “Europe’s failed ‘fight’ against irregular migration: ethnographic notes on a counterproductive industry”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 42, No. 7: 1055–1075.
- Arpi, I. 2016. *The Spectator*. January 16 2016. Available at: <https://www.spectator.co.uk/2016/01/its-not-only-germany-that-covers-up-mass-sex-attacks-by-migrant-men-swedens-record-is-shameful/> [Accessed on May 20, 2017].
- Barkin, N. and P. Carrel. 2016. “Asylum seekers among suspects in Cologne’s New Year violence”. REUTERS. January 8 2016. Avail-

- able at: <http://www.reuters.com/article/us-germany-assaults-idUSKB-N0UM0U420160108> [Accessed on May 28, 2017].
- Bigo, D. 2002. Security and immigration: toward a critique of the governmentality of unease. *Alternatives*, 27: 63–92. Special Issue.
 - Brah, A. 1993. “Re-framing Europe: En-gendered Racisms, Ethnicities and Nationalities in Contemporary Western Europe”. *Feminist Review*, 45: 9–30.
 - Brenner, Y. and K. Ohlendorf. 2016. “Time for the facts. What do we know about Cologne four months later?”, May 2 2016. Available at: <https://thecorrespondent.com/4401/time-for-the-facts-what-do-we-know-about-cologne-four-months-later/1073698080444-e20ada1b> [Accessed on June 2, 2017].
 - Brownmiller, S. 2013. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Open Road, Integrated Media.
 - Connolly, K. 2003. “Sex sanctuary set up at Oktoberfest”. *The Telegraph*, September 22 2003. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/1442185/Sex-sanctuary-set-up-at-Oktoberfest.html> [Accessed on May 2, 2017].
 - Deutsche Welle. 2017. “BKA: 2016 crime rates show Germany continues to be dangerous for refugees, February 3 2017. Available at: <http://www.dw.com/en/bka-2016-crime-rates-show-germany-continues-to-be-dangerous-for-refugees/a-37394946> [Accessed on June 25, 2017].
 - Deutsche W. 2017. “German crime statistics reveal a steep rise in violent and political crimes”. April 24 2017. Available at: <http://www.dw.com/en/german-crime-statistics-reveal-steep-rise-in-violent-and-political-crimes/a-38567261>. Accessed on June 25. [Accessed on: June 9, 2017].
 - Enloe, C. 2014 [1989]. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley: University of California Press.
 - Enloe, C. 2007. *Globalization & Militarization: Feminists Make the Link*. Lanham, Boulder, New York, London, Plymouth UK: Rowman & Littlefield Publishers INC.
 - Fargues, P. 2015. *2015: The year we mistook refugees for invaders*. Migration Policy Centre, Policy Brief, December. Available at: www.migration-policycentre.eu [Accessed January 2016].
 - Grosfoguel, R. 2011. “Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality”. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. 1(1). Available at: <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> [Accessed: October 2017].

- Hage, G. 2016. "Etat de siège: A dying domesticating colonialism?" *American Ethnologist*, 43/1: 38–49. Available at: <http://americanethnologist.org/2016/etat-de-siege-a-dying-domesticating-colonialism/> [Accessed: September 2016].
- Khalid, M. 2014a. "Gendering Orientalism': Gender, sexuality, and race in post-9/11 global politics". *Critical Race and Whiteness Studies*. 10(1): 1–18.
- Khalid, M. 2014b. "Feminist perspectives on militarism and war: critiques, contradictions and collusions". In R. Baksh & W. Harcourt (Eds.), *Transnational Feminist Movements: Knowledge, Power and Social Change*.
- Khosravi, S. 2010. *"Illegal" Traveller: An Auto-Ethnography of Borders*. London, New York: Palgrave Macmillan.
- Korac, M. 1998. "Ethnic Nationalism, Wars and the Patterns of Social, Political and Sexual Violence against Women: the Case of Post Yugoslav Countries". *Identities: Global Studies in Culture and Power*, Vol. 5, No. 2, pp. 153–181.
- Korac, M. 2009. *Remaking Home: Experiences of Reconstructing Life, Place and Identity in Rome and Amsterdam*. Berghahn Books, Oxford.
- Lohaus, S. and A. Wizorek. 2016. *Immigrants Aren't Responsible for Rape Culture in Germany*. Available at: https://www.vice.com/en_us/article/nn95dm/rape-culture-germany-cologne-new-years-2016-876 This article originally appeared on VICE Germany. [Accessed on: June 10, 2017].
- Moghadam, V. 1994. *Gender and National Identity: Women and Politics in Muslim Societies*. London: Zed Books.
- Nardin, T. 2005. "Humanitarian Imperialism". *Ethics and International Affairs* 19 21–26.
- Nyers, P. 2003. "Abject cosmopolitanism: The politics of protection in the anti-deportation movement". *Third World Quarterly*, 24(6), pp. 1069–1093.
- Petterson, S. 1996. "The politics of identification in the context of globalization". *Women's Studies International Forum*, 19/1&2:5–16.
- Pettman, J. J. 1996. *Worlding Women: A Feminist International Politics*. London: Routledge.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power, Ethnocentrism, and Latin America." *NEPANTLA* 1(3), pp. 533–80.
- Rettman A. 2017. "Austrian military set to stop Italy migrants", EUobserver, July 4 2017. Available at: <https://euobserver.com/migration/138425> [Accessed on: September 2017].

- Richards, V. 2016. "What Happened after 1,000 Women Were Sexually Assaulted in Cologne?" *The Independent*, February 11 2016. Available at: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/cologne-attacks-what-happened-after-1000-women-were-sexually-assaulted-a6867071.html>. [Accessed on: May 10, 2017].
- Sassen, S. 2014. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Shubert, A., T. Hume, and C. Jordan. 2016. *Reports of New Year's Eve sex assaults in Cologne fuel German migrant debate*. CNN. January 6 2016. Available at: <http://edition.cnn.com/2016/01/05/europe/germany-cologne-new-year-assaults/> [Accessed on June 10, 2017].
- Spiegel. 2016. "Chaos and Violence: How New Year's Eve in Cologne Has Changed Germany". January 8 2016. Available at: <http://www.spiegel.de/international/germany/cologne-attacks-trigger-raw-debate-on-immigration-in-germany-a-1071175.html>. [Accessed on June 3, 2017].
- Stöckle, S. and M. Wegscheider. 2016. "Sexism is not an imported product". *Originally published in German by marx21, translated into English by Kate Davison*. Available at: <https://rs21.org.uk/2016/01/08/sexism-is-not-an-imported-product/> [Accessed on June 3, 2017].
- Spijkerboer, T. 2017. "Wasted Lives. Borders and the Right to Life of People Crossing Them". *Nordic Journal of International Law*, 86/4:1–29.
- Stable, C. and C. Reutschler. 2005. "States of Insecurity and the Gendered Politics of Fear". *NWSA Journal*, 17/3: VII-XXV.
- Thomas, C. 2001. "Global governance, development and human security: exploring the links". *Third World Quarterly*, 22/2: 159–75.
- UNHCR. 2018. Report. Available at: <http://www.unhcr.org/uk/figures-at-a-glance.html>. [Accessed on: June 14, 2018].
- Walby, S. 1992. "Woman and Nation." *International Journal of Comparative Sociology*, 32/1–2: 81–100.

RASNI I RODNI KULTURNI PROCESI KONSTRUKCIJE „DRUGOSTI“: RASELJENI U ERI NEOLIBERALIZMA

Apstrakt

U članku se razmatra na koji način je ideja o opkoljenosti povezana sa stvaranjem kultura koje su zasnovane na rasnim i rodnim predrasudama o raseljenim ljudima, koji kroz tako definisane razlike postaju „oni drugi”. Kritička analiza pokazuje da je podela migracionih sfera na Sever i Jug strukturisana rasom, klasom i rodom, i da odslikava kolonijalnost globalnih odnosa moći, koja se reflektuje u rasnim i rodnim idejama o „sigurnosti granica”, „nacionalnoj sigurnosti”, sekuritizaciji migracija, kao i sa njima povezanim politikama straha. Članak takođe ukazuje da je produkcija straha od opkoljenosti nacije definisana i rodno i rasno. Mediji igraju važnu ulogu u ovom procesu kroz učesće u kulturnoj produkciji imidža o „opasnim muškarcima imigrantima”, koji je zasnovan na viđenju seksualnog nasilja kao agresivne muškosti „onih drugih”. Na taj način formira se ideja o idealizovanim žrtvama koje karakteriše ženskost, a takođe i strah. Ova politika proizvodnje straha, kako analiza u ovom članku ukazuje, podupire i strukturiše kulture svakodnevnog koje kroz rasna i rodna obeležja definišu raseljene ljude kao „one druge”. Ovi procesi stvaraju idealizovani „subjekt koji strahuje” – nacionalnu državu, narod/naciju i njihove vrednosti, i istovremeno čine nevidljivim ekonomske, socijalne i političke izvore nesigurnosti pojedinca, naroda i nacije.

Ključne reči

rasno i rodno „drugo”, raseljeni ljudi, kolonijalnost moći, sekuritizacija migracija, politike proizvodnje straha

Aleksandar Brkić¹
Institute for Creative and Cultural Entrepreneurship
Goldsmiths, University of London, London

378.147::7

005:7

COBISS.SR-ID 276098060

BALANCING BETWEEN THE NOTIONS OF QUALITY AND ATTRACTION IN TEACHING ARTS MANAGEMENT

Abstract

Today's reality of the system of Higher Education, revolving around the discourse of instrumentalization of education and placed in the wider social context primarily influenced by capitalist realism (Fisher 2009), is turning schools into entrepreneurial ventures (Dragičević Šešić and Jestrović 2017). This academic context positions the teacher/lecturer under more pressure than ever. McGregor's Theory Y (1960) focusing on the trust in the dynamic student-teacher relationship, far too often becomes substituted with the consumer-provider relationship. This article discusses the challenges the new context is bringing into the teaching of arts management on the undergraduate academic level. The author presents selected pedagogical case studies from his "Sport Billy" teaching suitcase, and discusses the merits of using different theatre practices, such as – site-specific theatre, radio drama and psychodrama as methods in teaching arts management. Three examples of different ways of constructing a space of understanding between students and teachers in the outcome-based teaching and learning environment, and tools that teachers can use to navigate through that environment, are presented.

Key words

higher education realm, arts management, Theory Y, student-teacher relationship

1 a.brkic@gold.ac.uk

Introduction:

Constructing the space of trust between students and teachers

From the perspective of today's reality around the system of Higher Education (HE) – the discourse of instrumentalization of education turning schools into entrepreneurial ventures (Dragičević Šešić and Jestrović 2017: 69), and difficult to avoid in the wider social context primarily influenced by capitalist realism (Fisher 2009), being a teacher in HE seems like a position under more pressure than ever. First and foremost, because teaching is not intended to be the only role academics perform within the system.

An academic is evaluated on the basis of four major roles – teaching (in the UK context evaluated through the Teaching Excellence Framework – TEF and the membership status in the Higher Education Academy); research (evaluated through the Research Excellence framework – REF); outreach and connection with the industry and the community (professional, consultancy and community engagement projects as well as the media exposure) and the “service to the University” – performance of various administrative tasks that the institution requires. In certain environments, because of the pressures of the evaluation criteria for academics (in the UK context, REF is perceived as more important than TEF), teaching has slowly become secondary to research and other grant-seeking activities such as consultancy and Research and Development contributions to the development of entrepreneurial or business initiatives such as hubs and incubators within academia (Heinsius 2018)². Paradoxically and despite their research-centered culture coupled with decreasing public funding, looking at the revenue streams of UK Universities (Baker 2017), for a number of them more of their income still comes from student fees than from research grants.

If we actually do put students and academics in the center of the processes within the academia (not only in theory but also in practice), and look at them through the lens of McGregor's Theory Y, it is important that we insist on the positivist approach to the organizational climate students and teachers create. That would mean to stand behind Theory Y (McGregor 1960) and have trust as a default starting point in the dynamics of student-teacher re-

2 One of the examples is “i2 media research” Ltd. founded in 2002 as “the expert consumer insight and user experience research and strategy consultancy based at Goldsmiths University of London, delivering rigorous research and innovation to business” (www.i2mediaresearch.com). It is a spin off from the Goldsmiths' Psychology Department, working with some of the most successful (new) media companies in the UK.

lationship, as well as a belief that students are there because they want to learn something and teachers are there because they want to be a part of this learning and teaching process. We should find a way to develop the space which both students and teachers would find useful to participate in (Biggs and Tang 2011). The anxiety I felt at certain stages of my development as a teacher/lecturer referred to the understanding of the process of construction of this space – what elements influence it, what I can do as an educator, what tools I can use, what students can do and what approaches they can have when engaging with this space. And, in the center of this transformative reflection process for academics (Biggs and Tang 2011: 45) is the realization that this space operates on mutual trust.

One of the aspects that adds pressure to this shared space comes from the diversity of students, which is a consequence of “academic capitalism” (Slaughter and Leslie 1997; Slaughter S. and Rhoades, 2009) and their different approaches to studying (Biggs and Tang 2011: 5). This diversity, especially present in the so called “global cities” such as London and which has never before been present on this scale, calls for multilayered methods of teaching within the framework of outcome-based teaching and learning (OBTL) (Biggs and Tang 2011). This makes the organization of one’s teaching session, as well as the curation of a module outline, a seriously complex task. This construction or curation process consists of a number of segments that point to the primary and a few secondary learning outcome(s), using diverse teaching methods. In the background of the entire process is the mutual understanding that both students and teachers are trying to shift from the quantitative approach to learning and teaching as the main focus (Cole 1990). Trying to go beyond the two “blame models” of teaching – blaming teachers or students (Biggs and Tang 2011: 16), we need to do whatever is needed to have as many students as possible achieving the learning outcomes.

Flexibility and diversity in teaching

Although many teachers wish their students had intrinsic motivation and enthusiastic approach from the very beginning of their joint work, that happens rather rarely. Together with students, teachers/lecturers need to find ways to provide the space(s) for such a motivation to emerge, taking into consideration the variety of stories that students are bringing with them. From the student perspective, finding their own value within the process of learning has a number of obstacles. One of the first ones is the wider context of edu-

cation as an industry, or as Gerald Raunig calls it – “factories of knowledge” in the context of “industries of creativity” (Raunig 2013), with the inevitable consequence of the consumer/provider relationship projected onto students and teachers³.

As one of the main preconditions for the construction of this joint space, a point needs to be reached at which the energy between the student cohort and the teacher/lecturer passes that obstacle, and is focused on the importance of the value of the process beyond the prevailing social context. Mark Fisher saw this context as a combination of “reflexive impotence”, a self-fulfilling prophecy, “where you know things are bad, but you also know you can’t do anything about it,” and “depressive hedonia” – “an inability to do anything else except pursue pleasure” (Fisher 2009: 21). From there on, this learning and teaching journey towards the value creation can include a few immediately applicable “how to” outcomes; mid-term outcomes that are not immediately reachable; and the long-term outcomes that call for the mutual trust in the process that has certain outcomes which will prove to be of value at some point in the future. If all three types of outcomes are clearly communicated, according to the expectancy-value theory of motivation (Feather 1982), the joint space that takes teacher/lecturer and students towards learning outcomes becomes a reality.

When that space is constructed, teachers need to know how to navigate it. It takes time and transformative reflection to develop a kind of “teaching inventory” (Prosser and Trigwell 1999), and in the further segment of this essay, I will be discussing some elements of the inventory I used in my own teaching practice as an arts management lecturer on the undergraduate level of studies. These tools have been developed in a constant cyclical process starting from the definition of an issue/problem, choice of a potentially adequate tool that can be used, application of that tool, evaluation of results and feedback, and then the redesign of the tool which is at the end of the process stored in the inventory.

3 This was one of the main underlining reasons for the largest strike in the UK HE system in the last few decades, in February 2018. What started the strike was the attempt to change the pensions scheme for the academics working in the UK HE system, but it was clear to both the students and the lecturers who supported the strike, that this was a part of a much larger issue of the extreme marketisation of HE.

“Sport Billy”: deconstructing one possible teaching inventory

In 1979, a company called “Filiation Associates” from California, developed an animated television cartoon called “Sport Billy”. It was a story about a young boy called Sport Billy from the planet Olympus, populated by athletic god-like beings. Billy’s power comes from his magic size-changing gym bag that produces different tools that he needs along the way as he battles the evil Queen Vanda and her henchman Sipe. Using action learning as an application of action research (Kember and Kelly 1993), the symbol of the Sport Billy magic bag full of appropriate tools was a framework I decided to take for my own teaching inventory. The bag slowly started filling with tools that were applied based not only on an idea of comfort that I as a teacher felt, but mostly based on how appropriate they were in the context of desired learning outcomes and the group of students I worked with.

There are a number of methods and approaches that are used in different art forms that have the potential to be tested and used as teaching methods. Since I am also educated in theatre studies and work as a theatre producer, the parallels between theatre methods and pedagogy were inevitable. I will present here three “Sport Billy” cases that reflect this approach.

#SportBillyItem1: Reading in the Dark

This particular one is inspired by the culture of listening to radio dramas in the dark, creating an atmosphere in which the sense of hearing is slowly being emphasized more than other senses up to the point when the group gets united into a temporary community bonded by the identity of sound. I tested this method as a way of approaching the issue of motivation of students to read the required readings for the session, which otherwise almost no one was reading.

The unexpected segment of the class, where I was reading a required text to students sitting in the dark, connected most of us in that space to our first childhood reading experiences. To some of the students this was an explicit memory, while some had it as an implicit context for their overall reaction. It also confronted all of us, teacher/lecturer and students, with our own relationship with the notions of patience and focused attention. A short, effective and provocative event/experience was created, that was at the same time a rational and an emotional statement. None of the students left from that short

session without some relation to it, and it became an internal reference point in the space that we were creating together. Patience as a concept has in this way become a subversion at the time of instant gratification.

#SportBillyItem2: Building the Common Space Through Psychodrama

The reality of a significantly diverse student cohort often proves to be a challenge for the organization of the structure that will help most of them achieve desired learning outcomes. At the beginning of this journey, most students feel that their anxieties, confusions, insecurities, angers, fears are only their own, and they have difficulties opening up to Others in this new space. A potential solution for this challenge is to work on the issues they share as members of different identity frameworks (i.e. generation, interests, experiences), questions they share as the members of this new community/cohort, while respecting and nurturing the positive values of their differences.

Psychodrama was chosen as a potential opening up tool because of its proven transformative potentials and a democratic process connected with the techniques of participative theatre and psychotherapy methods (Carnabucci 2014). Under the guidance of a licensed psychodramatist, and students split into smaller groups, the teacher is an equal participant of the circle of trust. Prior to the sessions, together with the psychodramatist, I defined the main questions that will be important for the creation of the joint space with that particular cohort of students. Participants in the process are acting out the scenes connected with their lives, and which are coming from the main questions we defined, such as – pressures and expectations from their family; insecurities around the artists with which they will be working with. Through this process, two sessions per week per group, students explore and reflect on their problems in the group, while group members function as a kind of therapeutic agents for one another.

The last stage of the process is after the return from the space of psychodrama process into the usual teaching space. It is important to connect the often deep and emotional, but most of the times empowering experience from the psychodrama sessions, with the space of learning and its learning outcomes.

#SportBillyItem3: Site Specific Theatre as a Method

One of the main aspects of education in the field of arts management is concerns project management as the underlining concept which the students will be applying in their professional practice. The first phase of any project management task is the research and exploration phase that needs to be done as a precondition for a good project idea and later – the construction of the project. The issue here was that students found conventional teaching on the research process not interesting, since they couldn't understand the connection and its usefulness. A potential answer was again found in theatre practice – from the beginning of my teaching career (Brkić 2011) I was using this approach extensively with the objective of widening typical research horizons offered to students, helping them in developing self and peer-learning processes linked to context understanding and further socio-political reflection.

Site specific theatre is a theatre practice that connects in a deeper way with the place where it is performed – its memory, aesthetics, social construct, architecture, artefacts (Pearson 2010). All of these aspects can be explored, and the performance itself can be a construct that emerges from the explorations of these dimensions of space. Students are placed in a physical space (i.e. backyard of a building) in groups, and placed in the environment which they need to research by way of using particular methodologies given to them as options they could use. At the end of the research process, they have some time to construct an idea for a project based on their research findings. After the presentation of their ideas, we all reflect on the process and how this as a method can be transferred to their professional practice as arts managers, i.e. when they are in the situation of having to develop an arts project with a diverse group of people.

Sustaining the focus

What I tried to present in this reflective essay is the importance of understanding the wider context of higher education system in a particular social environment, that as such prevents teachers from actively contributing to a critically engaged learning process: enabling students to actively participate in a learning process through research and specific classroom practices, would not only benefit students and teachers creating mutual trust relations, but also might help in bringing “cutting-edge ideas to academic discourse, that would endorse public debate and critical thinking by providing oppor-

tunities to remix the knowledge produced through different societal actors in the public sector and civil society” (Dragičević Šešić and Jestrović 2017: 70).

At the same time, I have tried to present three examples of different ways of constructing a space of understanding between students and teachers in the outcome-based teaching and learning environment, and tools that teachers can use to navigate through that environment. I also gave three examples of tools that are responding to this context. As a final stage in this pedagogical process is a certain level of self-management – it is important to always have the learning objectives in focus, connecting them with the needs and ideas of understanding of a particular group of students.

References

- Baker, S. 2017. “University financial health check 2017: future prospects?” in Times Higher Education, <https://www.timeshighereducation.com/features/university-financial-health-check-2017-future-prospects> [Accessed: January 17th 2019]
- Biggs, J. & Tang, C. 2011. *Teaching for Quality in Higher Education* (4th ed), Buckingham: SRHE & Open University Press.
- Brkić, A. 2011. Korišćenje site specific umetničkog istraživačkog postupka u nastavi projektnog menadžment u kulturi in: Dragičević Šešić M., Ljubić Savin G. (eds), *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* no. 19, pp. 137–150, Belgrade: Faculty of Dramatic Arts.
- Carnabucci, K. 2014. *Show and Tell Psychodrama: Skills for Therapists, Coaches, Teachers, Leaders*. Wisconsin: Nusanto Publishing, Racine.
- Cole, N. S. 1990. Conceptions of Educational Achievement, *Educational Researcher*, Vol. 19, No. 3, pp. 2–7: American Educational Research Association.
- Dragičević Šešić, M. and Jestrović S. 2017. *The University as a Public and Autonomous Sphere: Between Enlightenment Ideas and Market Demands*, in Bala, S., Gluhović M., Röttger, K., (eds.) *International Performance Research Pedagogies: Towards an Unconditional Discipline?*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Feather, N. (ed) 1982. *Expectations and Actions*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Fisher, M. 2009. *Capitalist Realism*. London: Zero Books.

- Heinsius J. 2018. "From Education to Professional Practice: Are the Creative Hubs the Answer?," in Danhash N. and Lehtikoinen K. (eds) *Career in the arts: visions for the future*, Amsterdam: ELIA.
- Kember, D. and Kelly, M. 1993. Improving Teaching through Action Research. Green Guide No. 14. Campbelltown, NSW: Higher Education Research and Development Society of Australasia.
- McGregor, D. 1960. *The Human Side of Enterprise*. New York: McGraw Hill.
- Pearson, M. 2010. Site-Specific Performance. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Prosser, M. and Trigwell, K. 1999. *Understanding Learning and Teaching: The Experience of Higher Education*. Buckingham: SRHE and Open University Press.
- Raunig, G. 2013. *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Berlin: Semiotexte.
- Slaughter S. and Leslie L., 1997. *Academic Capitalism: Politics, Policies and the Entrepreneurial University*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Slaughter S. and Rhoades G., 2009. *Academic Capitalism and the New Economy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Aleksandar Brkić
Institute for Creative and Cultural Entrepreneurship
Goldsmiths, University of London, London

BALANSIRANJE IZMEĐU POJMOVA KVALITETA I ATRAKCIJE U NASTAVI MENADŽMENTA U UMETNOSTI

Apstrakt

Realnost današnje situacije u kojoj se nalazi sistem visokog obrazovanja vezana je za diskurs instrumentalizacije obrazovanja koji preobražava škole u preduzetničke poduhvate (Dragičević Šešić, Jestrović 2017), kao i širi društveni kontekst koji je primarno pod uticajem kapitalističkog realizma (Fisher 2009). Ovaj kontekst stavlja nastavnika/predavača u poziciju u kojoj se oseća pod pritiskom većim nego ikada ranije. Makgregor (McGregor) se u „Teoriji Y” (1960) fokusira na poverenje u dinamičan odnos student–predavač, međutim u novom kontekstu ovaj odnos se najčešće menja odnosom konzument–producent. Ovaj članak bavi se izazovima koji novi kontekst donosi za nastavu menadžmenta u umetnosti na nivou osnovnih akademskih studija. Autor predstavlja nekoliko pedagoških studija slučaja iz svoje „Sport Bili” predavačke torbe u nastavi menadžmenta u umetnosti, koje su vezane za korišćenje različitih pozorišnih praksi, kao što su sajt-specifik teatar, radio-drama i psihodrama. Predstavljena su tri primera kroz koje se vidi kako se na različite načine može konstruisati prostor razumevanja između studenata i nastavnika/predavača u kontekstu sredine fokusirane na nastavu i učenje okrenuto rezultatima, a zanemarujući proces.

Ključne reči

oblast visokog obrazovanja, menadžment u umetnosti, Teorija Y, odnos studenta i predavača

Татјана Карабеговић¹
Архитектонски факултет, Универзитет у Београду

МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА И ИСКУСТВО МОДЕРНОСТИ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА БЕОГРАДА У ФИЛМУ ЉУБАВ И МОДА (1960)

791.221.4

316.728:72(497.11)*19*

COBISS.SR-ID 276109580

Апстракт

Модерна архитектура Београда у друштвеном (филмском) контексту није *mimesis* већ модел у производњи значења који функционише на основу знакова организованих у визуелни језик. Како су значења произведена у култури и историји, она је извор производње друштвеног (политички мотивисаног) знања, отворени текст у друштвеном и културном пољу који, посредством моћи, заступа одређени систем вредности, а као један у систему текстова, режима исказивости друштвеног идентитета, формира археологију знања. У филму Љубав и мода (1960) Авала филма, модерна архитектура Београда је репрезентована као друштвени феномен у елементима нових друштвених идентитета и друштвених промена (комерцијализма, урбане и потрошачке културе) захваљујући сетовима значења која су већ уређена интерпретативним традицијама. Као део система репрезентације самоуправно-социјалистичког идентитета, архитектура је заступала знање о аутентичном југословенском *Zeitgeist*-у, виђеном кроз објектив филмске камере (кроз еманциповани дискурс архитектуре уписан у нееманциповани дискурс филма).

Кључне речи

модерна архитектура, репрезентација, југословенска кинематографија, самоуправни социјализам, модерност

Након Другог светског рата нова власт у Југославији обећала је нови свет који је требало да постане свет једнакости и слободе – свет новог човека, до кога се, након 1948. године и утемељења идеолошке платформе у аутентичности југословенске револуције, могло стићи со-

1 tkarabeg@gmail.com

цијалистичком изградњом и преображајем друштва кроз аутентичан политички, економски и културни програм назван *југословенски пут*. У тренутку обећања институционализована је и филмска индустрија, која је, упркос либерализацијама, до краја 1968. године, када је идеолошка платформа измењена, остала у стању продукционог етатизма. Репрезентација модерне архитектуре Београда у југословенској кинематографији од 1945. до 1968. године била је део система репрезентације самоуправно социјалистичког идентитета кроз архитектуру приказану на филму. Овај идентитет се градио приказивањем система модерне архитектуре који је могао припадати било којој од конфигурација према постојећим интерпретативним традицијама. Модерна архитектура у филму *Љубав и мода*² (1960) Љубомира Радичевића у продукцији Авала филма, од почетка шпице (где су у другом плану педантно приказани архитектонски објекти на Тргу Теразије, на Тргу Маркса и Енгелса и на Булевару Револуције)³, преко приказа својеврсних пејзажа града, имала је значајну улогу у репрезентацији нове, самоуправно социјалистичке модерности.

Филм приказује покушај младих људи који се баве једриличарством да се, будући да аеро-клуб не може да им плати летовање, сами организују. У паралелној причи, предузеће „Југошик” разрешава проблеме око организације модне ревије, конкурентских односа са предузећем „Југомода” и кршења комерцијалног договора око иступања на тржиште. Филм се завршава спектакуларном „Југошиковом” модном ревијом и почетком романсе између главне јунакиње Соње (Беба Лончар), студенткиње архитектуре и Боре (Душан Булајић), „Југошиковог” модног креатора.

2 „Љубав и мода – пп. Авала филм – пс: Љубомир Радичевић, Ненад Јовичић – р: Љубомир Радичевић – ф: Ненад Јовичић – м: Бојан Адамић – сц: Душан Јеричевић – мт: Милица Полићевић (Јевтић) – гл: Десанка (Беба) Лончар, Душан Булајић, Мија Алексић, Миодраг Петровић- Чкаља, Љубомир Дидић, Северин Бијелић, Мића Татић, Владимир Медар – мет: 2.880 – тп: 35мм; колор; вајдскрин – род: играни – од: 22. XI 1960.” (Пић 1970: 190–191).

3 Данашњи назив Трга Маркса и Енгелса је Трг Николе Пашића, а Булевар Револуције Булевар краља Александра.

Пословна зграда „Хемпро“: интернационални стил и одсуство самоуправљања

У заплету, у сцени у којој је приказан Борин долазак на састанак у предузеће, јасно је предочено да је реч о уласку у Пословну зграду „Хемпро“ (1953–1956).⁴ Унутар архитектонског дискурса овај објекат је тумачен са више аспеката. Уз наводе о дOMETИМА архитекте Алексеја Бркића, који је „допринео продору [...] савременијег језика у интерпретацији тема архитектуре, ослобођеног стерилних образаца старе синтаксе и граматике осиромашеног функционализма“ (Martinović 1978: 163), зграда „Хемпро“ је названа првим значајним остварењем једног од представника „нове авангарде београдске архитектонске школе“, који је, будући да му је „далека свака догма у архитектури“, наговестио „појаву [...] неконвенционалне и оригиналне архитектуре својеврсног манира и ликовног 'каприца'“ (исто: 162). Интерпретације о ослобађању од догме у архитектури и сведочења о томе да је објекат изграђен у време „у коме се неталентованост заплитала о журбу и немоћ административног пројектората над пројектовањем“, када Бркић, „гради [...] мијесовском архитектонском једноставношћу и геометризмом тада популарног 'интернационалног' стила“ (Митровић 1975: 45), потврђују да је реализацијом објекта управо према синтакси интернационалног стила, Пословна зграда „Хемпро“ била један од значајнијих примера антидогматизма у архитектури којим се, кроз дискурсе архитектуре, стабилизовао пожељан систем вредности нове Југославије⁵.

У филму *Љубав и мода* исти објекат је, без обзира на то где су сцене у ентеријеру заиста снимљене, приказан као пословни простор, али не као простор специјализованог спољнотрговинског предузећа хемијских производа⁶, за чију је намену и пројектован, већ као епицентар пословања у области моде. Заплет и тема филма су елаборирани појмовима „модерна реклама“, „тржиште“, „конкуренија“, а овиме предочено да се филм бави најексплицитнијим производом потрошачке културе.⁷ Тема моде је у југословенским оквирима била покренута још 1946. године, у

4 Зграда се налази на адреси Теразије бр. 8.

5 Видети: Aleksandar Ignjatović, „Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952-1980“, u: Miško Šuvaković, ed., *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata* (Београд: Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2012), стр. 689-710.

6 *Хемпро а.д.* <http://www.hempro.co.rs/> [Приступљено 17.7.2017].

7 Видети: Мирослава Малешевић, „Искушења социјалистичког раја – рефлексije конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-тих година XX века“, *Гласник етнографског института* (Београд) бр. LX (2012), стр. 107–123.

првом броју часописа *Укус* у издању АФЖ Југославије, констатацијом: „Све претераности у име једне апстракције која се зове 'мода' доказ [су] одсуства укуса и претварају жену у карикатуру” (Велимировић 2007: 342, 359, 343). Уз одбијање западне моде као „производа буржоаског, класног друштва”, предложена је одећа која је требало да буде „бескласна, удобна, практична и лепа”, при чему је лепо одређено као „'ненаметљиво', 'скромно' и 'солидно’”, те су појмовима „једноставност, практичност, умереност, чедност и прикладност” успостављена нова естетска мерила и темељи „социјалистичког 'доброг укуса’” (исто: 343). Већ 1948. године, прилоге који су пратили изложбу модела московског Дома моде са страница поменутог часописа заменили су „Диоров *New Look* лансиран у Паризу претходне године” (исто.).

Одевање у Југославији, које је, унутар политике обнове земље, било строго рационализовано, након 1951. године, почиње да се либерализује (Марковић 1996: 312). Уз проблеме неквалификоване радне снаге и лошег дизајна, развој текстилне индустрије је интензивирао средином педесетих, када је, у складу са одлукама из 1955. године о сузбијању мера рационализације и повећању стандарда, паралелно са утростручењем увоза робе широке потрошње, повећан и увоз текстилне робе. Шездесетих је уследио преображај, те естетизација производа проузрокована отвореношћу ка Западу, шопинг туризмом, успоном социјалистичке средње класе, аспирацијама ка потрошачкој култури подстакнутим порастом личних доходака, прихватањем западних потрошачких навика, бојкотом неестетизованих производа од стране потрошача и, коначно, привредном реформом из 1965. године, којом је дозвољено рационалније пословање и „слободније деловање тржишних законитости потискивањем административне интервенције” (Велимировић 2007: 349). Годину дана пре него што ће филм бити снимљен, 1959, само једна четвртина Југословена куповала је конфекцијску робу (Марковић 1996: 313).

Иако се филмска значења Пословне зграде „Хемпро”, у ширем смислу, могу тумачити у контексту покушаја да се филмом учествује у промоцији нових производа југословенске модне индустрије, кључно место у семиотизацији имала је чињеница да зграда заправо није интерпретирана као место самоуправно социјалистичког пословања. Истовремено са горе поменутих појмовима, модни посленици се један другоме обраћају са „друже”, што је једино место у филму које реферира на тада важећи, самоуправно социјалистички систем. Иако делује да ће филм ос-

ветлити механизме социјалистичког тржишта на којима сам инсистира, они су из филма изостављени, као што су изостављене и било које друге референце на тада актуелни југословенски контекст. Ово потврђује сегмент интервјуа који је режисер дао 2010. године:

Док смо ми снимали, дошло је до кадровске промене у Авала филму – Ратко Дражевић дошао је да буде директор, а он је, зна се, кренуо из Удбе, па је био у спољној трговини, и довео је за уметничког директора Борислава Михајловића Михиза. Ратко се није мешао, само је рекао да нам је буџет загарантован, а Михиз је повремено постављао питања, гледао и тако смо ми филм почели са једним, а завршили са другим људима. Не могу ставити примедбу ни једнима ни другима – са једне стране били су добронамерни, а са друге било је умесних сугестија и примедба које смо узели у обзир у завршној монтажи и обради. Али, пре него што је кренуо у јавну дистрибуцију, то је Ратко Дражевић сазнао преко својих извора, и не гледајући филм, неки људи из тадашњих политичких, борачких структура запитали су како се то прави неки 'американизовани' филм, са 'американизованом' омладином, музиком, плесом, где су ту 'акције народне омладине' и тако редом. Па је онда дошао приговор да се у филму самоуправљање извржава руглу а то је у оно време била табу тема – не дирај у самоуправљање. И ја сам се забринуо шта ће се догодити. Михиз је саветовао да неке сцене, које би тога могле да се тичу скратимо. Нисам био вољан, али сам на крају пристао бојећи се најгорег – да се филм забрани. (Radičević 2010)

Архитектонски објекат реализован према синтакси интернационалног стила, заправо је коришћен у сценама у којима се тема моде у Југославији интерпретира изостављањем „табу” сцена о самоуправљању. Наратив који није утемељен у тада актуелном југословенском друштвено-политичком корпусу, а приказује тему која је најексплицитнији производ потрошачке културе, није се косио са одабиром архитектуре модерне естетике која је „тријумфовала у читавом свету педесетих година”, што је „популарно било познато као 'модерна архитектура' [...] испражњена и лишена свог социјалног идеализма” (Dženks 1990: 52). Одмак од самоуправљања био је подударан са чињеницом да су интернационални стил „већином прихватале националне владе као и водеће међународне корпорације”, тј. са његовом наводном апстакцијом и универзалношћу и „политиком аполитичног” (исто.). У фикционом контексту, архитектура интернационалног стила, употребљена је управо због њених на-

водних универзалних значења, а ово је допринело конструкцији слике не само деполитизоване и либерализоване, већ и пре свега од социјалистичког самоуправљања деидеологизоване реалности у филму. Деидеологизована слика фикционе реалности, позиционирала је ову реалност на запад, што је, у ширем друштвеном политичком контексту, у биполарном свету, носило специфична значења – не бити део истока, чиме се, уједно, потврђивала прокламована специфичност Југославије.

Будући да је Пословна зграда „Хемпро”, филмском интерпретацијом извучена из окружујућег, актуелног југословенског контекста и репрезентована у складу са поставкама интернационалног стила као „политике аполитичног”, *Љубав и мода* је, изузимајући идеолошку супстанцу, на ново идеологизовала, дискурсима архитектуре већ идеологизовану, наводно политички неутралну, верзију модернизма у послератним годинама. У ширем друштвено-политичком контексту, реч је о производњи значења која су била далеко од политички неутралних верзија.

Аеродром „Београд”: слика не-места

Највећи део филма снимљен је у окружењу „бежанијског” аеродрома, унутар архитектонско-урбанистичког простора који је изграђен пре Другог светског рата. До 1927. године завршена је прва етапа уређења ваздушног пристаништа, подигнути су пратећи објекти и бетонски хангари, када је, 25. марта 1927, као међународно јавно пристаниште и војна ваздухопловна база – Аеродром „Београд”, и отворен (Трифунковић 2013: 99). Друга етапа изградње започела је 1929, а завршена 1931. и 1932. године, изградњом Пристанишне зграде (1931), Официрског дома краљевског ваздухопловства (1931–1932) Богдана Несторовића, Хангар-радионице за поправку и ремонт авиона (1931) Милутина Миланковића, централног складишта војног ваздухопловства и више мањих монтажних хангара типа *Ахенбах*.⁸ Након Другог светског рата, на овом аеродрому је обновљен цивилни ваздушни саобраћај. У употребном стању остали су хангар-радионица, централно складиште, монтажни хангари типа *Ц*, два монтажна *Ахенбах* хангара и део инфраструктуре. Пристанишна зграда преправљена је за смештај аеродромских служби, а почетком 1946. изграђен је нови објекат за прихват путника и торањ за контролу лета (АЈ, фонд 620, ф. 409. према: Мишић 2008). Од 1947. до 1962. године бежанијски аеродром, тј. Аеродром „Београд”, био је

8 Видети: Мишић 2008: 95–114.

матична база предузећа Југословенски аеротранспорт и главна међународна ваздушна лука у Југославији (исто.).

Архитектонско урбанистички простор Аеродрома „Београд” приказан је као простор урбане свакодневице, забаве, слободног времена, место сусрета, али и као не-место, путников простор (Оже 2005: 73–111). Једини путник који прелеће државну границу је директор „Југошика”. Сцене одласка и повратка из Рима снимљене су уз референце на запад и без јасних визуелних интерпретација зграде аеродрома. Марк Оже (Marc Auge) пише:

Нека места постоје једино кроз речи које граде њихову слику; то су заправо непостојећа, имагинарна места, баналне утопије и клишетиране представе о простору. То су супротности онога што Мишел де Серто назива не-местом, супротности митских места [...]. Јер, у таквим случајевима речи не стварају јаз између свакодневно функционалног имена и изгубљеног мита, него производе слике и митске представе чинећи их делотворним, пунећи их животним ситуацијама [...]. (Оже 2005: 90, 91, наглашавање М.О.)

Аеродром је репрезентован и као слика „пролазног простора” ка западу, место са кога се несметано може путовати на запад, и као „клишетирана представа” запада, место које се налази на западу. У ширем идеолошком контексту, ово је носило значења места либерализације, јер, док је исток мобилност сматрао декадентном, запад ју је, тумачењем ограничења путовања угрожавањем људских и грађанских права, сматрао синонимом политичке и индивидуалне слободе (Vowincke 2012). Један од чиниоца у изградњи представе запада било је управо брисање слике зграде Аеродрома „Београд”. Да ли је ова слика избрисана јер у време снимања филма аеродром није имао репрезентативну зграду? Нова пристанишна зграда аеродрома „Београд”, на новој и садашњој локацији аеродрома, изграђена је годину дана након реализације филма. (Žunković 1962: 3) Да ли би сцене са аеродрома биле снимљене на исти начин да је нова зграда, за коју су пројектанти 1962. године награђени Седмојулском наградом за архитектуру (*Arhitektura urbanizam* 1962: 52), била изграђена у време снимања филма?

Трг Маркса и Енгелса и Палата СИВ-а: вожња центром Београда и лет над Београдом

Филм почиње шпицом где камера прати Соњу, која на веспи пролази центром Београда. У другом плану приказани су архитектонски објекти на Тргу Теразије, Тргу Маркса и Енгелса и на Булевару Револуције – сегменти архитектонских објеката који су изграђени и пре и после Другог светског рата – Палата „Албанија” (1938–1939) Бранка Бона, Миладина Гракалића, Миладина Прљевића и Ђорђа Лазаревића; зграда Дома металургије (1957) Стојана Ковачева; зграда Савезне привредне коморе, која је реализована по иницијалном пројекту Лавослава Хорвата за Савезну индустријску комору, а након освајања награде на конкурсу расписаном 1954, завршена 1959. године; зграда Југословенске инвестиционе банке (1958) Владете Максимовића; Дом синдиката (1951–1955) Бранка Петричића; објекат бивше зграде ЦК КПЈ, који је као Привилегована аграрна банка (1932–1934) реализован по пројекту Петра и Бранка Крстића; зграда Савезне скупштине ФНРЈ (1907–1936), реализована као Дом народне скупштине по пројекту Јована Илкића и уз учешће Павла Илкића; палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом (1933–1934), које су изграђене према пројекту Василија Андросова.

Иако нема јасних трагова о разлозима за одабир управо ове архитектуре за конструкцију филмске слике мелодрамског заплета „скупе лимунаде” и „мале љубавне заврзламе” (Munitić: 1963: 117), може се претпоставити да се савремени филм⁹, могао произвести и интерпретацијом архитектонских објеката, који су, без обзира на то да ли су били реализовани пре или после рата, оличавали значајне домете. Палата „Албанија” (ИАБ, фонд бр. 6, ф. 30-25-1938) након рата је интерпретирана са бројних становишта¹⁰, посебно у вези са спорењем око ауторства и у разговорима о евентуалним изменама 1958. године (М. О. 1958: 7), иако се раније писало да је „јединствен пример савременог стварања у области архитектуре у свету” (Здравковић 1940). Зграда Дома металургије тумачена је у контексту намере да се пројектанти у Југославији у широком фронту опробају на савременим објектима са челичним скелетом, и иако се, због помањкања префабрикованих елемената, сматрало да

9 „Имао сам идеју да урадим нешто што је савремени филм.”, Radičević. (курзив Т.К.)

10 Видети: Милица Церанић, „Историја и архитектура Палате 'Албанија' у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 147-162; D. Šarenac „Ideja o izgradnji palate 'Albanija' rođena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu”, *Duga*, 10. oktobar 1960.

је имала недостатака, оцењено је да је „позитивни корак [...] у развоју наше савремене архитектуре” (Poznanović 1962: 25).

О згради Савезне привредне коморе расправљало се пре свега у вези са променом намене, и констатовано је да „на оваквом месту једна изложба индустрије не би могла економски да опстане” (Olga Milićević-Nikolić 1960), да је уместо „сталне изложбе индустрије” (Minić 1960: 19) потребно поставити друштвени центар комерцијално-пословно-забавног карактера. Зграда Југословенске инвестиционе банке названа је објектом изграђеним „у тренутку када је тај простор рушио грађевинске и урбанистичке симболе своје старобалканске прошлости” и када је изградњом тунела требало спајати „Нови Београд са главном саобраћајницом топографског хрбта старога града” (Митровић 1975: 89). Такође, сматрана је производом Максимовићевог приступа пројектовању, који је био „нов за београдске прилике, иако је тада под корбизијанским протекторатом много коришћен у свету” (исто.), и који је „у свет стереотипне и обезличене серијске архитектуре унео [...] елементе функција као свеж и савремен мотив ликовног израза” (Martinović 1978: 124). Дом синдиката је описан као „невољни прилог неокласицизму наших дана” (исто. 144), док је објекат бивше зграде ЦК КПЈ анализиран са становишта обнове и надоградње Привилеговане аграрне банке за потребе ЦК КПЈ након рата и девастирања објекта током бомбардовања Београда (Крстић према Просен 2014). Зграда Савезне скупштине ФНРЈ (1907–1936)¹¹ и палата Главне поште, са Поштанском штедионицом, Главном поштом и Главним телеграфом¹², нису биле предмет посебних архитектонских интерпретација.

Поменута архитектура, реализована на најразличитијим архитектонским принципима, имала је и шири културни значај – објекти изграђени у социјалистичкој Југославији, делимично, а објекти реализовани пре Другог светског рата, сви, у потпуности, јесу служили за смештај најзначајнијих југословенских институција. Мелодрамски заплет „скупце лимунaде” био је постављен у простор са својеврсним симболичким потенцијалом нове, самоуправно социјалистичке Југославије.

11 Видети: Александар Кадиевић, „У трагању за узорима Дома народне скупштине”, *Наслеђе* (Београд), бр. VI (2005), 45-54.

12 Видети: Михајлов, Саша, Мишић, Биљана „Палата Главне поште у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 239–264.

Из архитектонских интерпретација Трга Маркса и Енгелса, који је доминантно анализиран са урбанистичких аспеката, никада у потпуности није изузимана идеја о симболичком потенцијалу који је овај трг у новој Југославији требало да добије. Под Тргом се подразумевао „шири градски простор између Теразија и Улице Маршала Тита, са зградама Дома синдиката, 'Борбе', бивше зграде ЦК КПЈ, Савезном скупштином, Пионирским парком и зградама Градске скупштине и Скупштине Србије (некадашњим дворовима), с Главном поштом и Ташмајданским парком” (Stojanović 1978: 93). Након што је 1955. објављен општи, југословенски, анонимни конкурс за споменик Марксу и Енгелсу и за могуће просторне интервенције на тргу, започета је реализација по првонаграђеном раду Хранислава Стојановића. Постављање споменика Марксу и Енгелсу требало је да заокружи нови репрезентативни простор нове Југославије, чија је изградња започела изградњом Дома синдиката и смештањем ЦК КПЈ у објекат Привилеговане банке, и може се сматрати последњим степеником у брисању претходних симболичких вредности истог простора који је, у идеолошком колоплету предратне Југославије, педантним реализацијама поменутих објеката, заједно са дворовима и Црквом Светог Марка у непосредној близини, грађен као њен репрезентативни простор.¹³ Од тренутка расписивања конкурса 1955. године до фазе реализације првонаграђеног решења дошло је, међутим, до измене. Након победе Стојановићевог рада, којим је предвиђено затварање саобраћаја испред зграде Дома синдиката, са осовински постављеним спомеником на пешачком платоу, испред кога је предвиђен базен у коме би се скулпторални израз, са намером да искаже „захвалност народа социјалистичке Југославије оснивачима модерног социјализма” (Стојановић Б. 1956: 556), „огледао” (исто: 558) и тако удвајао ефекат, споменик је из решења изостављен, а 1959. године. Према Стојановићевом решењу, заснованом на идеји да би се „приликом решавања проблема споменика требало осврнути и на моменат оперисања воденим површинама” (Стојановић Х. 1950: 184), реализован је само каскадни базен са водоскоцима. Симболички потенцијал трга овиме, међутим, није изгубио на снази.

Одустајање од споменика, који је требало да евоцира темељ југословенске аутентичности, ослоњен на, како је навођено, правилно ишчитавање марксизма и лењинизма, може се сматрати знаком промењене парадигме југословенства, који је регулисан кроз дискурсе архитектуре. Семиотичка структура споменика Марксу и Енгелсу, која је била

13 Видети: Михајлов, Саша, Мишић, Биљана „Палата Главне поште у Београду”, *Наслеђе* (Београд), бр. IX (2008), 239-264.

уписана у Стојановићеву тврдњу о модерном социјализму, сведочила је о особинама споменика аутентичном југословенству као садржају југословенске нације, скупу њених моралних вредности и трезору њене културе, али, чини се да су архитектонски објекти, који су формирали трг, и пре свих зграда Дома синдиката, као место „општенародног парламента”, сталног заседања представника радничке класе, већ били довољан и адекватан споменик самоуправљању.

Филмска слика девојке која, обучена по последњој моди, пролази тргом на веспи, такође се може разумети као знак промењене парадигме југословенства, коју је, пак, регулисао дискурс филма. Семиотичка структура филмског наратива урбане свакодневице из које су изостављани идеолошки садржаји, била је предмет и бројних наратива филмске критике, а подразумевала је оно што Мунитић назива „незаинтересованост аутора [...] за било који вид наше стварности” (Munitić 1963: 117). Простор идеолошке репрезентације нове Југославије је ресемантизован филмском интерпретацијом која га је приказала као простор удаљен од идеологије. У новом, фикционом контексту, поменута архитектура, и то не само модерна, већ и архитектуре социјалистичког реализма у случају Дома синдиката, или академизма у случају Савезне скупштине, јесте деидеологизована и наново идеологизована, у складу са пожељном позицијом Југославије на трећем, посебном путу. Да ли би се исто могло рећи у случају да је на Тргу постојао споменик Марксу и Енгелсу?

Филм се завршава након љубавног неспоразума. Соња са ревије бежи веспом, а за њом креће и Бора. У јурњави моторциклима по граду, у кадровима испред Пете београдске гимназије (1938), изграђене као Прва женска реална гимназија по пројекту Предрага Зрнића, Народног музеја (1903), реализованог као Управа фондова по пројекту Андре Стевановића и Николе Несторовића, 1952. године приведеног новој намени (*Завод за заштиту споменика културе Града Београда*, н. д.), зграде Централног одбора Савеза синдиката Југославије (1952), изграђене као додатак Дому синдиката, према пројекту Бранка Петричића (ИАБ, фонд бр. 17, ф. 17-40-1952), јунаци стижу и заустављају се на Тргу Маркса и Енгелса. Филм се завршава *happy end*-ом, помирењем Соње и Боре, који од среће ускачу у фонтану. Из кадрова трга су, међутим, изостављени зграда Дома синдиката и делови трга показани у шпици. Виде се зграда заступништва иностраних фирми „ФАБЕГ” и зграда „Југославија филма” (1959–1963) (ИАБ, бр. 17, ф. 18-8а-1959;

456-6-1963), административна зграда Скупштине града Београда (1956) Бранислава Маринковића (Milićević-Nikolić 1965: 21) и пословна зграда Београдске банке (1954) Ђорђа Стефановића и Ивана Антића¹⁴, којима су архитектонске интерпретације посветиле посебну пажњу. О згради банке, која је „интонирана јасним акордима ’интернационалног стила’”, писало се да је „у том тренутку [...] значила прекретницу у даљем развоју наше архитектонске културе” (Митровић 1975: 121) Радичевић управо ову зграду држи у крупном кадру, а потом додаје слику младих који ускачу у фонтану. Слика Соње и Боре у фонтани на крају филма може се сматрати и својеврсном заменом за споменик Марксу и Енгелсу – нови југословенски споменик на репрезентативном тргу, којим је, путем филмских дискурса, и у колоплету са другим доменима не само из области стваралаштва, произведено ново пожељно знање о Југославији као либералној заједници.

Београд је приказан и из ваздуха. Сlike града из авиона, док Соња у кабини слуша музику или млади у једрилицама разговарају о заљубљивањима, нису биле различите од слика са шпице. Из једрилице, Београд је приказан са удаљености са које се заправо не може видети. Овиме, сва архитектура, реализована и пре и после Другог светског рата и, парадоксално, све оне које су реализоване на подлогама најразличитијих категорија од академизма до парадигме интернационалног стила, метаморфозира у јединствени просторни оквир који није конструисан дихотомизацијом у историјском смислу, прошлост-садашњост, старо-ново, или пак у стилском смислу, већ дихотомизацијом према довршености транзиције, макар она укључивала и прошлост. Архитектура Београда је третирана као супериорни пар бинара, и то брисањем из кадра свих архитектонских објеката или урбанистичких целина чија је реализација у време снимања филма била у току. Искључивањем и девалвирањем инфериорног пара, кроз одсутног „другог”, где је „други” био управо недовршена архитектура транзиционе садашњости, реализована архитектура Београда, иако реализована на најразличитијим принципима, јесте репрезентована као архитектура спроведене транзиције и окончане модернизације. Исецање, искључивање, брисање нереализованог подразумевало је брисање границе између југословенске транзиционе садашњости и њене замишљене будућности, а границе су се налазиле по ивицама кадра.

14 Видети: Martinović 1978: 179.

Најилустративнији пример за ово је сегмент сцене наградног лета. Док су Соња и Бора у једрилици, једино што Радичевић показује је кадар полетања, снимљен изнад Палате Савезног извршног већа (СИВ), у коме се, преко крила авиона, види објекат. Филмска слика младих у једрилици, где се једно од њих летењем бави у слободно време, и то слика полетања над Палатом СИВ-а, административног седишта нове Југославије, била је *par excellence* идеолошки конструкт деидеологизоване и посттранзиционе реалности. У слици онога што Фрицше (Peter Fritzsche) назива „снови о летењу обликовани чежњом за слободом”¹⁵, која је приказивала либерализовану заједницу, интерпретација Палате СИВ-а имала је значајну улогу будући да је у време снимања филма, 1960. године, имала специфични, измењени симболички потенцијал у односу на објекат на чијим је темељима изграђена. Реализација је започела расписивањем конкурса 1947. године за зграду Председништва ФНРЈ на Новом Београду, што је био један од првих послератних конкурса за три, у том тренутку најзначајнија објекта Новог Београда: за зграде Председништва владе ФНРЈ, Централног комитета КПЈ, и репрезентативног хотела. Након што се, према пројекту првонаграђеног решења Владимира Поточњака, Антона Улриха, Златка Нојмана и Драгице Перак, изградњи приступило 1948. и 1949. године, а онда 1949. и одустало, што је касније названо последицом „познатог става источних земаља после 1948. године, услед чега је Југославија морала мењати своје економске планове и концентрисати се само на изградњу кључних индустријских објеката” (Vuković 1960: 13), наставак изградње, али сада Палате СИВ-а, образлаган је у односу на „време кад је реорганизована друштвена управа” (Митровић 1975: 127). Вуковић 1960. године пише:

Развијање и усавршавање нашег друштвеног и политичког система учинило је да програм за некадашње Претседништво владе, са јако разгранатом администрацијом, није више одговарао. Уместо Претседништва владе које је имало да руководи великим бројем министарстава која су, такође, требало да се подигну у Новом Београду, организовано је Савезно извршно веће са својим саветима и секретаријатима и знатно смањеном администрацијом. (Vuković 1960: 14)

Изградња објекта настављена је након смрти архитектке Поточњака и након што је „савезна комисија архитеката проучавала насталу ситу-

15 Видети: Peter Fritzsche, *A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992).; Vowinckel, 181–200.

ацију и дала своје сугестије” (исто.). Даљи рад на пројектовању био је поверен атељеу „Стадион” и архитекти Јанковићу (исто.)¹⁶, а домети, условно речено новог објекта, тумачени су у вези са променом намене, са чињеницом да је до 1949. године архитектонска конструкција била реализована, али и у вези са „естетско-обликовним планом”, јер било је потребно задовољити „нове функционалне захтеве и дати [...] пластично решење које ће као архитектонско-естетско остварење бити достојно изузетног друштвеног значаја ове грађевине” (Vuković 1960: 15). Речено је и да је „Некадашњи неокласицистички монументални концепт првобитног решења измењен [...] новим архитектонским приступом који је, према новим потребама, осавременио програм и садржај зграде, а у извесном степену и њен ликовни израз.” (Митровић 1975: 127). Заправо, овим објектом је требало показати дисконтинуитет са друштвеним и политичким системом пре 1948. године, те се преименовање и промена намене објекта не могу сматрати пуким осавремењавањем архитектонског програма зграде и ликовног израза, или задовољавањем нових функционалних захтева, те каквим пластичним решењем достојним друштвеног значаја грађевине које је постигао архитекта Јанковић, већ као ауторство, које је, путем свега наведеног, произвело да Палата СИВ-а, као упросторена идеологија социјалистичке демократије, делује осавремењено и усклађено са прокламованом вредносном платформом демократизације, децентрализације и дебиروقратизације Југославије након 1948. године. Док је дискурсима архитектуре идеологија социјалистичке демократије потврђивана путем осавремењавања архитектонског програма, ликовног израза, функционалних захтева објекта, у дискурсима филма је потврђена сликом лета над објектом. У години снимања палата није била завршена. Отворена је септембра 1961. године, за Прву конференцију шефова држава или влада несврстаних земаља (Marković 1977: 8–9). У време снимања филма извођени су последњи радови, истовремено са радовима на изградњи Новог Београда, које Радичевић не узима у обзир.

Фикциона реалност, која је репрезентована као либерализована, приказана је и као реализована, досегнута будућност. Архитектура Београда, незаинтересованошћу за транзицију, доживљава метаморфозу. Она је сегмент либерализованог окружења, али је и репрезент посттранзиционе будућности, која се, већ сада, ту, одиграва. Побројани архитектонски објекти део су пожељног новог југословенског пејзажа, који није

16 Видети и: Tomislav Marković, „Neimar arhitekta Mihailo Janković”, *Arhitektura urbanizam* (Beograd), br. 78,79 (1977), 8–9.

пејзаж идеологизоване реалности на хоризонту очекивања, већ пејзаж реалности урбане свакодневице, која се одвија управо сада и далеко од идеологије. Архитектуром Београда, као местом урбане свакодневице у деидеологизованој фикционој реалности, која је са модернизацијом завршила, при чему је архитектура Београда репрезентована као доказ завршене модернизације, конструисани су обриси југословенског раја, којима је посматрача требало уверити у правоверност и веродостојност југословенског прогреса и модерности. Конструкцијом оваквог пејзажа, филм је истовремено сакрио транзициону реалност. Иако је конструисана филмска слика могла да потврди стереотип, по коме се југословенство потврђује на идеји слободе, она, укидањем његове транзиционе супстанце, није могла да потврди и стереотип о југословенству као транзиционој категорији. Одабир теме филма и њена интерпретација нису могли бити од потпуног значаја за репрезентацију југословенског идентитета на пожељан начин, јер иако филмске интерпретације нису проблематизовале никакве доминатне стереотипе о златном добу Југославије које се налази на хоризонту очекивања, проблематизовале су стереотип о томе да су очекивања на хоризонту.

Реализација филма *Љубав и мода* завршена је 22. новембра 1960. године. Премијера филма *Слатки живот* (*Dolce vita*) (1960), Федерика Фелинија (Federico Fellini), са сценом у Фонтани ди треви (Fontana di trevi), одржана је исте године, 6. фебруара у Италији, да би 11. маја био представљен на Међународном филмском фестивалу у Кану, где је награђен златном палмом за најбољи филм. Уколико се ова два догађаја, путем асоцијација, и без икаквих доказа, ипак доведу у везу, *Љубав и мода* се може тумачити као репрезентација југословенског слатког живота, а архитектура Београда као његови обриси. Али, док *Слатки живот* почиње сценом у којој лутку Исуса хеликоптер носи над Римом, што је, како пише Бонданела (Peter Bondanella), био Фелинијев покушај да укаже на вредности и морални пад који је стигао са модернизацијом Италије (Bondanella 2002), из Соњине једрилице се ори песма о „девојчету пуном наде”, над Београдом, који је завршио модернизацију и досегао будућност либералног друштва. Ван оквира филмске слике, чекала је другачија реалност, хуманизована транзиција и прокламована слобода, за чијим је идеалним обрисима тек требало трагати.

Закључак

Покушаји да се модерна архитектура тумачи изван институционализованих модела разврставања, утемељених у модерној науци, и да се остане у домену визуелних уметности, да се истраживање окрене ка филмским приказима архитектуре и интердисциплинарним приступима, те употреба постмодерне теоријске платформе, довели су до закључка да су универзална значења архитектуре у филму *Љубав и мода* послужила конструисању представе самоуправно социјалистичког идентитета као аутентичног модела спровођења масовне утопије, кроз филм, који је био колективна конструкција настала у институционализованој мрежи југословенске кинематографије током процеса преплитања идеолошко-политичких и економско-административних категорија. Модерна архитектура је кроз програмске, морфолошке, функционалне, естетске домене, конструишући нове друштвене реалности и сегменте аутентичне модерности, и уређујући садржаје и границе самоуправно социјалистичког идентитета, указивала на његову кључну, транзициону, категорију. Замишљање самоуправног идентитета модерном архитектуром у филму *Љубав и мода* уређивало је пожељне обресе степена и нивоа досегнутости циља транзиције. Архитектуром су се еманциповале идентитетске ознаке самоуправљања, које су се у реалности налазиле далеко од пројектоване верзије, и репрезентовала се будућност ка којој се југословенско друштво кретало. То, међутим, није била репрезентација будућности која је настала као ауторски израз „мноштва приватних”, већ „једне колективне митологије”, како је, појашњавајући „философски, идеолошки и стилистички план” *новог филма* писао Душан Стојановић (Stojanović 1998: 170).

Литература

- *Arhitektura urbanizam*. 1962. „Projektantima Pristanišne zgrade surčin-skog aerodroma dodeljena sedmojulska nagrada”, Beograd, br. 16, str. 52.
- Bondanella, Peter. 2002. „La dolce vita: The Art Film Spectacular”, in: Bondanella, Peter, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 65–92.
- Велимировић, Данијела. 2007. „Мода и идеологија: ка новој политици стила”, у: Ристовић, Милан, (ур.) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Clio, стр. 342–359.

- Vowinckel, Annette. 2012. „Flying Away: Civil Aviation and the Dream of Freedom in East and West”, in: Romijn, Peter, Giles Scott-Smith, Joes Segal, eds. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 181–200.
- Vuković, Siniša. 1960 „Zgrada Saveznog izvršnog veća na Novom Beogradu”, *Arhitektura urbanizam*, Beograd, br. 2, str. 13–15.
- Žunković, Zoran. 1962 „Pristanišna zgrada aerodroma 'Beograd'”, *Arhitektura urbanizam* Beograd, br. 16, str. 3–11.
- Здравковић, Иван. 1940. „Значајнији архитектонски објекти подигнути у Београду у прошлој грађевинској сезони. Две палате Хипотекарне банке Трговачког фонда”, *Правда*, 28. јануар 1940.
- Ignjatović, Aleksandar. 2012. „Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980”, u: Šuvaković, Miško, ur. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, Beograd: Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, str. 689–710.
- Ilić, Momčilo, ur. 1970. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945–1965*. Beograd: Institut za film.
- Јанковић, Мика. 1975. „Међу нама: како је пројектована палата СИВ-а”, *Политика*, 9.август 1975, стр. 20.
- Кадјијевић, Александар. 2005. „У трагању за узорима Дома народне скупштине”, *Наслеђе*, Београд, бр. VI, стр. 45–54.
- М. О. 1958. „Разговори са урбанистима – Палата 'Албанија' – бела, сива или зелена?”, *Политика*, 15. новембар 1958, стр. 7.
- Малешевић, Мирослава. 2012. „Искушења социјалистичког раја – рефлексije конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-тих година XX века”, Београд: *Гласник етнографског института*, бр. LX, стр. 107–123.
- Марковић, Предраг Ј. 1996. *Београд између истока и запада 1948–1965*. Београд: Службени лист СРЈ.
- Marković, Tomislav. 1977. „Neimar arhitekta Mihailo Janković”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 78,79, str. 8–9.
- Martinović, Uroš. 1978 „Arhitektura: autori i ostvarenja”, u: Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945–1975: urbanizam arhitektura*, Beograd: Tehnička knjiga. str. 105–247.
- Milićević-Nikolić, Olga. 1965. „Administrativna zgrada Skupštine Grada Beograda na Trgu Marksa i Engelsa”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 33, 34, str. 21.
- Milićević-Nikolić, Olga. 1965. „O realizacijama, projektima i načinu rada projektnog biroa GP 'Komgrap'”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 33,34, str. 3–22.

- Milićević-Nikolić, Olga. 1960. „Robna kuća 'Beograd'”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 1, str. 21–23.
- Minić, Oliver. 1960. „Transformacija centra Beograda”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 1, str. 18–21.
- Митровић, Михајло. 1975. *Новија архитектура Београда*. Београд: Југославија.
- Михајлов, Саша, Биљана Мишић. 2008. „Палата Главне поште у Београду”, Београд: *Наслеђе*, бр. IX, стр. 239–264.
- Мишић, Биљана. 2013. „Хангар старог аеродрома – сведочанство првог ваздушног пристаништа у Београду”, Београд: *Наслеђе*, бр. XIV, стр. 95–114.
- Munitić, Ranko. 1963. „Neslaganja: Prolegomena za svaku buduću jugoslovensku filmsku komediju”, Zagreb: *Filmska kultura*, br. 34, 35, str. 116–119.
- Ože, Mark. 2005. „Od mesta do nemesta”, u: Ože, Mark, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 73–111.
- Poznanović, Milenko. 1962. „Dom 'Metalurgije' u Beogradu”, Beograd: *Arhitektura urbanizam*, br. 17, str. 25.
- Просен, Милан. 2014. „Палата Привилеговане аграрне банке у Београду”, Београд : *Наслеђе*, бр. XV, стр. 63–76.
- Radičević, Ljubimir. 2010. „Hteo sam da snimim savremeni film”, u: Matijević, Ivana, „Amerikanizacija socijalizma”, *Danas*, 2. jul 2010. доступно на http://www.danas.rs/dodaci/vikend/amerikanizacija_socijalizma.26.html?news_id=194110 [Приступљено 23.8.2017].
- Трифуновић, Д. 1927. „Отварање бежанијског аеродрома, Ваздушна одбрана Београда”, *Политика*, 26. март 1927, стр. 5.
- Stojanović, Bratislav. 1978. „Urbanizam”, u: Stojanović, Bratislav, Uroš Martinović, *Beograd 1945–1975: urbanizam arhitektura*, Beograd: Tehnička knjiga, str. 9–103.
- Стојановић, Братислав. 1956. „Споменик Марксу и Енгелсу у Београду”, Београд: *Годишњак Музеја града Београда / ГМГБ*, књ. III, стр. 553–588.
- Stojanović, Dušan. 1998. *Velika avantura filma*. Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za film.
- Стојановић, Хранислав. 1950. „О споменицима”, у: *Реферати за I саветовање архитеката и урбаниста Југославије. Први део. Дубровник 23. до 25-XI-1950 год.* Београд: Научна књига, стр. 181–186.
- Fritzsche, Peter. 1992. *A Nation of Flyers: German Aviation and the Popular Imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Хемпро а.д. <http://www.hempro.co.rs/>, [Приступљено 17.7.2017].

- Церанић, Милица. 2005. „Историја и архитектура Палате ’Албанија’ у Београду”, Београд: *Наслеђе*, бр. VI, 147–162.
- Dženks, Čarls. 1990. *Moderni pokreti u arhitekturi*. Београд: Грађевинска књига.
- Šarenac, D. 1960. „Ideja o izgradnji palate ’Albanija’ rodjena je tačno pre 25 godina – o najlepšoj zgradi u Beogradu”, *Duga*, 10. oktobar 1960.
- *Завод за заштиту споменика културе Града Београда* http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/narodni_muzej.html [Приступљено 14.4.2016].
- ИАБ, фонд бр. 17, ф. 17-40-1952.
- ИАБ, фонд бр. 6, ф. 30-25-1938.
- ИАБ, бр. 17, ф. 18-8а-1959; 456-6-1963.
- АЈ, фонд 620, ф. 409.

MODERN ARCHITECTURE AND THE EXPERIENCE OF MODERNITY: REPRESENTATIONS OF BELGRADE IN FILM *LOVE AND FASHION (1960)*

Abstract

*Belgrade's modern architecture in societal (cinematic) context is not a mimesis, but rather a model utilized in the production of meanings that function on the basis of signs organized in a visual language. As meanings are produced within culture and history, modern architecture is seen as the source of production of societal (politically motivated) knowledge, an open text in societal and cultural fields, and which by way of power advocates for a particular value system. Moreover, being just one of the texts in the system of texts, modern architecture represents regimes of expressible social identities and forms an archeology of knowledge. In the film *Love and Fashion (1960, Avala Film)* Belgrade's modern architecture is represented as a social phenomenon in the elements of novel social identities and social transformations (commercialisation, urban and consumer culture). This is facilitated by way of already establish interpretative traditions of meaning sets. As a part of the system of representation of self-governed socialist identity, architecture stood for the knowledge of authentic Yugoslav Zeitgeist, as seen through the lens of a film camera (through the emancipated discourse of architecture embedded in the non-emancipated film discourse).*

Key words

modern architecture, representation, Yugoslav cinematography, self-governed socialism, modernity

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

O SEKIRČETU, KONZUMERIZMU I KOMUNIZMU

(*Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage*, Vadim Erent i Bonita Roudz (eds.), Prague: Univerzita Karlova Filozoficka Fakulta, 2018)

Slučaj nedavnog upokojenja (januar 2019) Dušana Makavejeva, jednog od najflagrantnijih i najveličanstvenijih jugoslovenskih filmskih reditelja, možda nije doneo verifikaciju značaja kao što je to slučaj kod umetnika u istoj situaciji napuštanja materijalnog sveta, ali je doneo ekspanziju interesovanja u svim aspektima društva za jednog tako versatilnog autora koji može biti ideal Jugoslavije ovaploćen u jednom umetniku². U tom smislu, kapitalna kompilacija eseja *Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage* (Univerzita Karlova Filozoficka Fakulta, Prag 2018), izdata prošle godine, može da predstavlja neočekivanu eulogiju predstavljenu kroz raskošne eseje koji variraju od rigidne nauke do razigranih promišljanja o suštini umetnosti.

U sveobuhvatnom, ali jezgrovitom uvodu, priređivači objašnjavaju pristup svakog teksta. Većina teorijskih radova direktno se bavi opusom Dušana Makavejeva, dok su dva teksta, Marine Abramović i Julije Ostrovski „napravljen” u artistsičkoj vizuelnoj formi koncepta ili fotografija koje su direktno inspirisane umetnošću našeg poznatog reditelja. Eren i Roudzova ne propuštaju šansu da već na samom početku objasne idiosinkratičan značaj Makavejeva kako u kontekstu epohe tako i u kontekstu svekolike istorije filma. Pozivajući se na trinaestominutne ovacije u Kanu³ koje je film *W.R. Misterije organizma* dobio, uvodni esej sažima autorovu poetiku kao politikološku, erotološku, skatološku, beskompromisnu i svakako skandaloznu. Precizno objašnjavajući svaki esej ili naučni rad, priređivači opravdavaju način kojim je knjiga stvarana i „montirana” jer su autori stilski sistematizovani bez potrebe da postoji hronološka ujednačenost filmografije Makavejeva. Očigledno je da je

1 bonvivan@gmail.com

2 Stavljanje u kontekst nedavne smrti Milene Dravić (oktobar 2018) ostavlja sliku umetnika i njegove muze kojih više nema.

3 Godine 1971. povodom nagrade „Luj Bunjuel”.

njegov najpoznatiji film *W.R. Misterije organizma*, koji i danas stoji kao sveža protopostmodernistička paradigma, nastao u doba najveće ekspanzije zapadnjačke pop kulture noseći nasleđe kako Ejzenštajna i intelektualne montaže tako i razmetljivog kaledioskopskog „Makovog” stila, koji je savremenik i jedan od najpoznatijih montažera, Mihailo Ilić rogovatno nazvao „Serbian Cutting”⁴. Odatle ne čudi da publikacija počinje svojevrsnom instalacijom Marine Abramović „Misterije Makavejeva”, koja se odlično uklapa u njen kontroverzni video/foto rad „Balkanska erotska epika”. Polazeći od toga što su oboje savremenici političkih i umetničkih turbulencija, kroz uvodno poglavlje „Profesor” Abramovićeva poentira zajedničko bavljenje balkanskim paganstvom, šamanstvom i mađijom, žižekovskom izvedenicom „organi bez tela”, posebno kroz neku vrstu poetskog tutorijala „Priča o vuku i pacovu”, atraktivnog i grafički alegoričnog početka koji obuhvata skoro sve aspekte umetničkog opusa Makavejeva.

Stiven Šaviro u radu „Mysteries of Organism & Sweet Movie” pravi komparaciju ova dva, na zapadu najprepoznatljivija filma Dušana Makavejeva, analizirajući aspekte kontrakulture kao i uticaje Vilhema Rajha, ali i Godara i Ejzenštajna. Ričard Porton u radu „Mysteries of the Organism: Anarchist Realism & Critical Quandaries” nadovezuje se na početne Šavirove teze, stavljajući u kontekst izlazak iz komunističke i ulazak u kapitalističku fazu autora. Zanimljiv je tok analize koji u stvari pravi inverziju jugoslovenske levičarske ideologije kao dominantni državni obrazac u paradigmu stremljenja evropskih intelektualnih krugova. Spominjući i jednu od najflagrantnijih disident-skih knjiga – *Nova klasa* Milovana Đilasa, Porton se bavi stepenom slobode i kreativnosti, ali i percepcije ultimativnog autorovog filma ponajviše kroz lik Milene (Milena Dravić), koja je feministička aktivistkinja i seksualna revolucionarka u zemlji, za film, paradoksalne ideologije i sistema. Bendžamin Haligan („Guest Worker: Dušan Makavejev’s Capitalist Phase”) pak precizno razrađuje prelazak Makavejeva iz „komunizma u konzumerizam” ne gubeći *modus operandi*, i još više razvijajući erotski diskurs kako bi ukazao na trostruku ironiju dekadencije zapada. Haligan se nadovezuje i na Hičkokov film *Psiho*, stavljajući ga u kontekst ostvarenja *Sweet Movie* (mis sveta, čokolada) u bezizražajnosti glavnog ženskog lika u oba filma kao i na famoznu montažnu sekvencu u kadi. Zanimljiva teza o dijalektima i dijalektici poentira čitavu autorovu karijeru i postavljanje stranca kao otelovljenje drugosti, od *Sweet Movie* pa sve do poslednjeg (televizijskog) filma *Rupa u duši*. Međutim, poslednja Haliganova teza je posebno smela, a to je da je Makavejev predvideo

4 „Srpska montaža” ili „srpski rez” ili „sekirče”.

fukujamski „kraj istorije” kroz viziju postsocijalističkog uređenja sveta koji danas (ne)uspešno živimo.

Smele i široke hipoteze postavlja i Filip Lopate u radu „Dušan Makavejev: The Wolf and the Teddy Bear”, koji je napisan kroz teze Suzan Sontag o fascinaciji fašizmom, ali i filmove Leni Rifenštal (pogotovu njen jedini igrani film *Plava svetlost*⁵). Autor poredi Makavejeva sa Antonionijem i Tarkovskim, koji su takođe napustili svoje rodne zemlje i nastavili karijeru u inostranstvu. „Poznato je da su evropski reditelji ranije, prosperirali dolaskom u Holivud ali su bili zaštićeni studijskim sistemom. Međutim, kada je ovaj sistem urušen, od autora se očekivalo da svaki film bude smeo i originalan” (Lopate, 2018: 65). Ili što bi sam autor rekao „Kada sam stvarao filmove u Beogradu, u Parizu sam bio svačiji miljenik. Onda sam se preselio u Pariz i postao još jedan reditelj koji samo traži novac za svoje projekte. Neverovatno.” (Lopate, 2018: 66).

Lorejn Mortimer („Why in the hell would he call me China? The Coca-Cola Kid”) posebno se bavi naznačenim delom autora iz australijske faze, koristeći citate i teze Maksa Vebera iz *Protestanske etike i duha kapitalizma*. Radom Luja Aramanda („Guerilla Bathes at Noon: Cultural Militancy & the Poetics of Revolution”) završava se koncept prvog dela knjige, koji se bavi fenomenom *Vergangenheitsbewaltigung*, u kontekstu epohe iz koje stalno iščitavamo i preispitujemo najvažnije filmove Dušana Makavejeva. Armand se bavi poslednjim bioskopskim filmom autora i dekodira teze o poststaljinističkom, ali i posthladnoratovskom Sovjetskom Savezu.

Sledeće (nepostojeće) poglavlje otvaraju teoretičari jugosfere, tako da se Nevena Daković bavi retkim saznanjima o Makavejevu kao teoretičaru i predavaču (fenomen „Serbian Cutting”), ali i njegovim očiglednim uticajima na novi srpski film u radovima reditelja Milutina Petrovića i Uroša Stojanovića. Posebno zanimljiva teza je pozicioniranje filmskih teorija i scenarijske metodologije⁶ Makavejeva na sopstvenim filmovima. Aida Vidan piše o poslednjim i najmanje poznatim filmom autora („Shredding History: Documentary & the Undocumentable in Makavejev’s Hole in the Soul”) i o paradoksima političke borbe protiv Miloševićevog režima, između ostalog, mešajući faksiju, dokumentarne delove i biografski film, poentirajući da su filmovi autora izvanredan primer korišćenja ličnih narativa, umetničkih dometa i političke istorije u veličanstvenoj studiji socio-kulturalne antropologije. Zoran Samar-

5 Makavejev, kao jedan od osnivača FEST-a, na prvom festivalu pustio je *Trijumf volje* Leni Rifenštal.

6 *Kada pišeš scenario, gledaj kroz prozor* (Daković 2018: 103).

džija („The Impermanent Revolution Rotor: Dušan Makavejev’s Final Manifesto”) smatra da autorovi filmovi iz osamdesetih (spomenuti i *The Coca Cola Kid*) iako konvencionalnog narativa, ne gube političku i antropološku oštricu. Autor teksta međutim smatra da su dva najprepoznatljivija filma (*W.R.* i *Sweet Movie*) suštinski kontradiktorna iako je struktura gotovo ista, uz prepoznatljive teme seksa, smrti i politike kao i da se u kasnijim radovima sve više pojavljuju melanholijska pomešana sa pesimističkom satirama. U nekoj vrsti kohezije nalazi se i rad Ane Šober („Eggs, Legs & Hairy Cats: Touching Figurations of (Aesthetic, Sexual, Ethnic) Difference in Dušan Makavejev’s Early Feature Films”), žovijalan⁷ i razdragan kao i rani radovi autora (*Parada, Ljubavni slučaj..., W.R.*). Šoberova ne propušta priliku da ukaže na značaj faksije, fikcije i kolaža koje je Makavejev koristio tokom sedamdesetih i time stekao status *enfant terrible* ne samo jugoslovenskog nego i evropskog filma kao nosilac idiosinkratične modernosti. Ivana Kronja, u svom tekstu („Politics, Aesthetics & Gender in Dušan Makavejev’s Cinema”) postavlja enciklopedijski diskurs u želji da insajderski objasni politički i socijalni kontekst (kontrakultura, marksizam, crni talas, feminizam, seksualna revolucija, *La nouvelle vague* itd.) u kojem je Makavejev radio i u kome je nastao crni talas. Za početnike, bilo bi najbolje da krenu od ovog teksta zbog ogoljenog analitičkog stila koji obuhvata sve relevantne umetničke i političke fenomene epohe. Sa druge strane, Goran Gocić ulazi u mikrokosmos estetike Dušana Makavejeva i njegov tekst „The Rise & Fall of Serbian Cutting Makavejev’s Opus in a Dozen Points” ima sličan analitički duh sa tekstom Ivane Kronje, međutim sa posebnim osvrtom na specifičnost montažnog procesa „Serbian Cutting” i mapiranje tzv. „proleterske melodrame” kao osnove autorove jugoslovenske faze. Posebno zanimljivo teorijsko nalazište je autentična problematika jugoslovenskog nudizma, kao produkta specifične geopolitičke atmosfere u tadašnjoj Evropi. Imajući u vidu da su u SFRJ i socijalističkom društvenom uređenju (i radničkom samoupravljanju) religija i vera, pored spoljašnjeg i unutrašnjeg neprijatelja, bili fokus najvećeg zla, čini se da su golotinja i nudizam pronašli način za ekspanziju u cvetajućoj kontrakulturi, pa odatle i posebna vrsta umetničkog *mode de vivre* nasuprot npr. *španskog* i *italijanskog* katoličkog dogmatskog svetonazora prema gorućim ljudskim slobodama. Otuda i analiza fenomena tzv. „Apolonske žene u dionizijskom svetu“ u filmovima *Montenegro* i *Sweet Movie*, koje je Kronja u prethodnom tekstu povezala sa Fasbinderom. Gocić ne propušta da analizira i poznu fazu Makavejeva sagledavajući čitav kontekst političkih, socijalnih i demografskih

7 Trapave transkripcije: Čovec nije tica, Božko, Raika, u stvari doprinose pozitivnom utisku i entuzijazmu.

promena od 1965. do 1995. godine, dok umetnica Julijana Ostrovski, slično kao Marina Abramović, postavlja nekoliko fotografskih kolaža i mozaika „Sweet Stalin” direktno inspirisanih filmom *Sweet Movie*.

Maksim Pozdorovkin („Dušan Makavejev on the Uncertain Side of Intellectual Cinema”) postavlja dubinsku političku analizu opusa Makavejeva⁸, ideološki i umetnički ga poredeći iz prve faze sa Vertovom i Ejzenštajnom, ali i Bergmanom. Katarina Mihailović se nadovezuje na ove teze izdašnim tekstom „Makavejev after Eisenstein & Brecht: Collage & Montage in Political Modernism” proširujući ih uticajem političkog teatra Bertolta Brehta, koji je svojim delima inicirao politički modernizam u kome su se našli kako Ejzenštajn tako i sam Makavejev. Kao prirodni tok radikalnog autorskog pristupa, tekst se referiše i na rad Godara⁹ i Pazolinija, reditelja koji su kroz svoje filmove razvijali i sopstvene teorije.

Nevenka Stanković u tekstu „The Ironic Subversions of Dušan Makavejev’s *Switchboard Operator* & Marina Abramović’s *Sonorous Spaces: Birds Chirping*” kroz istorijsku i političku analizu konteksta SFRJ u modernom svetu pravi uporednu analizu dela Makavejeva *Ljubavni slučaj...* (1967) i audio-instalacije Marine Abramović „Cvrkut ptica” (1971) kao političke subverzije. Posebno zanimljiv rad je potpisao Patrik Kinsman „Feel – Laugh – Enjoy: Tactility, Attractions & *Sweet Movie*” koji inicijalno poredi filmove *Rambo 2* i *Sweet Movie*, oba predstavljajući kao paradigmu bipolariteta američkog načina života. Kinsman dalje navodi *W.R. Misterije organizma* kao kodiran ali kvintesencijalni primer sukoba seksualnosti i individualnosti prema autoritarizmu i komoditetu, koristeći teorije Lore Malvi o vizuelnom zadovoljstvu, ali i Voltera Benjamina o dadaizmu.

Na kraju, priređivači ovog kapitalnog projekta o Dušanu Makavejevu, Vladimir Erent u Bonita Rouds u eseju „Montenegro: Makavejev, by Way of Bergman”, prave frojdijansku simboličku analizu filma *Montenegro* navodeći Bergmanovu subliminalnost kao pojmovni okvir. U stvari, ideja ovog rada je da je skoro celokupan opus Makavejeva u stvari satira na Bergmana i njegove melodramske paradigme kroz posebnu vrstu ekstrema. Odatle i činjenica da je *Sweet Movie*, kao alegorija savremenog kapitalizma, od strane kritike bio

8 Zanimljiva teza o mikropolifoniji, gde ovaj muzikološki termin koristi kao filmski kontrapunkt tonalne harmonije na filmu.

9 Pre svega na film *Le Mepris*.

proглаšen za „negledljiv”,¹⁰ pa je Makavejev morao da čeka čitavih sedam godina da bi snimio *Montenegro*.

Signifikantna vitalnost i još uvek goruća enkodiranost filmografije Dušana Makavejeva, veličanstveno omeđena kroz viđenje čak osamnaest teoretičara i umetnika u ovoj knjizi, *Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage* inicira suštastveni zaključak. Tematski okvir svih filmova Dušana Makavejeva – (između ostalog) šećer, koka-kola, Vilhem Rajh, levičarska književnost i filozofija, seksualna revolucija, feminizam, borba za ljudska prava, pogotovu postmodernizam – u stvari navodi na zapažanje da je autor beskompromisno otelotvorenje svih aspekata popularne kulture iz vremena kada je ista menjala i promenila svet, šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka. Zato on i jeste razmeđe prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

10 Zajedno sa Pazolinijevim filmom *Salò*.

Annemarie Sorescu Marinković¹
Institute for Balkan Studies,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade

TELEVISION OF THE EAST WEST DIVIDE

(Sabina Mihelj, Simon Huxtable, *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018)

Although the majority of audiences around the globe experienced television in the context of non-democratic political regimes until the second half of the twentieth century, a decade ago it seemed probable that liberal television was there to stay, and that its historical forerunners were consigned to the history's dustbin. A decade ago, when research on state socialist television was in full swing, the existence of socialist television as such seemed connected only to a past historical period and was mostly perceived as a reminder that the liberal media world was not the only one possible. Today, when the "illiberal turn" is sweeping democracies all over the world, studying the bygone era of state socialist television in Eastern Europe has gained more than merely historical relevance. It has become a highly topical subject, one that could help media researchers better understand differences and similarities between democratic and non-democratic media systems and cultures, old and new, and anticipate where current developments are heading.

What Sabina Mihelj and Simon Huxtable manage to do in *From Media Systems to Media Cultures. Understanding Socialist Television* is, above all, enhance our understanding of mediated communication in non-democratic settings, based on the analysis of television cultures of Eastern Europe during the Cold War. However, the relevance of the comparative framework developed in the book goes beyond its application to the historical experiences of state socialism and its legacies in post-socialist Eastern Europe, providing important lessons for understanding the nature of mediated communication in surviving communist-led countries, and in non-democratic contexts in general.

1 annelia22@yahoo.com

In addition, this book of almost 400 pages offers more than a template for global comparisons of television in non-democratic contexts. First, it reorients the focus of comparative media research from media systems to media cultures. Starting from the premise that a systemic approach offers only partial insight into the social implications of mediated communication, the authors develop an analytical framework of media cultures as patterns of ideas and practices with distinct spatial and temporal characteristics, which can be applied in various political and cultural contexts. Second, the authors use the experience of socialist television to question several key concepts in contemporary media research and their global relevance, thus suggesting a number of revisions and proposing a new theoretical agenda for comparative media research, anchored in the notion of entangled modernities.

The book is divided into three parts. The first, “Concepts and Contexts”, develops a definition of media culture, with a focus on television, and introduces its key dimensions: publicness, privacy, gendering, transnationalism, temporal orientation, extraordinary temporality, and secularization. To help explain how and why television cultures in socialist Eastern Europe differed along these seven dimensions, it offers a broad overview of the historical conditions in which they arose. Particular attention is paid to four features of their broadcasting systems: their transnational orientation, the timing of infrastructural developments, their relative core-periphery position, and the television’s relationship to party and state. Drawing on Hallin and Mancini’s typology of media systems in Western Europe and Northern America,² the authors identify three major types of state socialist television systems: market state socialist, reformist state socialist, and hard-line state socialist TV systems, and discuss further relevant contextual factors.

The second part, “The Spaces of State Socialist Television”, turns to the empirical investigation of socialist television cultures, applying the analytical and theoretical framework to five East-European countries – the Soviet Union, Yugoslavia, East Germany, Poland, and Romania. It explores television’s involvement with public and private spheres, focusing on the *domestication* (how the television set came to be integrated into family and domestic life, thus becoming an essential part of the modern home) and on *privatization* of television (as visible in television programming) – processes which resembled the Western ones at the time. The last chapter of this part looks at another key

2 Daniel C. Hallin, Paolo Mancini 2004. *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

dimension of variation between television cultures: their involvement with transnational exchange and ties.

The third part, “The Times of State Socialist Television”, focuses on the temporal aspect of television cultures, and examines scheduling techniques which shaped viewers’ everyday practices, but also the way in which television was used as a means of raising historical awareness. The last chapters compare two major types of media holidays across countries: those linked to a distinctly communist vision of progress, and those without a marked communist identity, and tackle selected dramatic and disruptive events of the television era, both of which projected the audiences into an extra-ordinary time.

Socialist media research, despite being a rather new field of study, has been developing amazingly fast. In the very short time elapsed from its establishment as a separate discipline, it managed to overcome the bipolar model commercial (Western) television / public service (Eastern, socialist) television, which dominated the field in the beginning and was deeply entrenched in the persistent East/West divide, characteristic to the Cold War way of thinking. Sabina Mihelj and Simon Huxtable go a step further. By summing up the knowledge in this field, they offer a convincing answer to one of the burning questions related to socialist television: Did communist authorities during the Cold War manage to harness the potential of television to advance their revolutionary ideas, or did television set in motion a revolution of its own, contributing to developments that in the long run proved detrimental to the communist project? Even if socialist television was mainly a means of diffusing communist propaganda, the authors convincingly show that the answer lies somewhere in the middle: “Television was immensely successful at weaving communist ideals into the very texture of everyday life, providing a basis of shared rituals and other forms of sociality, but did so without necessarily inspiring a commitment to the communist agenda. As such, television had an ambiguous relationship with the communist project: it served as an anchor of normality and thereby contributed to the stability and longevity of communist rule, while at the same time allowing the ideological message to become ever more blurred”.

Initially intended as a history of Yugoslav television, later as a study which would set the Yugoslav experience in a comparative context,³ this cross-co-unity comparison and longitudinal analysis of television cultures in five East-

3 Александра Миловановић 2018. “Рефлексије социјалистичке телевизије: Студија од медијских система до медијских култура” in Александар Раковић и Татомир Тороман

European countries during the socialist and partly post-socialist regime is an impressive interdisciplinary study. The authors draw on a multitude of sources and, apart from developing a synthesis of existing literature, also engage in empirical research to generate a substantial amount of new data. The result is a hybrid study, which aims at attracting different kinds of readers: from those interested in the history of television, socialism and Eastern Europe in the second half of the 20th century, up to specialists in the comparative analysis of media cultures in general.⁴

Ambitious, though disconcerting at points by its ample scope, the book is one of the most important contributions to the field so far. Still, it has several minor drawbacks. First, it fails to explain why the base for the comparative analysis consists of the five countries chosen by the authors, and why Albania, Bulgaria and Czechoslovakia, for example, were left out. One can only guess that the main reason was the scarcity of sources in English. However, given that the authors advocate for avoiding the trap of methodological nationalism, they would at least need to detail on their reason, and on the implications of their choice on the proposed comparative model. Thus, Albania and Bulgaria remain an enigma as far as social television is concerned, and unfortunately are not even mentioned in the chapter dedicated to experiencing transnational television, despite the fact that large parts of audiences in both countries were heavily exposed to the Yugoslav and other more liberal television systems in the second half of the 20th century. Second, the expertise of the authors in Yugoslav and Russian cultures transpires throughout the book, so that not all five countries are equally represented. For example, the history of Romanian socialist television,⁵ though mentioned as a secondary source, is hardly ever used. As well, when juxtaposing conclusions about historical state socialist television with observations on the television in communist-led countries that still survive (China, Cuba and Vietnam), the authors find striking similarities with Yugoslav television only, which might be slightly biased.

This notwithstanding, the book is a most valuable read, which goes beyond the comparative frame and daringly questions the role of television today. The authors argue it is too early to abandon the analysis of television cultures, as new opportunities for consuming television content in a variety of public

(ур.) Југославија и култура: културна политика, промене, феномени, „Култура“ 161, 273–288, page 281.

4 *Ibid*, page 278.

5 Alexandru Matei 2013. *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965–1983)*. București: Curtea Veche.

and private contexts are opening up despite the dislodging of traditional television viewing models brought on by the Internet era. They conclude that what we are witnessing is not a wholesale transition from television cultures to digital cultures, but rather the rise of a hybrid media culture, which combines elements of both traditional, analogue broadcasting, and the newer digital and mobile technologies.

Александра Колаковић¹
Институт за политичке студије, Београд

ПАРАДИГМЕ ПРОШЛОСТИ И КУЛТУРЕ СЕЋАЊА

(Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст,
уреднице Невена Даковић и Вера Меворах, Београд:
Јеврејски историјски музеј Савеза јеврејских општина
Србије, 2018)

Знање акумулирано у културном сећању повезано је са садашњошћу, у оквиру које се усваја, критикује, чува и трансформише. Стога су и студије културе сећања од изузетног друштвеног значаја, а нова истраживања драгоцена за разумевање не само историјских процеса, већ и друштва у коме живимо. Од последње четвртине 20. века дошло је до увећаног интересовања историчара, антрополога, социолога, писаца, уметника, редитеља, сценариста, новинара за тему Холокауста. Како је сећање *жив феномен*, о чему је писао Пјер Нора (Pierre Nora), потребно је и да се изнова истраже места сећања на Холокауст. На овом трагу је зборник радова *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст*, који је публикувао Јеврејски историјски музеј Савеза јеврејских општина Србије. Уреднице зборника, др Невена Даковић, редовни професор Факултета драмских уметности у Београду и др Вера Меворах, научни сарадник, кроз парадигме наратива реконструкције прошлости, стављајући у оквир истраживања сећање као живи феномен, успеле су да остваре спону студија сећања, јеврејског наслеђа, јеврејске културе и Холокауста.

Зборник *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст* подељен је у три тематске целине. Кроз текстове деветнаест аутора – еминентних стучњака из различитих научних области, који осветљавају наративе пост-сећања, музеје и мултимедијално наслеђе и образовање, разматрана су кључна питања односа према Холокаусту и јеврејском наслеђу. У првом делу („Наративи пост-сећања”), након инспиративног увода „Трагови сећања и трагом прошлости” (Невена Даковић и Вера Меворах), истражују се наративи пост-сећања кроз текстове о: концепту нове

1 kolakovicaleksandra@gmail.com

сталне поставке Јеврејског историјског музеја у Београду (Војислава Радовановић), Старом сајмишту (Мирјана Николић и Александра Миловановић), Меморијалу Шое у Паризу (Борис Петровић), музеализацији и политизацији јеврејске историје и културе у савременој Пољској (Никола Крстовић). Време догађаја и време сећања сусрећу се у текстовима, стварајући дебату о односу према сећању из угла институција, државе и политика сећања. Војислава Радовановић излаже детаљан кустоски концепт дела сталне поставке Јеврејског историјског музеја, чувара наслеђа Јевреја у Србији, док се у раду Мирјане Николић и Александре Миловановић анализира однос сећања јеврејске заједнице и политика сећања у Србији у контексту Закона о Установи спомен-жртве (фебруар 2017). Никола Радић Луцати у раду „Холокауст и политике музеализације: Европско заједничко искуство у Југоисточној Европи” поље формирања политичко-историјских наратива о Холокаусту посматра у регионалном и међународном контексту промена и проширења Европске уније од почетка 21. века. Борис Петровић објашњава природу Меморијала Шое у Паризу као институције која проширује стерилно научно сазнање и фокусира се на људску природу са свим манама и врлинама, на доживљај наратива сећања и мешавину светог и сакралног. Последњи рад ове целине „Хаштаг култура сећања” Николе Крстовића разматра примену дигиталних средстава, дакле, савремене приступе меморијализације. У оквиру ове целине аутори уочавају промене у односу према култури сећања у неколико држава (Србија, Француска и Пољска) и кроз научно засновану анализу уочавају битне промене, нове концепте представљања музејских садржаја, однос према наслеђу невећинске заједнице и присутне политизације.

Радове у другом делу зборника *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст* повезују нити интересовања за тему мултимедијалног сећања и драгоцене документе који се чувају у Јеврејском историјском музеју („Музеј и мултимедијално сећање: Трезори ЈИМ-а”). У радовима о Монију Булију (Невена Даковић и Биљана Митровић), пронађеној фотографији обележавања празника Пурим у Јеврејског заједници у Београду (Никола Шуица) и стварању Савеза јеврејских вероисповедних општина Југославије (Младенка Иванковић) поред значајних фактографских података са правом се истиче садржај богатог фонда Јеврејског историјског музеја у Београду, као и могућности да се јеврејско наслеђе сагледа из перспективе студија културе, историје уметности и историје. Значајно је што се радови окрећу локалном контексту и фактографији кроз микросторије заборављених уметника, историјских до-

гађаја и институција, чиме се открива једна нова димензија везе између Холокауста и сећања. Невена Даковић и Биљана Митровић кроз чланак о фигури Монија Булија, авангардног писца и песника, надреалисте и поочима Клода Ланцмана (Claude Lanzmann), на чији живот и стваралаштво је утицала Шоа, указују на заборављени али важан део локалног јеврејског наслеђа. Кроз интервју са Андреом Палашти и Џејмсом Мејом анализиран је садржај изложбе „Портрети и сећања Јеврејске заједнице у Србији” (Маша Сеничић), а један од радова анализира и компарира сведочења кроз четири архива сведочења преживелих Холокауста: *Јејлов Фортуноф архив*, *Усмену историју* Меморијалног музеја Холокауста Сједињених Америчких Држава, архив *Визуелна историја Шоа фондације* и архив *Ми смо преживели*, који чине тестемонијали архива Јеврејског историјског музеја у Београду (Неда Радуловић). Помнутим радовима откривено је како се кроз микро истраживања спознаје однос између сећања и наслеђа. Такође, указано је на могућности и значај дигитализације архивске грађе о Јеврејима, чиме је дат допринос разјашњењу последица оваквог приступа јеврејском наслеђу у процесу изградње културе сећања.

Трећи део зборника („Образовање о Холокаусту”) чини група од пет радова које повезује тематика стицања знања о Холокаусту. Радови пружају одговоре на кључна питања односа савремене генерације према Холокаусту, а истовремено истражују и едукацију. У радовима су иновативни и научно смели одговори на питања може ли се Холокауст икада (са)знати, или је допирање до Холокауста неповратно осуђено на немо(гу)ћ(ност) (Драгана Стојановић) и каква је едукација о Холокаусту у информационом добу (Вера Меворах). Стотине организација широм света сусрећу се са изазовом примене сакупљених података о Холокаусту и јеврејској култури, а паралелно се сусрећу са изазовом убрзаног развоја нових технологија. Меворах указује да се касни са критичким приступом примене технологија у образовању о Холокаусту, односно да иако се примена нових технологија не удаљава превише од постојећих медијских платформи, присутне су иницијативе за развој дигиталне писмености код публике и едукатора. У завршном делу зборника су радови који анализирају неформално образовање о Холокаусту (Соња Виличић), музејске праксе учења на примеру куће Ане Франк (Невена Бајалица и Мишко Станишић) и нову музејску едукацију – јеврејско културно наслеђе у националном контексту (Марина Пејовић и Гордана Грабеж). Ови радови доприносе прихватању добрих модела учења и стварању нових платформи за образовање о Холокаусту. Јасно се уоча-

вају промене у музеологији и свест да вредности наслеђа нису дате саме по себи већ се формирају у складу са контекстом процене. Такође, вредност овог дела зборника јесте и што указује на потребу систематског и континуираног истраживања и учења о Холокаусту кроз примену интерактивних метода усмерених ка најширим слојевима друштва.

Како у светској науци доминирају отворена питања сећања на догађаје Другог светског рата, тема зборника *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст* је актуелна и друштвено значајна. Кроз 15 текстова различитих научних дисциплина и методолошког приступа изнова се истражују места сећања на Холокауст и јеврејско наслеђе. Смештајући знања о Холокаусту, историји Јевреја и културном наслеђу у интердисциплинарни теоријски и аналитички контекст пост-сећања, репрезентације, образовања, медија и етике, зборник научницима, као и широј читалачкој публици пружа одговоре на бројна комплексна питања односа јеврејског наслеђа и представа Холокауста. Радови публиковани у делу *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст* су високог академског квалитета, засновани на савременој и релевантној литератури, коришћени су разноврсни извори и први пут су интердисциплинарно разматрана питања политизације сећања, улоге мултимедија, развоја музеја, утицаја употребе интернета и нових технологија. Аутори су јасно изнели методолошки и теоријски приступ теми, коришћењу литературе и описали методе истраживања, а квалитетом радова сместили зборник у оквиру незаобилазне литературе о Холокаусту, култури сећања и јеврејској култури. Богат садржај настао кроз мултиперспективан приступ теми употпуњује и бриљантно решење илустрације на корицама, чиме ово дело јесте искорак и у визуелизацији садржаја публикација.

Од зачетака стварања Европске уније, Холокауст заузима централно место у европским политикама сећања. У протеклој деценији, међутим, дошло је до промена у овој области, узрокованих уласком источноевропских и централноевропских држава у заједницу 2004. године. Нове чланице су тежиле да се сећање на жртве под тоталитарним комунистичким режимима укључи у европско колективно сећање. Ове чињенице имплицирају измењене политике сећања и захтевају нова истраживања сећања на Холокауст. Зборник *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст* на основу мултиперспективних погледа и тумачења аутора у оквирима студија сећања и наслеђа разоткрива спону Холокауста и јеврејског наслеђа. Овакав приступ јеврејском културном наслеђу је увек одређен Холокаустом, што је основна нит која повезује радове зборника и омогућава

свеобухватан увид у однос студија сећања, јеврејског наслеђа, јеврејске културе и Холокауста.

Ако се памћење посматра као спасавање прошлог, онда се и потрага и презентација знања о прошлости сагледавају у циљу служења садашњости и будућности, што је овај зборник потврдио. Реконструисати однос према догађајима из прошлости незахвалан је задатак посебно ако се односи на студије Холокауста и јеврејског наслеђа, где постоји обиље грађе, али су присутне и снажне емотивне представе, стога научни и аргументовани приступ аутора текстова заслужује похвалу. Интердисциплинарни приступ култури сећања омогућио је да се све препреке превазиђу и допринео богатству нових сазнања. Поменуто је посебно значајно јер сећање *наступа реконструктивно, односно не може да сачува прошлост као такву, већ од ње остаје само оно што друштво у свакој епохи може да реконструише у складу са својим оквирима*. Зборник *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст* успешно је детектовао и анализирао јеврејско наслеђе, оквире и генезу реконструкције Холокауста и позвао на дијалог о значају неговања културе памћења.

Владимир Коларић¹

Завод за проучавање културног развојка, Београд

ПОЕТИКА НЕВИДЉИВОГ

(Драган Димчић, *Између светова*, Београд:
Дом културе Студентски град, 2018)

Књига *Између светова* (Београд, Дом културе Студентски град, 2018) доцента на катедри за монтажу Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду Драгана Димчића настала је на основу циклуса предавања под називом „Декодирање”, који је аутор одржао у Дому културе Студентски град и састоји се од пет есеја посвећених по једном филмском редитељу.

Редитеље који су предмет есеја (Дејвид Линч / David Lynch, Теренс Малик / Terrence Malick, Николас Роуг / Nicolas Roeg, Дејвид Кроненберг / David Cronenberg и Алехандро Ходоровски / Alejandro Jodorowsky) аутор је одабрао према сродности, односно на основу личних афинитета, али и према могућности да на основу анализе њихових поетика изрази сопствено схватање филма, који би, према Димчићевим речима, требало да тежи „сталном преиспитивању природе света у којем живимо и трагању за скривеним везама видљивог и невидљивог дела наше егзистенције”.

У том смислу, наслов књиге упућује како на самосвојне ауторске светове представљених стваралаца и често скривену нит која их повезује у њиховој способности да филмским језиком изразе „невидљиве” и „скривене” аспекте нашег света и нашег постојања – а која свакако сведочи о неким важним могућностима филма – тако и на сложено схватање света и човека у делима разматраних аутора, који се често сагледавају управо у укрштању различитих „светова”, односно различитих нивоа стварности.

Есеји су писани конкретно и сажето и не теже нити томе да представљају преглед целокупних опуса заступљених редитеља нити да дају

1 vladimirkolaric75@gmail.com

универзалан кључ за тумачење њихових поетика – прегледна и сведена нарација усмерена је излагању проблематике која највише интересује аутора, а коју он јасно назначавачу у кратком предговору.

Анализе филмова и ауторских поетика поткрепљене су изјавама самих редитеља, секундарном литературом посвећеном њиховим опусима или општијим проблемима филма и уметности и упућивањем на интертекстуалне везе унутар или изван ауторских опуса, па и унутар и изван самог филмског медија. Ипак, ова књига не тежи да задовољи епистемолошке и методолошке захтеве научног текста, нити су њен циљ теоријска уопштавања која би могла да допринесу уочавању научној провери подложне законитости разматраног феномена. Ово је књига образованог практичара, која у духу „херојских периода” мишљења и писања о филму покушава да изрази лични доживљај и виђење најважнијих могућности филма као уметности и медија, бринући се при томе да надахнутост не прерасте у произвољност, а „поезија” не поништи логичку аргументацију.

На тај начин, Димчићев приступ би се најлакше могао одредити као „поетички”, који тежи уочавању и издвајању начина на који анализирају аутори граде особене поетичке светове, уз естетички и онтолошки мотивисано интересовање за природу филма, која филм чини оним што јесте, као и за однос филма према реалности.

Интересантно је – и с обзиром на ауторову примарну професију монтажера очекивано – да Димчић могућностима филма да изрази невидљиво не приступа са становишта истраживања могуће иконичности саме филмске слике као слике у покрету, што је све чешћа тенденција нарочито код религијски освештених аутора, него са становишта његове монтажне природе.

Аутори о којима пише и које воли Димчић пре свега су креатори особених поетичких светова и визија, али који не разарају наративне и кинестетичке постулате „главног тока” у историји филма, нити граде на априорним и задатим координатама засноване конструкције, односно поетским средствима материјализоване илустрације апстрактних идеја или идеологија. Њихови филмови су, напротив, тајне и загонетке, како за гледаоца тако и за саме ауторе, привлачни, подстицајни и несводиви позиви на храбро суочавање са собом и са светом у коме никакви брзи

ни лаки одговори нису ни могући ни пожељни јер се иза таквих по правилу крије манипулација.

Њихови филмови, на начин на који их Димчић види, обавезују на лични однос, искуство и доживљај, и њихова лепота је управо у томе да се оно што имају да „кажу” може рећи само на начин на који је „казано” и само уметношћу и медијем којим је казано. С обзиром на неизвесну судбину филма у будућности, или бар онаквог филма каквог смо га – баш зато што је филм и колико је филм – волели и желели, ова књига може да пробуди једну дозу пријатне сете, коју осетимо пред оним што је лепо и што нам значи, а што пролази. Али може и да нас покрене на акцију, верујући да су људи и њихова стваралачка воља ипак јачи од сваке технологије и сваког „духа времена”.

Књига *Између светова* Драгана Димчића има 99 страна, опремљена је црно-белим фотографијама из анализираних филмова и сваки есеј праћен је списком коришћене литературе и филмографијом дугометражних играних филмова. Уредник издања је Игор М. Тохољ.

Димчићеву књигу свакако треба препоручити како стручњацима тако и љубитељима филма, као добар пример стручне есејистичке прозе, која на подстицајан начин приступа не само неким од најзначајнијих аутора у новијој историји филма, него и самом филму као таквом, његовим изражајним могућностима и оном што га чини различитим од других уметности и медија, и што га, најзад, чини битним за наше животе.

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. Радови 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 12 pt. 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 1998a, 1998b...

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 обављен 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 назнаком „За Зборник ФДУ”.

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

1. Journal title: *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts)
2. The journal is a periodical, issued twice a year. 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 35

Издавач

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

За издавача

Проф. Милош Павловић, декан
Факултета драмских уметности

Лектори

др Биљана Митровић
Маја Марсенић

Коректор

мр Александра Протулипац

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Цигоја
Ш Т А М П А

office@cigoja.com

www.cigoja.com

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ЗБОРНИК радова Факултета драмских уметности :
часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију
= Anthology of essays by Faculty of Dramatic arts : journal of
the Institute of Theatre, Film, Radio and Television / главни
уредник Невена Даковић. – 1997, бр. 1- . – Београд : Факултет
драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и
телевизију, 1997- (Београд : Чигоја штампа). – 24 cm

Полугодишње.

ISSN 1450-5681 = Зборник радова Факултета драмских
уметности

COBISS.SR-ID 132673031