



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

36

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

36

Belgrade
2019.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: др Невена Даковић, ред. проф. (главна уредница); др Ксенија Радуловић, ванр. проф. (заменица главне уреднице); др Мирјана Николић, ред. проф.; 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 36, 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 ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ivan Medenica

PRAVO NA IME ILI: JEDAN MOGUĆI KONCEPT ISTORIJE
SVETSKOG POZORIŠTA I DRAME I BITEF 11

Ivan Medenica

RIGHT TO A NAME OR: A POSSIBLE CONCEPT OF WORLD
THEATRE HISTORY AND BITEF 32

Milivoje Mlađenović

KONCEPCIJA VERODOSTOJNOSTI U DRAMSKIM DELIMA
O LAZI KOSTIĆU 33

Milivoje Mlađenović

CONCEPT OF VERISIMILETUDE IN PLAYS ABOUT
LAZA KOSTIĆ 48

Nataša Tasić

KOSOVSKI MIT U MUZIЦИ И ПОЛИТИЧКИМ ГОВОРИМА
НА КУЛТУРАЛНИМ ИЗВЕДБАМА 1989. ГОДИНЕ 49

Nataša Tasić

THE KOSOVO MYTH IN MUSIC AND POLITICAL SPEECH
AT CULTURAL PERFORMANCE IN 1989 66

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

Marija Ćirić

UNFINISHED MODERNITY: ROCK'N'ROLL SOUNDSCAPE
OF CINEMATIC BELGRADE 69

Marija Ćirić

NEDOVRŠENI MODERNIZAM: ROKENROL
CITYSOUNDSCAPE KINEMATOGRAFSKOG BEOGRADA 84

<i>Lidija Prišing</i>	FILMSKI MORAL I MORAL TELEVIZIJE NOVOG DOBA	85
<i>Lidija Prišing</i>	NEW AGE TELEVISION AND FILM MORALITY	97
<i>Marija M. Karan</i>	RADIO I RADIJSKI AUDITORIJUM U GLOBALNOJ MREŽI – KONTINUITET I TRANSFORMACIJA.....	99
<i>Marija M. Karan</i>	RADIO AND ITS AUDIENCE AT THE TIME OF GLOBAL NETWORK(ING) – CONTINUITY AND TRANSFORMATION.....	112

III
СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ
CULTURAL STUDIES

<i>Vesna Ђукић</i>	ЖИВОТ У СЛИЦИ, СЛИКА У ЖИВОТУ: КРАТКО ПАМЋЕЊЕ ГРАДА ПАНЧЕВА	115
<i>Vesna Đukić</i>	LIFE IN A PAINTING, A PAINTING IN LIFE: THE CITY OF PANČEVO'S SHORT MEMORY	127
<i>Irena Ristić</i>	STRAH OD ZAJEDNIČKOG ILI <i>NIJE TO NAŠE, TO JE VAŠE</i>	129
<i>Irena Ristić</i>	FEAR OF COMMONING OR <i>IT'S NOT OURS, IT'S YOURS</i>	147
<i>Ana Martinoli</i>	30 GODINA RADIJA B92: REDAKCIJA ZA KULTURU KAO DEO SAVREMENE KULTURNO-UMETNIČKE SCENE BEOGRADA (1989–1999)	149
<i>Ana Martinoli</i>	30 YEARS OF RADIO B92 – CULTURE DEPARTMENT AS PART OF BELGRADE'S CONTEMPORARY ARTS AND CULTURE SCENE (1989–1999).....	163

IV
ПРИКАЗИ
REVIEWS

<i>Vuk Vuković</i> LOGIKA TRŽIŠTA I AUTONOMIJA POZORIŠTA U SAVREMENOM SVETU (Vlatko Ilić, <i>Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse</i> , Novi Sad: Sterijino pozorje, 2018).....	167
<i>Biljana Mitrović</i> TRANSMEDIJALNO PUTOVANJE FILMSKIH I TELEVIZIJSKIH NARATIVA (Aleksandra Milovanović, <i>Ka novim medijima, transmedijalni narativi između filma i televizije</i> , Beograd: FDU i FCS, 2019).....	173
<i>Marina Milivojević Mađarev</i> NOVO ČITANJE KLASIKE (Ksenija Radulović, <i>Surova klasika – rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike</i> , Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, 2019)	179
УПУТСТВО АУТОРИМА.....	183
INSTRUCTIONS FOR AUTHORS	187

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ivan Medenica¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

PRAVO NA IME ILI: JEDAN MOGUĆI KONCEPT ISTORIJE SVETSKOG POZORIŠTA I DRAME I BITEF²

792(091)

792.091.4(497.11)

COBISS.SR-ID 281314828

Apstrakt

Polazeći od teza Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) iz knjige „Routledge Introduction to Theater and Performance Studies” o izazovima pred kojim stoji savremeno teorijski i metodološki mišljena istorija pozorišta – kako izbeći univerzalizujući pristup, kao i kulturnu aproprijaciju – ovaj rad nudi mogući način uvođenja nezapadnih pozorišnih tradicija u izučavanje onoga što je, zapravo, istorija zapadnog teatra, iako se u mnogim akademskim sredinama, pa i našoj, i dalje lažno predstavlja kao istorija svetskog pozorišta. U prvom delu rada kritički se analiziraju istorije pozorišta koje su prevedene na naš jezik i koje su najuticajnije u našoj akademskoj zajednici. Tumače se i razlozi zbog čega je postkolonijalni diskurs ušao u istoriju teatra dosta kasno, i to, prema Fišer-Lihte, tek knjigom „Theater Histories: an Introduction” (2001), čiji se teorijsko-metodološki okvir takođe analizira u ovom radu, te ukazuje na njegov glavni izazov: treba okupiti tim autora sa znanjima iz različitih oblasti/kultura. Imajući u vidu te izazove (posebno izražene u malim akademskim sredinama), a polazeći od stava da u savremenoj istoriji ne treba skrivati parcijalnost i subjektivnost pristupa, naša teorijsko-metodološka vizura zasniva se na lokalnoj tradiciji, istoriji Bitefa (Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala). Oblici tradicionalnih, kodifikovanih nezapadnih scenskih formi izučavaju se iz perspektive njihovog prikazivanja na Bitefu, kako u izvornom obliku, tako i inkorporiranih u zapadni „interkulturalni teatar”, onaj koji su od 70-tih godina 20. veka počeli da stvaraju P. Bruk, A. Mnuškin, E. Barba. Ovim se odbacuje kolonijalna ambicija da se formama čiji se religijski, društveni i filozofski kontekst ne poznaje dobro pristupi kao da ovih izazova nema.

1 ivan.medenica@gmail.com

2 Ovaj tekst je nastao u okviru rada na naučnom projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)” Fakulteta dramskih umetnosti, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije (projekat br. 178012).

Ključne reči

Istorija svetskog pozorišta, nezapadni teatar, Bitef, interkulturalni teatar, Erika Fišer-Lihte

Jedna od prvih teza koju saopštim studentima na uvodnom predavanju iz predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, s očitom namerom da ih, putem dendističkog šoka i provokacije, odmah razdrmam i nateram da misle, jeste da se ovaj predmet lažno predstavlja; da ima lažno ime. On izvesno jeste istorija pozorišta i drame, ali je određenje *svetsko* vrlo upitna. Čim s predstavljanja glavnih teorijsko-metodoloških pretpostavki predmeta pređem na razradu njegovog programa, podelu na methodske jedinice, odmah postaje jasno zašto je odrednica *svetsko* sporna. Preuzimajući periodizaciju iz srodnih istorijskih nauka, istorije književnosti ili istorije umetnosti, i istorija svetskog pozorišta i drame ima prepoznatljive segmente: antika (Grčka i Rim), srednji vek, renesansa (ili, kako je odskora pomodno zovemo, rano moderno doba), barok, klasicizam itd. Iz ovog kumulativnog pregleda jasno je da je ovde reč, kao i u drugim pomenu tim naukama, o istoriji *evropskog*, a ne *svetskog* pozorišta i drame. Nikakvu suštinsku *kulturnu raznovrsnost* ne uvodi činjenica da se u četvrtom semestru izučava, a i to krajnje pregledno, američka realistička drama sredine 20. veka, konkretno opusi Judžina O'Nila (Eugene O'Neill) i Tenesija Vilijamsa (Tennessee Williams). Kao i u drugim umetnostima, elitna kultura koja se razvija u Kanadi i Sjedinjenim Američkim Državama nastaje pod direktnim uticajem evropske: u popularnoj su već mnogo veći uticaj imale starosedelačke i afričke tradicije.

Da li je istorija pozorišta i drame, zaista, evropocentrična nauka i, ako jeste, zašto je to tako u doba uveliko apsolviranog postkolonijalnog diskursa? Na ovo pitanje ću se vratiti čim predstavim predmet ovog rada i teorijsko-metodološke pretpostavke na kojim se zasniva.

Ova studija, dakle, predstavlja i stavlja na proveru jedan mogući teorijsko-metodološki koncept i kriterijume uvođenja izučavanja nezapadnog pozorišta u Istoriju svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Trenutak u kojem to činim nije slučajna, jer od ove školske godine, 2019/2020, a po novoj akreditaciji studijskih programa, studenti imaju, jedni kao obavezni, drugi kao izborni, novi predmet: Istoriju svetskog pozorišta i

drame III³. U drugom semestru ovog predmeta izučavaće samo nezapadne tradicionalne izvođačke forme, pre svega azijske.

Teorijsko-metodološka pretpostavka koncepta izučavanja nezapadnog pozorišta u sklopu predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame koji ću ovde razviti zasniva se na stavovima vodeće nemačke teatrološkinje Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) o metodama istorije pozorišta, a koje proizilaze iz širih savremenih razmišljanja o istorijskim naukama. Fišer-Lihte počinje od aksiomatskog stava da je neophodno izbeći svaki univerzalizujući koncept istorije, uključujući i istoriju pozorišta.

Više ne čitamo istoriju kao Hegelov 'Svetski duh' koji se vraća sebi, i ne uspevamo da ga tumačimo kao jednosmerno kretanje od pretpostavljene prazajednice kroz feudalizam i kapitalizam do besklasnog društva. Ne verujemo više u prosvetiteljske teorije o modernizaciji, prema kojima istorijski put vodi do ljudske perfekcije. Svaki totalizujući, teleološki koncept istorije je prevaziđen. (Fischer-Lichte 2014: 72)

Umesto tog totalizujućeg koncepta, Fišer-Lihte se zalaže za pristup koji je već razvijen i dobro poznat u savremenoj istoriji: „transgresivne koncepte” koji teoretizuju individualne perspektive istorijske nauke, vodeći tako do njene „resubjektivizacije”. Ovaj pristup ne može da se izjednači ni sa jednim velikim istorijskim narativom zato što, sasvim suprotno toj koncepciji, on otkriva parcijalni, kulturno oblikovani aspekt ljudske istorije. Rečima same Fišer-Lihte „ova reorijentacija u disciplini primarno vodi u priznavanje fundamentalnog pluralizma teorija i metoda [...]” (Fišer-Lichte 2014: 73).

Dotično *subjektivno, parcijalno i kulturno oblikovano* polazište s kojeg ćemo, a u okviru već postojećeg predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame, pristupiti izučavanju nezapadnog teatra jeste evropsko pozorište druge polovine 20. veka, i to ono koje najčešće određujemo kao „interkulturalni teatar”. Dodatni, još više *kulturalno poseban* kriterijum za ovakvo upoznavanje s *tradicionalnim* formama nezapadnog pozorišta – jer o njima će ovde biti reč – pružiće istorija nacionalnog pozorišta, konkretno istorija vodećeg međunarodnog pozorišnog festivala u Srbiji i celoj Istočnoj Evropi, Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (Bitef). Ovde nam je od ključnog značaja prisustvo tradicionalnih formi nezapadnog teatra na Bitefu, ali i evropskog interkulturalnog pozorišta reditelja Arijan Mnuškin (Ariane Mnouchkine),

3 Odsada, dakle, moraju ili mogu da slušaju ovaj predmet na tri godine osnovnih studija, kod vanredne profesorke Ksenije Radulović i mene.

Pitera Bruka (Peter Brook) i Euđenija Barbe (Eugenio Barba), koje je za prve dubinski vezano. Međutim, pre nego što ponudimo tu teorijsko-metodološku platformu, treba odgovoriti na postavljeno pitanje: da li i, ako je tako, *zašto su* postojeće istorije pozorišta evropocentrične?

Na prvi deo prvog pitanja već sam donekle odgovorio: izvesno je da se ova nauka dosad, bar u našem, srpskom i jugoslovenskom akademskom kontekstu, naslanjala na evropocentričnu tradiciju, uključujući i onu istorije umetnosti. Jedan od razloga jeste taj što su silabusi ovog predmeta rađeni na osnovu istorija pozorišta svetskih autora raspoloživih na srpskohrvatskom jeziku (objavljenih u drugoj polovini 20. veka), u kojima prevlađuje ovo automatsko *svođenje* svetskog na evropski teatar. Dakle, pre nego što ponudim metodološku platformu za uvođenje istorije nezapadnog teatra u istoriju svetskog, treba kritički analizirati postojeće izvore iz oblasti istorije svetskog pozorišta, bar one koji su merodavni u našoj akademskoj sredini.

Ovu moju početnu pretpostavku može odmah da demantuje tvrdnja Dragana Klaića iz predgovora za još uvek najuticajnije i najreferentniju istoriju svetskog pozorišta objavljenu na našem jeziku, onu italijanskog teatrologa Čezara Molinarija (Cesare Molinari) *Istorija pozorišta* (1982, Beograd: Vuk Karadžić):

Molinari, s druge strane, uspešno prevazilazi tradicionalnu evropocentričnost istorije pozorišta. Svestan teze po kojoj je pozorište kakvo znamo strogo evropski fenomen, a ritualno obeleženi izvođački oblici Azije ili Afrike tek 'nešto drugo', Molinari ipak uključuje u knjigu poglavlje o teatru Dalekog istoka. Ističući i objašnjavajući njegovu posebnost, autor ga koristi kao korelat koji proširuje naše pozorišno iskustvo. (Klaić u Molinari 1982: 10)

Kad se pređe na sadržaj ove knjige vidi se da odista postoji poglavlje pod nazivom „Oblici i motivi istočnjačke tradicije”. Ali, ono je, kao što je naglasio i Klaić, samo jedno, pa se s jednim srodnim poglavljem, koje se takođe odnosi na neevropske ili pre nezapadne pozorišne kulture („Pozorište primitivnih naroda”)⁴, u potpunosti *utapa* u preostala 24 poglavlja knjige, koja linearно,

4 Molinarijeva knjiga je originalno objavljena 1972. godine, a na srpskohrvatskom deset godina kasnije. Zarad izbegavanja mogućih negativnih konotacija, danas bi se umesto ove sintagme za „domorodačke narode”, one koji su bili jedini stanovnici Afrike, Amerike ili Okeanije, pre

hronološki, u duhu tradicionalnih istorijskih nauka, prate razvoj zapadnog pozorišta kroz epohe i pravce, od porekla tragedije u antičkoj Grčkoj do „razbijanja scenskog prostora” u modernističkim pozorišnim pokretima. Osim kvantitativne neravnoteže, ovde se postavlja i pitanje kriterijuma selekcije formi nezapadnog pozorišta, (ne)mogućnosti da se one sagledaju detaljno i/ili kroz razvojne faze, te načina gde i i kako se ove teme uvode u hronologiju istorije zapadnog pozorišta.

Ako se ovo pitanje na trenutak teorijsko-metodološki proširi, kao najveći izazov javlja se gore već apostrofirana, automatska i samorazumljiva, te zato naučno problematična periodizacija koja nije osetljiva ni za „kulturne posebnosti”. Fišer-Lihte otkriva probleme koji se s ovakvim, „mehaničkim periodizacijama” mogu da jave i u istoriji evropskog teatra, a posebno ističe koliko su one neprimerene nameri da se obuhvati istorija različitih svetskih pozorišnih kultura:

Podele na segmente – obično određene kao periode – istoričari moraju da se poduhvate tako što će objasniti kako su došli do te svoje vremenske podele.

U pisanju istorija teatra koje su širokog opsega neizbežno mora da dođe do suočavanja s problemom periodizacije i da se ispituju prelazi između perioda i razume njihova diferencijacija. Problem ne može da bude ignorisan ili zamagljen samo prikazivanjem hronologije činjenica. Puka hronologija ignoriše procesni karakter pozorišne istorije i ne uspeva da događaje međusobno poveže. U vezi s tim, naučnici imaju sklonost da se okreću istorijskim kategorijama razvijenim u drugim kontekstima i disciplinama, kao što su srednji vek, renesansa, barok i tako dalje.

Ova strategija ima svoje probleme, posebno očigledne u prelasku iz antike u srednji vek. Dok pad Rimskog carstva, oko 500. godine nove ere, obično označava kraj antike, dotle, većina istraživača locira teatar srednjeg veka na početak razvoja liturgijske drame, 1000. godine nove ere. [...] Šta se, može se pitati, desilo s pozorištem između 5. i 10. veka? [...]

Istorija teatra može da ima regionalni, kontinentalni, transkontinentalni i globalni opseg (na primer, pozorišna istorija Londona, Pariza, Hamburga; španska, japanska ili indijska pozorišna istorija; evropska, afrička ili latino-američka pozorišna istorija; teatarska istorija zapadnih kultura, pozorišne istorije sveta). U svakom će se od ovih različitih tipova istorije, granice i prelazi među periodima razlikovati. (Fischer-Lichte 2014: 74-75)

dolaska evropskih kolonista, pre koristili izrazi „indigenous people” (autohtoni narod), „people premier” (prvi narod), „people natif” (starosedelački narod).

Kada se, imajući u vidu ove opšte izazove vezane za periodizaciju i, generalno, selekciju i organizaciju građe u istoriji pozorišta, vratimo Molinarijevoj knjizi, vidimo da je autor pružio tu (nužnu) naučnu argumentaciju za lociranje poglavlja „Pozorište primitivnih naroda” na početak knjige. Suprotno očekivanjima, na ritualima zasnovane izvođačke forme starosedelačkih naroda Afrike, Amerike i Okeanije, manje ili više folklorne prirode, autor ne sagledava kao korene pozorišta, forme koje su se zatim, sledeći evropski teleološki koncept istorije kao neprestanog civilizacijskog rasta, razvijale do savremenih, najnaprednijih i, naravno, zapadnih oblika. Time bi se, ispravno uočava Molinari, pogrešno impliciralo da u starosedelačkim praksama nije bilo unutrašnjih promena: iako su tradicijom kodifikovane i fiksirane, ove su prakse, ipak, imale svoj razvoj. Takođe, ovim se sugeriše da su one manje bitne od zapadnih, koje su u stalnom procesu usavršavanja, razvoja. Nasuprot tome, kao argument za takvo pozicioniranje poglavlja, Molinari ističe dosta uopštenu potrebu da se ukaže na komparativne, od dominantnih praksi različite, teatarske forme: „korelat koji proširuje naše pozorišno iskustvo”, kako je napisao Klaić.

Kriterijum „poređenja kulturnih različitosti” je, dakle, malo uopšten i samodovoljan, ali i neprecizan, jer vrlo radikalne različitosti postoje i u evropskim tradicijama: da pomenemo samo sakralni teatar misterijskih ciklusa srednjeg veka nasuprot naturalističkim režijama Ibzenovih (Henrik Ibsen) drama koje krajem 19. veka potpisuje Antoan (André Antoine). Ipak, možemo se složiti da je ovo, u osnovi, prihvatljiv metodološki razlog za uvrštavanje ovog poglavlja u knjigu i to na njen sam početak. U nastavku slede prikazi ritualno-folklornih izvođačkih formi iz afričkih i američkih zajednica, te društava Okeanije, koje bismo u savremenim studijama izvođenja, a zbog dominacije njihovih ritualnih, magijskih i srodnih funkcija u odnosu na estetsku, verovatno podveli pod određenje *kulturalne izvedbe*⁵. To nizanje nije kumulativno, s kriterijumom kulturne različitosti kao jedinim (tipa: jedna forma iz Južne Amerike, jedna iz Zapadne Afrike itd.), već ih autor problemski grupiše, a na bazi njihove veze s generičkim ritualima, onima koji postoje u gotovo svim civilizacijama. S druge strane, iako Molinari, kao što smo videli, odbija taj kriterijum, vezanost ovih izvođačkih oblika za rituale i mitove jeste ono što nesumnjivo legitimise njihovu poziciju na početku istorije teatra. Naime, već u drugom poglavlju knjige, koreni zapadnog teatra, koji se prepoznaju

5 Kulturalne izvedbe su one u kojima se izvođačke/teatarske strategije koriste za ostvarivanje nekog konkretnog, izvanumetničkog cilja (rituali, politički mitinzi, suđenja, svadbe, sportske utakmice itd.).

u izvođenju tragičkih predstava u Atini 6. i 5. veka pre nove ere, takođe se vezuju za rituale, konkretno one posvećene kultu boga Dionisa.

Kada je u pitanju poglavlje „Oblici i motivi istočnjačke tradicije”, Molinari postavlja ove izvođačke forme u izvesnu relaciju i s „pozorištem primitivnih naroda” i s istorijom zapadnog teatra.

Ti pozorišni oblici se već na prvi pogled razlikuju od naših po tome što su u njima bolje očuvani tradicionalni elementi, što su prožeti, pa makar katkad i samo nagoveštajem, religioznim i obrednim motivima, a naročito po tome što ne postoji težnja da se u njima pesma, igra i proza razluče, već one uvek ostaju organski deo predstave. (Molinari 1982: 267)

Posle ovog kratkog metodološkog objašnjenja, sledi niz temeljnih prikaza nekih od tradicionalnih, kodifikovanih izvođačkih formi Azije: plesa katakali iz indijske države Kerala, japanskog no i kabuki teatra i kineske pekinške opere. Molinari ne pada u zamku na koju sam gore upozorio: iako je reč o tradicionalnim oblicima koji u gotovo nepromenjenom obliku opstaju vekovima, autor ih, ipak, stavlja u istorijsku perspektivu i prati i njihov unutrašnji razvoj.

Međutim, neke druge od pomenutih izazova Molinari nije prevazišao. Nedostaju mi kompetencije⁶ da procenim relevantnost selekcije izvođačkih formi „primitivnih naroda”, ali to nije slučaj u pogledu izbora onih iz Azije. Sve gore navedene forme su izvesno bitne, s dugom tradicijom i širokim dejstvom, te to nije sporno. Problem je što nedostaju neke druge koje su ponajmanje *približnog* značaja i o kojima postoje izvori, a pre svega one iz jugoistočne Azije: topeng s Balijsa, vajang sa Jave i sl. Ipak, za našu argumentaciju najznačajnije je pitanje kako je i zašto baš na ovom mestu poglavlje „Oblici i motivi istočnjačke tradicije” uvršteno u knjigu koja je, primarno, istorija zapadnog pozorišta. Makar u srpskom izdanju, poglavlje je dvadeset i drugo po redu, na kraju je knjige i smestilo se između poglavlja „Parisko bulevarsko pozorište / Putujući glumci romantičarske Italije” i „Naturalizam i psihološki realizam: Antoan i Stanislavski”. Već iz ovih podataka očito je da hronološki kriterijum nije bio merodavan: parisko bulevarsko pozorište i rad putujućih glumaca romantičarske Italije smešteni su u 19. vek, dok nas neke od pomenutih azijskih tradicionalnih formi vraćaju u doba pre nove ere.

6 Na temu kompetencija potrebnih za pisanje istorije svetskog pozorišta Erika Fišer-Lihte ima odlična opažanja i na njih ćemo se pozvati u narednom delu ove studije.

O mogućim drugim razlozima za ovakvo pozicioniranje poglavlja o *istočnjačkoj tradiciji* može samo da se nagađa jer autor, suprotno zahtevu koji postavlja Fišer-Lihte, ne tumači svoje metodološke izbore. Posle ovoga, doduše, sledi poglavlje o naturalizmu i realizmu u evropskom pozorištu s kraja 19. i na početku 20. veka, što je period kada su na stari kontinent, i u pozorišnoj i u drugim umetnostima, prodrli brojna saznanja o azijskim umetnostima. Ona su ostvarila bitan uticaj na evropsku umetnost, uključujući tu i teatar, i to modernističke, avangardne orijentacije (raširena je sintagma „istorijske avangarde”, a koja se odnosi na pokrete kao što su simbolizam, eskpresionizam, dadaizam itd.). Tako dolazimo do situacije u kojoj avangradni pozorišni pokreti s kraja 19. veka, između ostalog i pod uticajem znanja o azijskim tradicionalnim formama, žele da se suprotstave vrhuncu zapadnjačke pozorišne tradicije. To je mimetička, iluzionistička tradicija, u kojoj scena, na bazi dramskog teksta, verno oponaša stvarnost, a dotični se vrhunac ostvaruje u naturalizmu i realizmu. Moglo bi se reći da baš azijske tradicionalne forme unose u Evropu s kraja 19. veka važnu klicu bunta protiv naturalističko-realističkog teatra, klicu koja se svodila na izraženiju, stilizovanu i kodifikovanu upotrebu tela i, generalno, antimimetičku *teatralizaciju*.

Ovo su sve, doduše, u stvarnosti bili složeniji, *dijalektičkiji* odnosi i procesi, ali moramo, zarad naučne preglednosti, da ih pojednostavimo. Tako se forme tradicionalnog azijskog teatra i s njima neretko povezane azijske duhovne prakse teško mogu suprotstaviti psihološkom realizmu u glumi koji osmišljava Stanislavski (Константин Сергеевич Станиславский), jer je ruski reditelj i teoretičar i njih vrlo dobro poznao i koristio u artikulisanju procesa glumačkog *proživljavanja*. Bilo kako bilo, za našu argumentaciju je značajno da su hiperkodifikovane, telesno eskpresivne i stilizovane izvođačke prakse Azije bile inspiracija evropskim reformatorima u borbi protiv naturalizma i realizma u pozorištu. To tvrdi i Molinari: „kulturno remek delo avangarde je poricanje apsolutne vrednosti istorije Evrope, pa prema tome i njene nadmoćnosti nad istorijom drugih naroda.” (Molinari 1982: 281).

S obzirom na to da ima ovo saznanje, da ga plasira na početku poglavlja „Naturalizam i psihološki realizam: Antoan i Stanislavski”, dodatno nas čudi to što Molinari nije iskoristio ovu tvrdnju kako bi obrazložio zašto baš tu, jedno poglavlje ranije, uvodi priču o tradicionalnim formama azijskog pozorišta. On to ne radi nijednom rečju, a benevolentna pretpostavka da je tu kopču podrazumevao mora da se odbaci, jer nam je aksiom tvrdnja Fišer-Lihte da istoričar mora uvek da obrazlaže svoje izbore u selekciji, sistematizaciji i periodizaciji građe.

Kad je u pitanju *Povijesti dramskog kazališta*, delo drugog velikog italijanskog istoričara pozorišta, Silvija D'Amika (Silvio D'Amico), koju ovde izdavam ne samo zbog njenog, istina, kontroverznog, ali i nesumnjivog značaja, već i zbog toga što je prevedena na hrvatskosrpski (Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1972) i kao takva bila osnova za koncipiranje naših akademskih silabija iz istorije teatra, prostora za ovakvu analizu kriterijuma selekcije građe – nema. Ovo, naime, uopšte nije istorija svetskog pozorišta: nema nijednog poglavlja koje se odnosi na nezapadno nasleđe.

Ali, da li je D'Amiko uopšte imao pretenziju da piše istoriju svetskog teatra? U naslovu knjige ne stoji geografsko-kulturološka odrednica „svetsko”, niti je naslov do te mere opšti kao što je Molinarijev da bi nužno implicirao da se misli na istoriju pozorišta *kao takvu*. Čak se može reći da odrednica „dramski teatar” signalizira da je reč o istoriji evropskog pozorišta, jer je ova paradigma karakteristična upravo za njega: pozorište kao „prevođenje” tekstualnih znakovnih sistema u scenske. Kao što smo videli, u azijskim i „primitivnim” kulturama pozorište je često šire određenje nego što je u Evropi, odnosi se i na plesne, folklorne, ritualne i srodne prakse. Čak i onda kad je izvesno da je reč o pozorištu u užem smislu, ono se, bar u tradicionalnim formama koje su karakteristične za azijsko pozorište, svodi na kodifikovani sistem scenskog označavanja koji dominira u odnosu na dramsku strukturu.

Međutim, pošto pod „dramskim teatrom” mislimo, na najbazičnijem nivou, na postavku dramskih tekstova, teško se može reći da takva tradicija ne postoji u vanevropskim pozorišnim kulturama, bez obzira na njihovu često predominantne i predestinirajuće izvođačke konvencije. U nekima od njih, kao što je, na primer, japanski no teatar, ti tekstovi pisani za scenu možda nisu „dramski” u aristotelovskom smislu, imaju dosta epskih, narativnih elemenata, ali se ne može reći da oni nisu osnova za scensku igru i da, u krajnjoj liniji, nemaju makar elemente *dramskog*. Molinari detaljno opisuje *dramsku naraciju* tipičnu za no teatar:

'No' je predstava sa dva lica: 'žite' (glavni junak) i 'uaki' (drugo lice). Katkad ih prati tsure (drug), koji čuti. Često se u igru upliće i 'kjogen' (lakrdijaš), koji je pre odvajanja pozorišta 'no' od farse, zvane upravo kjogen, imao zadatak da šalama smanji napetost u drami [...] (povdukao I. M.) (Molinari 1982: 271)

Ali, vratimo na naš aksiom: istoričar teatra mora da eksplicira svoj teorijsko-metodološki pristup, kriterijume selekcije i sistematizacije građe, s akcentom

na periodizaciji, a to treba da nam prenese i autor predgovora – ako ga knjiga ima. Iako temeljno razmatra druge kontroverze knjige, autor predgovora hrvatskom izdanju *Povijesti dramskog teatra*, Frano Čale (koji je i njen prevodilac), ne vidi probleme u pogledu geografsko-kulturnog „uzemljenja” D’Amikove istorije teatra. Da Čale sprovodi automatsko i nesvesno poistovećivanje *evropskog sa svetskim*, svedoči rečenica:

Za razliku od sudova o D’Amicu u Italiji, gdje se opravdano vodi računa o cjelokupnu obimnom djelu tog plodnog kazališnog pisca s posebnim naglaskom na nacionalnim i za europski teatar (podvukao I. M.) nevažnim ili manje važnim pitanjima kojima se bavio, razumljivo je da se izvan Italije – a govorim u glavnom s pozicija hrvatske kulture – D’Amico i njegovo značenje u sredinama izvan kruga užih stručnjaka povezuje gotovo isključivo s njegovom povešću svjetskog teatra (podvukao I. M.) (Čale u D’Amico 1972: 7)

Za razliku od autora predgovora za njegovu knjigu, italijanski istoričar nije, bar na prvi pogled, kontradiktoran: „[...] želimo li se baviti poviješću drame, najstariji dokumenti dramske umjetnosti u pravom smislu riječi ostaju, još i danas, Eshilove tragedije, koje se, kako je svakome poznato, smještaju u V st. pr. n. e.” (D’Amico 1972: 23). Dakle, vezujući istoriju teatra za istoriju drame, što je diskutabilan, ali legitiman pristup, D’Amiko prihvata Aristotelovu teoriju o poreklu pozorišta i taj civilizacijski fenomen locira u 5. vek pre n. e. Ali, ako se i složimo da istorija dramskog pozorišta izvesno počinje tragičkim predstavama u Atini 6. i 5. veka pre n. e., to ne znači da se u kasnijoj istoriji takvo, dramsko pozorište nije dešavalo i izvan Evrope (pomenuti no teatar, na primer). Za autora predgovora hrvatskom izdanju *Povijesti dramskog kazališta* evropsko je isto što i svetsko, a što se tiče samog D’Amika nije izvesno da li on tu razliku takođe ne pravi ili samo ne smatra za potrebno da nam obznani da je njegova knjiga, zapravo, istorija evropskog pozorišta. Doduše, treba imati u vidu da je D’Amikova istorija pozorišta objavljena prvi put 1960. godine, a nastajala godinama i decenijama unazad, što je doba kad postkolonijalni diskurs nije bio razvijen i kad nismo bili naučno i društveno osjetljivi na svođenje fenomena iz oblasti kulture na zapadnjačku tradiciju.

Zašto je tako, zašto je istorija pozorišta evropocentrična nauka? Fišer-Lihte se poziva na očiti razlog: pogrešna kulturalna tumačenja u istoriji pozorišta prozilizaze iz istorije evropskog kolonijalizma. Kad je reč o pozorištu, elaborira dalje nemačka teoretičarka, u osnovi problema je sudar evropskog/zapadnog modernističkog koncepta pozorišta koje se „stalno razvija ka većoj perfekciji”

i nezapadnih tradicionalnih izvođačkih formi, posebno onih iz Azije, koje se svode na fiksne i visokokodifikovane scenske znakove. „Za kolonijalizam 19. veka, s podrazumevajućom superiornošću Evropljana i njihove 'civilizujuće misije', bilo je nepojmljivo da izvođačke prakse drugih kultura budu predstavljene uporedo s evropskim pozorištem u 'istoriji svetskog pozorišta'” (Fischer-Lichte 2014: 113). Ali, neverovatno je – i to naglašava i Fišer-Lihte, nemajući potpuni odgovor na pitanje zašto je tako – da je postkolonijalni diskurs ubedljivo ušao u istoriju pozorišta, a za razliku od drugih društvenih i humanističkih nauka, tek nedavno, u 21. veku!

Prema Fišer-Lihte, prvi sveobuhvatni postkolonijalni pristup istoriji pozorišta je onaj iz knjige iz 2001. godine: *Pozorišne istorije: uvod (Theatre Histories: an introduction)*. „U ovom izdanju, specijalisti za različite pozorišne kulture istražuju slična pitanja u različitim istorijskim kontekstima” (Fischer-Lichte 2014: 114). Neka od takvih „sličnih pitanja”, a koja se odnose na društvene pojave dovoljno sveobuhvatne da ih nalazimo u mnogim civilizacijama i epohama, kao i na odgovarajuće pozorišne *studije slučaja*, jesu sledeće: „Religijski i gradski festivali: rana drama i pozorište u kontekstu” (pogrebne svečanosti u Abidosu u Egiptu, Velike Dionizije u Atini, žrtveni obredi Asteka, pevano-plesne drame Maja, hrišćanske sakralne drame u srednjem veku itd.), „Pozorište i država: 1600–1900” (Engleska, Francuska, Japan) i dr.

Izabrana pitanja su dobro teorijski promišljena i relevantna, jer su u različitim pozorišnim kulturama, zaista, javljaju ovi važni društveno-pozorišni fenomeni: odnos religijskih rituala, koji su često i gradske/državne svetkovine, i pozorišta, ili odnos centralizovane države i pozorišta kao oblika samoreprezentacije njenih bazičnih vrednosti. Međutim, javljaju se i dileme. Sigurno su za pitanje odnosa države i pozorišta važni slučajevi Francuske, Engleske i Japana, ali takođe, na primer, i Kine, za koju se smatra da se ujedinila u trećem veku pre n. e. Takođe, zar ne bi bilo bitno, makar kao komparativno iskustvo, videti kako je odnos države i pozorišta funkcionisao u naglašeno multikulturalnim, u manjoj ili većoj meri decentralizovanim državama, u kojima su se različiti narodi baš borbom za svoj teatar borili i za nacionalni identitet i prava (Austrougarska)?

Drugi izazov ovako zamišljene istorije svetskog pozorišta, koja, uzgred, takođe pokazuje totalizujuće ambicije uprkos tome što se zasniva (a, možda i upravo zato!) samo na izabranim uzorcima/studijama slučaja, jesu kompetencije autora. Ovako ambiciozan poduhvat moguć je samo ako je zamišljen kao zbornik tekstova, ako obuhvata radove autora koji su specijalisti za određene

jezičke i pozorišne kulture. I istorija *zapadnog* pozorišta je izrazito interdisciplinarna nauka jer podrazumeva znanja iz književnosti (dramski tekstovi), arhitekture (izgled i funkcija namenski građenih teatarskih zgrada), slikarstva (uticaj likovnih principa na dekor, mizanscen, kostim). Kada se ovim, već raznorodnim specijalističkim znanjima, dodaju i ona koja se odnose na određene kulturne posebnosti, dobije se foto-robot naučnika koji u stvarnosti ne može da postoji. Zato Fišer-Lihte inistira da su ovakvi poduhvati, baš kao što je to slučaj i s knjigom *Pozorišne istorije: uvod*, nužno rezultat rada velikog broja stručnjaka. Okupiti takvu ekipu, obezbediti im sredstva i uslove za temeljno istraživanje – sve su to zadaci kojima se možda može objasniti zbog čega se ovoliko dugo čekalo na postokolonijalnu istoriju pozorišta.

I u svetskim okvirima, u velikim akademskim centrima, teško je okupiti relevantnu ekipu stručnjaka koja može da se nosi s izazovom osmišljavanja i realizacije ovakve istorije svetskog pozorišta. U manjim kulturama, kao što je naša, u kojima je zanemarljiv broj i kompetentnost stručnjaka za pojedinačne pozorišne kulture, pa i njihove jezike (lingvistička kompetencija je nužna za izučavanje primarne građe, pre svega drama na izvornom jeziku), ovakav poduhvat nije ni teorijski moguć. Za njih nema ni odgovarajuće logistike, sredstava za studijska putovanja i druge istraživačke zadatke, ali ni naučnog interesovanja. U malim jezičkim kulturama, posebno onim u kojima se još uvek odvija – a, kao posledica raspada socijalističkog kosmopolitskog, multietničkog kulturnog projekta – restauracija nacionalnih kulturnih identiteta, to interesovanje izvesno ne postoji. Teško je naći sredstava i akademski interes čak i za prevođenje i objavljivanje ovakvih knjiga.

Ovo je legitiman pragmatičan razlog zašto promenu silabija postojećeg predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti, a s ciljem da on konačno uključi i nezapadne pozorišne kulture, ne treba osmisliti kao temeljeno, na liniji istraživanja sličnih ovim iz knjige *Pozorišne istorije: uvod*, reorganizovanje postojećeg pristupa istoriji svetskog teatra. Pored toga, predmet Istorija svetskog pozorišta i drame ne treba, na trećoj godini, da se proširi samo izučavanjem nezapadnih formi već i evropskog/zapadnog teatra posle 50-tih i 60-tih godina 20. veka.

Zato je prvi semestar Istorije svetskog pozorišta i drame III i dalje posvećen zapadnom teatru; konkretno, izučavanju američke pozorišne avangarde iz

60-tih i 70-tih godina prošlog veka: Living teatar (The Living Theatre) Džudit Maline (Judith Malina) i Džulijana Beka (Julian Beck), Bred end papet teatra (Bread and Puppet Theater) Pitera Šumana (Peter Schumann), Performans grup (The Performance Group) Ričarda Šeknera (Richard Schechner), reformatorskog rada velikih poljskih reditelja i *gurua* Ježija Grotovskog (Jerzy Grotowski) i Tadeuša Kantora (Tadeusz Kantor), radikalnih dramskih poetika (Džon Ozborn / John Osborne, Edvard Bond / Edward Bond, Harold Pinter, Hajner Miler / Heiner Müller, Elfride Jelinek / Elfriede Jelinek, Peter Handke, Bernar-Mari Koltes / Bernard-Marie Koltès, Sara Kejn / Sarah Kane i dr.) i interpretativno prekodirajućih režija klasike, a koje potpisuju najznačajniji reditelji i zapadne i istočne Evrope (Otomar Krejča, Piter Bruk, Rože Planšon / Roger Planchon, Ingmar Bergman, Jurij Ljubimov / Юрий Любимов, Patris Šero / Patrice Chéreau, Đordo Streler / Giorgio Strehler, Peter Štajn / Peter Stein, Klaus Pajman / Claus Peymann i dr.), te savremenog plesa (Mers Kaningam / Merce Cunningham i Pina Bauš / Pina Bausch) itd.

Jedna od tih pojava savremenog zapadnog teatra ovde je od ključnog značaja, kao što sam to u uvodu i istakao, jer nam je upravo ona platforma za istraživanje nezapadnih izvođačkih formi. U pitanju je tzv. „interkulturalno pozorište”, koje su od sedamdesetih godina 20. veka počeli, u svojim istraživačkim centrima, da razvijaju neki od velikih evropskih reditelja: Piter Bruk i Međunarodni centar za pozorišna istraživanja (Centre International de Recherche Théâtrale – CIRT) u pozorištu Buf di Nor (Bouffes du Nord) u Parizu, Arijan Mnuškin i Teatr d Solej (Théâtre du Soleil) u Vansenu pored Pariza i Euđenio Barba (Eugenio Barba) i Međunarodna škola pozorišne antropologije (The International School of Theatre Anthropology) pri Odin teatru (Odin Teatret) u Holsetebrou u Danskoj. Njihovi pristupi su međusobno različiti, ali imaju i važnih dodirnih tačaka, što opravdava grupisanje pod odrednicu *interkulturalni teatar*.

Ne treba zaboraviti da je ovakvog prožimanja izvođačkih kultura Zapada i Istoka – jer o tome je, pre svega, reč u interkulturalnom teatru – bilo i ranije, na prelasku iz 19. u 20. vek, u već pomenutom radu velikih pozorišnih reformatora koji su se svi inspirisali tradicionalnim scenskim formama nezapadnih kultura: Mejerholjd (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) – japanski teatar generalno, posebno kabuki; Rajnhart (Max Reinhardt) – hanamiči pista iz kabukija; Breht (Berthold Brecht) – kineska drama i teatar; sam Stanislavski (različiti nezapadni pozorišni i duhovni uticaji), Arto (Antonin Artaud) – balinežanski ples itd. Patris Pavis (Patrice Pavis) tačno zaključuje da su kod ovih velikih preteča interkulturalnog pozorišta, kulturna prožimanja

bila više spoljašnja, da su se odnosila na konkretna, vidljiva scenska rešenja. U Mejerholjdovom pozorištu su to, na primer, rekviziteri koji obučeni u crno pred publikom pomeraju i razmeštaju dekor (uticaj kabukija), kod Rajnharta pomenuta upotreba hanamiči staze, takođe iz kabukija, koja deli gledalište na dva dela, te omogućava simultano scensku radnju i iziskuje fragmentarizaciju gledalačke percepcije.

O radu Bruka, Mnuškine i Barbe, Pavis dodaje: „za razliku od pionira sa početka veka, ovi umetnici promišljaju kako da konkretno koriste, mnogo više u igri glumca nego u temama ili egzotičnom dekoru, tehnike onih tradicija kojima se inspirišu.” (Pavis 1996: 175). Da bi došlo do suštinskog, organskog kulturalnog prožimanja – onog u izvođačkoj praksi – uslov je da izvođači budu zajedno, da rade (ponekad i žive) zajedno: da čine koherentnu trupu. Ove trupe sastavljene su, dakle, od umetnika, pre svega izvođača, koji dolaze iz kulturno bitno različitih formativnih okruženja, školovali su se ili trenirali u različitim izvođačkim kulturama, tako da je već razmena i saradnja među njima, učenje jednih od drugih, a u kontekstu eksperimentalnog rada u ovakvim istraživačkim centrima, ono što gradi organski multikulturalni scenski jezik. U ovom kontekstu značajno je istaći princip izvođenja koji Barba naziva „predizražajnost”. Stanje predizražajnosti se postiže kada izvođač odbaci *kulturalno posebne* scenske stilove, ali i svoja lična izražajna sredstava: kad polazeći od kulturnog i pojedinačnog dođe do organskog i opšteg. Tako shvaćeno, ovo stanje je bitna tema empirijskog i teorijskog istraživanja pozorišne antropologije.

Pozorišna antropologija se takođe može definisati kao tehnika tehnike koja nastaje kao rezultat empirijskog proučavanja pripremljene faze scenskog ponašanja glumca/izvođača koju Barba naziva predizražajnim stanjem, a na koju se potom nadograđuju različiti žanrovi, stilovi, uloge, kao i individualne i kolektivne tradicije [...] (Jovičević, Vujić u Barba, Savareze 1996: IV)

Zanimljivo je da u interkulturalnom pozorištu opstaju i neki od onih *vidljivijih* oblika kulturnog prožimanja. Jedan od najupečatljivijih je prožimanje kanonskih zapadnih narativa i tradicionalnih izvođačkih formi Azije: verovatno da je najpoznatiji primer ovakve prakse ciklus inscenacija Šekspirovih istorijskih hronika koje kombinuju različite azijske izvođačke forme, a potpisuje ih francuska rediteljka Arijan Mnuškin. Ona ovaj eklektičan stil tumači i pravda, u jednoj televizijskoj emisiji, izvornom eklektičnošću samih ovih komada. Kako je Šekspir, vrlo slobodno, povezivao različite izvore, u rasponu

od *Holinšedove istorije* (*Holinshed's Chronicles*) do antičkih mitova, tako je i Mnuškin koristila različite tradicionalne izvođačke forme Azije (kabuki, katali, topeng itd.) i to intuitivno, na osnovu toga koju od njih joj je određena situacija iz Šekspirovih komada – *prizivala*. Doduše, interkulturalno pozorište nije se razvijalo bez kontroverzi, bilo je optužbi zbog (neadekvatnog) načina na koji se uzimaju i tretiraju elementi iz nezapadnih izvođačkih kultura. Najpoznatija je kritika Rustama Baruče (Rustom Bharucha) na temu „kulturene apropijacije” u *Mahabharati* u režiji Pitera Bruka, ali i pitanje oprečne recepcije kulturalnih posebnosti dotičnih inscenacija Šekspira koje potpisuje Arijan Mnuškin.⁷

Kako god da se postavili prema ovim delikatnim pitanjima, ipak se možemo složiti da se „interkulturalni teatar” ne može stvarati, a veoma teško i pratiti, ako nemamo bar osnovna znanja o konkretnim tradicionalnim nezapadnim izvođačkim praksama. Drugim rečima, „odgovarajuća” percepcija, doživljavanje i analiza interkulturalnog pozorišta neminovno nas „vraća”, upućuje na tradicionalno nezapadno pozorište: ono može da bude platforma za njegovo izučavanje. Ako se i složimo da interkulturalno pozorište nije skrupulozno, adekvatno koristilo ove forme, da ih je prisvajalo na diskutabilan način, ono može da bude makar „šlagvort”, putokaz, (labava) kopča ka izučavanju nezapadnog pozorišta. Kao što smo najavili, interkulturalni teatar, a zahvaljujući svojim gore pomenutim svojstvima, biće i u predmetu Istorija svetskog pozorišta i drame III polazište za proučavanje nezapadnog pozorišta.

Na prvi pogled, uvođenje nezapadnih izvođačkih oblika u istoriju pozorišta iz perspektive zapadnog teatra, onako kako ga on shvata i koristi (konkretno: kako ga koristi interkulturalno pozorište) može de deluje – *kolonijalno*. Ali, ja sam ubeđen u suprotno i to je ključna teorijska, metodološka, pa i ideološka pozicija ovakvog pristupa izučavanju istorije nezapadnog pozorišta u kontekstu istorije svetskog pozorišta. Ovakvim pristupom se odmah priznaje da je naša pozicija parcijalna, fragmentarna, nedovoljna, subjektivna, i samim tim, a prema našim početnim tezama o savremenom konceptu i shvatanju istorijskih nauka, i naučno „poštenija”, pa time i kredibilnija. Izbegava se svaka ambicija da se nezapadno pozorište sagleda i izuča *u celosti* (!?). Iza takvog, *objektivnog i akribičnog* pristupa krije se, zapravo, *nemoguća misija*, totalizujuća ambicija koja neuspešno sakriva svoju, u osnovi, imperijalističku, kolonijalnu prirodu. Da takva sveobuhvatna istorija pozorišta ne bi bila polovična, da bi

7 O ovome više u: Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*

bila naučno relevantna, ona mora da bude osmišljena i realizovana po modelu knjige *Pozorišne istorije: uvod*, koja podrazumeva problemski pristup i kolektivni rad velikog broja stručnjaka za različite izvođačke kulture i epohe u istoriji pozorišta. Usled kadrovskih i drugih nedostatnosti nije moguće da se, bar u nas, ona zasnjuje na takvim osnovama. Zbog toga mi se čini da je naučno pošteno i relevantno jedino da se, kao što sam istakao, ide u drugu suprotnost: da se nezapadni teatar izučava na *eksplicitno fragmentarnim*, poznatim osnovama, onim koje potiču iz zapadnog iskustva. To i dalje ostavlja mogućnost da studentima pružimo temeljan, pregledan, pre svega informativan uvid u one forme nezapadnog teatra, s kojim se ono i danas najčešće identifikuje. To su tradicionalne forme: indijski katakali, japanski kabuki, balinežanski topeng, kineska pekinška opera, turski karadžoz, javanski vajang, japanski no teatar, nigerijska jaruba opera itd. Iako opstaju vekovima, iako su hiperkodifikovane, to ne znači da nemaju unutrašnji razvoj, koji takođe, u određenoj meri, treba istražiti.

Dodatno opravdanje za ovako parcijalan i subjektivan pristup pruža lokalni *kontekst*, onaj iz kojeg mi pristupamo izučavanju evropskog/zapadnog interkulturalnog teatra i tradicionalnih nezapadnih formi na koje se on oslanja. Za temu kojom se ovde bavimo (kriterijumi uvođenja nezapadnog pozorišta u proučavanje istorije svetskog pozorišta), od ključnog značaja je istorija Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (Bitefa). Kao što ćemo videti iz dela koji sledi, iz kratkog osvrtu na neke programske linije Bitefa, u istoriji ovog festivala savremenog teatra važno mesto imaju tradicionalna pozorišta Azije, Afrike i drugih nezapadnih civilizacija.

Bitef je osnovan 1967. godine s kulturnom i umetničkom misijom da promovise „nove pozorišne tendencije”, što će do danas ostati njegov stalni, „radni” slogan (doduše, u današnjem, „postpostmodernom” kulturnom kontekstu ovo se *par excellence* modernističko načelo ne može neupitno da prihvata, već ga stalno treba iskušavati, preispitivati, rekontekstualizovati). U prvim godinama postojanja, Bitef je, zaista, promovisao najradikalnije izvođačke prakse tog vremena, one koje su još uvek mogle da se podvedu pod pojam „istorijskih avangardi”. Paradigmatične pojave takvog pozorišta na prvom Bitefu bile su, s jedne strane, antologijska predstava poljskog avangardnog gura Ježija Grotovskog, *Postojani princ* (*The Constant Prince / El príncipe constante*) i, s druge strane, takođe antologijska *Antigona* njujorškog Living teatra, jedne od

najznačajnijih kompanija tzv. „američke pozorišne avangarde”, u režiji njenih osnivača, Džudit Maline i Džulijana Beka⁸.

Narednih godina na Bitefu su se nizale i druge predstave ovakve, radikalno avangardne orijentacije, pogotovu kada je reč o teatru i plesu koji su dolazili iz Sjedinjenih Američkih Država, konkretno Njujorka: *Dionis '69*, *Performans grup* u režiji Ričarda Šeknera (Bitef 1969), *Vapaj naroda za mesom* (*The Cry of the People for Meat*) trupe Bred end papet u režiji Pitera Šumana (Bitef 1969), *Arden od Favershama* (*Arden of Faversham*) teatra La Mama (La MaMa) u režiji Andrea Šerbana (Andrei Serban, Bitef 1970), *Terminal* i *Mutacije* (*The Mutation Show*) u produkciji Open teatra (The Open Theater) i režiji Džozefa Čajkina (Joseph Chaikin, Bitef 1971) itd. Zbog toga se desilo, a imajući u vidu i performativnu ekstremnost i ekskluzivnost ovakvih predstava, izjednačavanje Bitefa iz prvih godina njegovog postojanja, makar u kolektivnom sećanju, s ovakvom vrstom pozorišta. Međutim, od njegovog prvog izdanja postojali su i drugi bitni tokovi u glavnom programu. Jedan od njih su *nova čitanja dramske klasike*, izoštrena dramaturška i rediteljska tumačenja klasičnih drama koja su, ipak, čuvala dijalektički odnos s tim tekstovima, a nisu ih koristila samo kao „scensku građu”⁹.

Od samog početka Bitef je imao još jedan tok, nikad preterano izražen, ali postojan, i to je onaj koji nas ovde zanima: tradicionalne forme prevashodno pozorišta Azije, ali i nekih drugih nezapadnih izvođačkih kultura. Kad kažemo „od samog početka”, to ovde ima doslovno značenje: prva predstava ikada izvedena na Bitefu bila je *Ramajana* u stilu tradicionalnog katakali plesa iz države Kerala, iz južne Indije. Ovaj podatak deluje krajnje zbunjujuće: festival „novih pozorišnih tendencija” otvoren je tradicionalnom, hiperkodifikovanom izvođačkom formom koja, kao takva, opstaje već vekovima. „Vladar je 1661. dramatisovao, u osam delova, Ramajanu za izvođenje u stilu koji je asimilovao elemente iz regionalnih folklornih izvođačkih umetnosti i kombinovao ih u jednoj totalnoj pozorišnoj formi, originalno poznatoj kao Ramanatam [...]” (Lal 2009: 262).

Po svemu sudeći, razlog za ovaj neočekivani selektorski potez nije umetničke, kustoske prirode, već najdirektnije proističe iz kulturne politike Titove Jugo-

8 Sve informacije o repertoaru Bitefa preuzete su iz zasada jedine monografije o ovom festivalu, a koja je izvesno pouzdana u pogledu osnovnih istoriografskih podataka: Vagapova, Natalija. 2010. *Bitef: pozorište, festival, život*, Beograd: Službeni glasnik.

9 O ovoj programskoj liniji Bitefa detaljnije videti u: Radulović, Ksenija. 2019. *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.

slavije. Samo nekoliko godina pre pokretanja Bitefa osnovan je Pokret nesvrstanih zemalja, koji je okupljao države koje nisu pripadale ni sovjetskom ni zapadnom bloku, poglavito iz Srednje i Jugoistočne Azije, Latinske Amerike i skoro cele Afrike, a čiji su osnivači bile, pored Titove Jugoslavije, Naserov Egipat i Nehruova Indija. Šezdesetih godina 20. veka Jugoslavija je svoj diplomatski i geopolitički fokus okrenula u ovom pravcu, pa je logično da se to odrazilo i na kulturnu politiku, i to pre svega u obliku razmene s prijateljskim narodima i državama.

U isto vreme, mnogo pre nego što će antropološki pristup teatru odvesti Šeknera i Bruka u 'Treći svet' i otvoriti 'treći put' Barbi (Barba i Savareze, 2005), jugoslovenska politika nesvrstanosti dovešće na Bitef tradicionalne pozorišne izraze iz celog sveta. Počeće sa 'srećnim iznenađenjem', jer je Vlada Indije odlučila da pošalje poklon – katakali predstavu za Bitefovo otvaranje 1967. (Dragičević Šešić 2017: 14)

Koliko je „srećno iznenađenje” zaista bilo – *srećno*? Odluka da se festival savremenog avangardnog pozorišta otvori najtradicionalnijom mogućom formom, nije samo bila, kao što smo gore eufemistički formulisali, *zbunjujuća*, već izvesno i neprimerena. Spolja gledano, ona deluje kao diplomatska, politička intervencija u nezavisnu kustosku praksu. Da Mira Trailović, osnivač Bitefa, nije bila presrećna srećnim iznenađenjem, o tome ponovo svedoče reči Milene Dragičević Šešić:

Težak poklon koji je zahtevao od Mire Trailović da za njega, sa svim njenim kuratorskim talentom, nađe ispravno određenje među tim vrlo modernim savremenim formama ('koreni svetskog pozorišta'), ali i tačno mesto kroz kontinuirano predstavljanje svake godine, tako omogućavajući Bitefu i Jugoslaviji da u punom smislu potvrde svoju politiku nesvrstavanja, omogućavajući pozorišnim glasovima dotle nečujnim i nevidljivim da počnu da odzvanjaju sa svetske kulturne scene. (Dragičević Šešić 2017: 14)

Iz citata se jasno vidi da se diplomatsko-politički nalog, uz intelektualnu i umetničku veštinu, manje-više uspešno podveo pod kustoski koncept. Videli smo, naime, da je tradicionalno pozorište Azije imalo izraženo prisustvo/uticaj u „interkulturalnom teatru” 70-tih i 80-tih godina istog veka, čijem je nastanku i razvoju Bitef pravovremeno i usrdno svedočio. Narednih godinu dana na Bitefu su se, ne baš *svake godine*, nizale predstave: *San u Hang Tangu* / *Kantan* (japasnki no, 1972), *Dimbej* (tradicionalne igre i rituali Senegala,

1973), *Obakoso* (joruba opera iz Nigerije, 1973), *Planina Jendan / Kralj majmuna diže bunu na nebu* (kineska pekinška opera, 1981).

Pored toga što su imale, u kontekstu jednog evropskog festivala, informaciono-obrazovnu ulogu i predstavljale domaćoj publici i stručnoj javnosti, ali i stranim gostima kojih je u to doba na Bitefu bilo puno, tradicionalne forme nezapadnih kultura, ove predstave su, bar *teorijski* i bar stručnoj javnosti (kritičarima i umetnicima), mogle da pomognu da bolje razumeju, prepoznajući konkretne uticaje, dotično interkulturalno pozorište Barbe, Bruka, Mnuškine i drugih, a koje se simultano, nekad u istim izdanjima festivala, izvodilo s tradicionalnim nezapadnim pozorištem. Koliko su kritičari tu mogućnost zaista koristili pitanje je koje ostaje otvoreno jer iziskuje opsežnu analizu ondašnje kritičke recepcije Bitefa. Ovde izdvajamo, po sistemu slučajnog uzorka, jedan citat iz dosada najsvеobuhvatnije i najznačajnije zbirke kritičkih tekstova o Bitefu, one uglednog kritičara i vernog pratioca festivala, Vladimira Stamenkovića, citat koji podržava pretpostavku da je kritika shvatala obe uloge prikazivanja tradicionalnog nezapadnog teatra: informativnu i analitičku (shvaćanje porekla savremenih evropskih izvođačkih formi).

Trebalo je da se u Kini odigra jedan krupan, tektonski razoran, istorijski događaj, da teorija i praksa kulturne revolucije, odbacivanje tradicije, budu podvrgnuti dalekosežnoj reviziji, pa da beogradska publika dobije priliku da se upozna sa, za nju novim, a u stvari klasičnim pozorišnim žanrom kakav je pekinška opera.

[...] *Ma kako posmatrali stvari, to je bio vrlo srećan izbor: kinesko pozorište je privuklo najšire slojeve publike, pružilo nam dragocenu etnološku i teatarsku informaciju, i, što je najvažnije, još jednom nas podsetilo, u duhu najbolje tradicije Bitefa, da pozorište ne živi isključivo od literature.* [...]

Istina, kod iskusnijih gledalaca to što prikazuje trupa iz Vuhana budi i drukčije asocijacije. Bez mnogo natezanja pekinška predstava se može povezati sa evropskim pokušajima od pre petnaestak godina, sa takozvanim fizičkim teatrom, sa onim njegovim ogrankom koji je neminovno skretao u oblast muzičke drame. (Stamenković 2012: 207)

Na samom kraju treba naglasiti i to da na Bitef iz nezapadnih kultura nisu bile pozivane, na liniji njegovog neočekivanog i, donekle, neprimerenog otvara-

nja katakalijem, samo predstave koje su pripadale drevnim, tradicionalnim, visokokodifikovanim izvođačkim praksama. Dosta retko, ali su mogle da se vide i postavke savremenih komada iz ovih kultura, iz pera njihovih vodećih autora (*Izveštaj o hapšenju na osnovu zakona o nemoralu / Statements After an Arrest Under the Immorality Act* Atola Fjugarda / Athol Fugard iz Južne Afrike) ili predstave savremenog plesa (*Ovde do ovde / Here to Here* japanskog koreografa Sabura Tešigevara / Saburo Teshigawara).

Ovo, međutim, nije značajno za naš ključni argument – da ponovim umesto zaključka – da istorija Bitefa opravdava predlog da se iz perspektive evropskog interkulturalnog pozorišta druge polovine 20. veka projektuje metodološka osnova, koliko god ona bila kulturološki diskutabilna, s koje bi se tradicionalno nezapadno pozorište *upisivalo* u ono što je, zapravo, istorija evropskog/zapadnog teatra.

Literatura

- Čale, Frano. 1972. „Silvio D’Amico povjesničar teatra” u D’Amico, Silvio, *Povijest dramskog kazališta*, Zagreb: Nakladni Zavod MH.
- D’Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog kazališta*, Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Dragičević Šešić, Milena. 2017. “Cultural Diplomacy in practice: Mira Trailović, BITEF and geopolitics” in Dragičević Šešić, Milena (ed.) *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Beograd: Creative Europe Desk Serbia/Faculty of Dramatic Arts.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London/New York: Routledge.
- Jovičević, Aleksandra, Vujić, Ivana. 1996. „Predgovor jugoslovenskom izdanju: Pogled Ježija Grotovskog” u Barba, Euđenio, Savareze, Nikola, *Tajna umetnost glumca*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Klaić, Dragan. 1982. „Predgovor” u Molinari, Čezare, *Istorija pozorišta*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Lal, Ananda (ed.). 2009. *Theaters of India: a Concise Companion*, New Delhi: Oxford University Press.
- Molinari, Čezare. 1982. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Dunod.

- Radulović, Ksenija. 2019. *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: FDU/Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Stamenković, Vladimir. 2012. *Dijalog s tradicijom: Bitef 1967–2006*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vagapova, Natalija. 2010. *Bitef: pozorište, festival, život*, Beograd: Službeni glasnik.

RIGHT TO A NAME OR: A POSSIBLE CONCEPT OF WORLD THEATRE HISTORY AND BITEF

Abstract

Relying on the theses by Erika Fischer-Lichte from her book “Introduction to Theater and Performance Studies”, concerning the challenges facing contemporary theoretical and methodological thinking about the history of theatre – how to avoid both the universalising approach and cultural appropriation – this academic paper discusses a way of incorporating non-western theatre traditions into the study of what is, essentially, the history of western theatre, still falsely presented as the history of world theatre in many academic contexts. The first part of the paper analyses the histories of theatre translated into our language, and the ones on which the syllabuses in this subject have been based. It also attempts to explain why postcolonial discourse entered the history of theatre so late, according to Fischer-Lichte not before the book “Theater Histories: An Introduction” (2001). “Theater Histories: An Introduction” (2001) is also analysed in this paper. The main challenge of this approach is also emphasized: the necessity to assemble a team of authors knowledgeable in a wide range of fields/cultures. Bearing in mind these pragmatic challenges and starting with the assumption that in contemporary history fragmentary, subjective aspect should not be concealed, our position is based on local tradition i.e. on the history of Belgrade International Theatre Festival (Bitef). Traditional and highly codified non-western theater forms are studied from the perspective of their Bitef performances. The paper refers to both their original forms and the ones incorporated in the western “intercultural theatre”, such as those of P. Brook, A. Mnouchkine, E. Barba ... This approach discards “colonial ambition” to approach the traditions whose religious, philosophical and social context isn’t entirely familiar as if the challenge didn’t exist.

Key words

history of world theatre, non-western theatre, Bitef, intercultural theatre, Erika Fischer-Lichte

Milivoje Mladenović¹
Pedagoški fakultet u Somboru, Univerzitet u Novom Sadu

KONCEPCIJA VERODOSTOJNOSTI U DRAMSKIM DELIMA O LAZI KOSTIĆU

821.163.41.09
COBISS.SR-ID 281316620

Apstrakt

U radu se istražuje verodostojnost, stepen istorijski i dramski istinitog u dramskim delima u kojima je Laza Kostić protagonista. U razmatranim delima („Homo volans” Nenada Prokića, „Santa Maria della Salute” Velimira Lukića, „Kamo noći, kamo dani” Radoslava Dorića i dr.) istorijska (i književnoistorijska, naporedo) istina o Lazi Kostiću često je u drugom planu, a u prvi plan izbija verodostojna, interesantna, ali često i čudesna radnja. U radu se raspravlja i o karakteru prigodničkog u dramama o Lazi Kostiću, kao nalogu vremena, a koji obavezuje autore na udeo biografski verodostojnog. Posebno se apostrofiraju drame u kojima je postmodernim postupkom smanjen učinak iluzije.

Ključne reči

verodostojnost, Laza Kostić, lik, drama, istorija

Osnovno značenje pojma *verodostojnost* jeste istinitost, odnosno autentičnost. Biti verodostojan znači biti istinit, legitiman, pravilan i čist. Verodostojne stvari su originalne i dokazive. Međutim, valja imati na umu da pojam verodostojnosti ili iskrenosti nema više popularnost koju je nekad uživao. Kad čujemo reč verodostojnost, svesni smo anahronizma koji je boji nečim starinskim. Arhaično svojstvo verodostojnosti kao zahteva u umetnosti dale su moderne teorije književnosti koje zatiru lično *ja* književnog umetnika. Otuda se javlja problem kako tumačiti dramska dela koja su inspirisana biografijama, a naročito biografijama velikih književnika. „Javno djelovanje čovjekovo pripada historičaru, a njegov privatni život književniku“ (Flaker 1983: 442). Čak i kada bi se lik Laze Kostića razmatrao apsolutno kao Laza Kostić, junak koga su dramski pisci izgradili, bez ikakvog dodira sa biografi-

1 milivoje_mladjenovic@yahoo.com

jom ličnosti iz istorije književnosti, upoređivanje sa biografijom Laze Kostića bilo bi neizbežno. Tek da je vremenski njegova pojava znatno više udaljena od naše savremenosti, moguća bi bila distanciranost od biografije. Kliford Lič (Klifford Leech) smatra da „mora postojati određena doza izuzetnosti” dramskog lika ili da se on makar ističe „naročitošću njegovih vrlina i dostojanstva.” (Lič 2015: 57). To potvrđuju i srpski dramatičari koji su po modelima antičkog mita preoblikovali mit u savremeni kontekst (Jovan Hristić, Velimir Lukić) ili su se bavili prevashodno motivima srpskog narodnog eposa koji u osnovi ima mitske elemente (Borislav Mihajlović Mihiz, Ljubomir Simović, Vida Ognjenović i dr.). Laza Kostić jeste veliki književni lik i on delimično dobija odlike mitskog junaka (v. Mladenović 2018: 777 i dalje). Sve nam to ukazuje da nema postojane verodostojnosti koja bi se mogla definisati jednom zauvek, te da ima razloga da se povodom dramskih dela u kojima je Laza Kostić glavni lik ili jedan od likova² raspravlja o stepenu istorijski i dramski istinitog, o verodostojnosti (engl. verisimilitude, nem. Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit) lika Laze Kostića. Ovde se sada pred tumačima otvara pitanje:

[...] *da se posmatra pesnik Laza Kostić, ličnost iz istorije književnosti i njegova realizacija u dramskim delima, da se uporedi njegova biografija u drami sa stvarnom biografijom ili da se analizira isključivo karakter dramskog lika kojemu pisac nadeva ime Laza Kostić?* (Mladenović 2018: 778)

U ovoj raspravi tendencija je da se ustanovi nivo odstupanja ili podudaranje sa istinom istorije književnosti, jer su dramska dela u kojima je Laza Kostić protagonista nastala više ili manje na podlozi literarnih izvora i dokumenata.

2 Laza Kostić se kao lik javlja u poeziji (Ljubomir Simović, Branko Miljković, Miroslav Nastasijević, Kolja Mićević, Nenad Grujičić, Đorđe Nešić, Krstivoje Ilić, Radomir Uljarević i drugi), prozi (u knjigama Milenka Pajića *Pričina i druga knjiga pričine i Ženidba i agonija*) i, najdominantnije u drami. Dramski oblici mogu se razvrstati na sledeći način:

- a) Dramska dela u kojima je središnji lik Laza Kostić: *Santa Maria della Salute* Velimira Lukića, *Homo volans* Nenada Prokića, *Kamo noći, kamo dani* Radoslava Dorića, *Rapsodija* Vladimira B. Popovića,
- b) Scensko-muzička dela: *Lenka*, libreto Pere Zupca, komponovao Miroslav Štatkić,
- c) Radio-drame, biografije i dela Laze Kostića: *Kofer Laze Kostića* Dragomira Jerkovića, te *Čitanje tajnog dnevnika Laze Kostića* Uroša Glovackog,
- d) Dramaturške restauracije dramskih dela Laze Kostića, koje u različitim vidovima često među likovima imaju i dopisan, dograđen lik Laze Kostića,
- e) Dramska rasprava *Gozba* Petra Milosavljevića, jedinstven i takođe zanimljiv autorski dramski oblik metatekstualne prirode,

U Dorićevoj drami *Srpska Atina* Laza Kostić se takođe pojavljuje kao jedan od likova, a u *Kad bi Sombor bio Holivud*, pojavljuje se u jednoj sceni.

Ono što je fikcionalno, bazira se na mogućem i verovatnom. Radi se, između ostalog, i o odnosu između dramske književnosti i istorije, pitanju kojem valja pristupiti s velikom obazrivošću. Pozorište, uglavnom, predstavlja izmaštane radnje, ali i, vrlo često, one ljudske aktivnosti koje se povezuju sa istorijskim zbivanjima. Dramska književnost dodiruje istoriju, kad god se, recimo, u drami radi o rekonstrukciji minulih događaja koji su se stvarno dogodili (u dramama o Lazi Kostiću *Santa Maria della Salute* Velimira Lukića, *Homo volans* Nenada Prokića, *Kamo noći, kamo dani* Radoslava Dorića, *Rapsodija* Vladimira B. Popovića takvi primeri su: odlazak Laze Kostića na lečenje, boravak Kostićev u manastiru Krušedol i na dvoru kralja Nikole na Cetinju, diplomatsko službovanje u Petrogradu itd.).

Vjerodostojno je ono što se u zgodama, likovima i predstavi doima istinitim publici, kako na razini radnji, tako i u načinu njihovog prikazivanja na pozornici. Koncept vjerodostojnosti važi za gledateljevu recepciju, ali on ujedno nalaže dramatičaru da smisli fabulu i motivacije koje će proizvesti učinak iluzije i istine. (Pavis 2004: 404)

Verodostojnost kao imperativ nalazimo još u Aristotelovom spisu *O pesničkoj umetnosti*, u kome se forma postojanja radnje opisuje pojmovima istinito, moguće, nužno, razumno, stvarno. Aristotel ističe da nije „pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi, i što je moguće po zakonima verovatnosti ili nužnosti” (Aristotel 1955: 21). To znači sledeće: da je za dramskog pisca bitnija verovatnost, verodostojnost onoga o čemu se govori, veština uopštavanja takođe, nego istorijska istina. I otuda Aristotel smatra da je pesničko umeće više filozofsko od istorije, te da ga valja i shvatiti ozbiljnije od istorije. Uopštene istine su, dakle, predmet pesništva (u našem slučaju drame), a pojedinačnim se istinama kao svojim predmetom bavi istorija. U delima koja su podvrgnuta analizi, dramatičari često istorijsku istinu o Lazi Kostiću potiskuju u drugi, dok je u prvom planu verodostojna, zanimljiva radnja, potpuno ostvarljiva, ali često i vrlo neobična.

U drami *Homo volans* (1980) Nenada Prokića uočava se napetost između radnje koja je čudesna i radnje koju publika prihvata zato što je uverena u istinitost činjenica. Čudesnim se smatra sve što ne ide naviknutim prirodnim tokom, a verodostojnim sve sa čim se publika saglašava. Prokić nije napisao biografsku dramu, niti je rekonstruisao epohu u kojoj je Laza Kostić stvarao. U ovoj postmodernoj drami, protivnici Laze Kostića Jovan (Skerlić), Ljubomir (Nedić) i Bogdan (Popović), vodeći kritičari srpskog modernizma, kao delimično individualizovan hor, komentarišu, opominju, savetuju, ocenju-

ju delo Pesnika, ali i učestvuju u radnji. Hor kritičara je i oznaka čudesnog, deziluzionističkog teatra kome Prokić stremi. Patris Pavis objašnjava da je dvosmisleni karakter hora, manifestovan kroz katarzično i kultno dejstvo i komponentu čudesnog, uticao na to da se hor održi „u onim povijesnim trenucima u kojima se više ne vjeruje u velikog pojedinca ako taj pojedinac nije (već?) oslobođen društva i njegovih proturječja” (Pavis 2004: 203), što odgovara poziciji Pesnika u odnosu na društvo u Prokićevoj drami. Jedino su Isidora (Sekulić), koja uvažava Kostićevo delo, i donekle Veljko (Petrović) van kruga kritičara koji ismevaju Kostića. Njen stav je jedini impuls „tankom” dramskom sukobu, slabašnom u smislu tradicionalne poetike drame:

ISIDORA

Zašto se rugate? Sasvim je moguće da on i tako putuje kroz sferu tišine i grmljavine, hladnoće i žege; kroz fluide Zeitgeista. A snoviđenja su, na samom kraju dvadesetog veka, jedini dostojni oblik življenja koji je preostao.
(Prokić 1985: 3)

Takav je i stav pesnika Laze Kostića: „Fantazija je isto tako realna kao ma kakva druga funkcija čovečjeg mozga, kao ma kakva druga pojava u prirodi...” (Kostić 1975: 67). Protivteža „horu simpozijumskih faca” je „hor” prijatelja Laze Kostića (Gedeon, David, Čordar, Radivoj, episkop Mitrofan). Pesnikove lumperajke jedan su od razloga netrpeljivosti koju ispoljavaju njegovi opONENTI. Prokić odoleva opasnosti od preteranog proučavanja sredine o kojoj Rolan Bart (Roland Barthes) govori u tekstu „Istorija ili književnost”, a koja „ako se preterana pažnja posvećuje autoru, ako se genije posmatra sa suviše predusretljivosti” (Bart 1979: 117), može celu nameru da razbije u anegdote. Pravi predmet prikazivanja u *Homo volansu* jeste niz situacija iz pesnikovog života, ali i fiktivnih situacija iz naše savremenosti u kojima se govori o Lazi Kostiću. U osnovi je poigravanje imitabilnim obrascem biografije svemirskog pesnika, kako ga zove Miodrag Popović (v. Popović 1975: 155). *Homo volans* predstavlja do izvesne mere parodiranje žanra biografske drame, naročito zahteva za istinitošću njenog sadržaja.

Autorov postupak je postmodernistički. U izgradnji dramskog „pseudožitija” o Lazi Kostiću, Prokić ne upotrebljava samo književnokritičke, književnoistorijske i biografske ocene, stavove i „izveštaje”, već se koncentriše i na oživljavanje nekoliko anegdota – biografema (Biti 2000: 34) koje najbolje odslikavaju ličnost Pesnika: običaj da piše stojeći za visokim radnim stolom; uživanje u hrani i piću; naviku stalnog gimnasticiranja itd. U Prokićevu dramu te crtice i anegdote koje su poslužile kao osnova za dramske situacije dospеле su

najviše iz *Uspomena na dr Lazu Kostića* Radivoja Simonovića, „iz prve ruke”, ali su one u drugostepenom obliku ugrađene i iz drugih zapisa, kao nasleđe popularnog, pojednostavljenog viđenja ličnosti i dela Laze Kostiće – kao one o „ačanju genija“, sklonost kalamburima itd.

Naročita karakteristika drame *Homo volans* Nenada Prokića jeste intertekstualnost manifestovana u različitim oblicima. Pojedinačni iskazi iz književnokritičkih tekstova i poezije pripisani su različitim likovima drame. Ti iskazi u novom kontekstu, zavisno od toga ko ih izgovara, dobijaju i nova značenja. Prokić stapa i premešta tekstove različitih autora, iz raznoraznih izvora. Na prvom mestu koristi tekstove Laze Kostića, a potom tekstove književnih kritičara i istoričara (Jovana Skerlića, Bogdana Popovića, Ljubomira Nedića, Veljka Petrovića, Isidore Sekulić, Miodraga Popovića, Jovana Hristića), Kostićevog biografa Radivoja Simonovića, potom Ezre Paunda, Jovana Sterije Popovića, Helderlina itd. To su neposredni i namerni citati i organsko utelovljavanje i kombinovanje tuđih tekstova. Tako tekst postaje poprište „permutacije i transformacije drugih tekstova” (Biti 2005: 225). Prokić uzima tekstove i u svom ideologemu ih istovremeno preiščitava, preakcentuje, stapa, premešta (v. Mladenović 2013).

Verodostojna radnja mora biti logički moguća, da omogući logičku vezu motiva, neophodnu za unutrašnju logiku oblikovanja događaja u drami:

I u prikazivanju karaktera kao i vezivanju događaja treba uvek tražiti ili nužnost ili verovatnost, tako da jedno lice s ovakvim ili s onakvim osobinama ovako ili onako govori i dela ili po nužnosti ili po verovatnosti i da se ova ili ona radnja razvija posle ove ili one ili nužno ili verovatno.
(Aristotel 1955: 31)

Uspostavljanje ravnoteže ovih elemenata koji tvore verodostojnost jeste delikatna i nepouzdana i realizuje se celovito tek kada se dramski autor i čitalac (gledalac) sasvim usaglase, a za to je neophodna i saglasnost sa vizurom gledaočeve epohe. Vladimir Biti definiše verodostojnost kao kvalitet koji izvire „iz stupnja njegova podudaranja sa sklopom normi, pretpostavki i uvjerenja s pomoću kojih njegov čitalatelj ovjerovljuje zbilju koja ga okružuje” (Biti 2000: 553). Kad je reč o pozorištu, potrebno je da se otkloni svaka sumnja u pozorišnu iluziju.

Za razliku od drame *Homo volans*, koja počiva na umetničkoj motivaciji (prema Tomaševskom), drama *Santa Maria della Salute* (1980) Velimira Lukića je

klasičan dramski tekst neskrivene realističke motivacije. Pri njenoj konstrukciji postavljen je cilj da se pojača iluzija verodostojnosti drame. Povodom njenog izvođenja, Dejan Penčić Poljanski ističe upravo realističnost:

Kod Velimira Lukića, a to je jedna od najvećih vrlina ovog teksta, Kostić je čovek životnog iskustva, a ne od zanosa. Čovek od ovog sveta. Spreman i na kompromise. Da bi to pokazao Lukić će na scenu izvesti crnogorskog serdara. Ne da bi nas podsetio kako je veliki pesnik boravio i na dvoru kralja Nikole. Zato će se njegov Kostić i odlučiti na brak sa Julijanom Palanački... (Penčić Poljanski, 1993: 254)

Karakter prigodničkog³ u dramama o Lazi Kostiću, kao nalog vremena, obavezivao je autore na udeo verodostojnog. Prokić se tome zahtevu u potpunosti odupro, ali ne i drugi autori. Bez obzira na to što predstavlja periferni faktor u književnom vrednovanju, prigodnost ima određenu važnost u književnom životu. Forma „narudžbine” kulturnih i drugih javnih institucija, vrlo je česta pojava, povodom jubileja važnih ličnosti političke i kulturne istorije, kao i važnih istorijskih događaja.⁴ Prigodničarstvo jeste paraliterarna pojava, ali uglavnom ima uticaja na sadržinu i ideološkičnost dramskog oblika. Pisac teži da lik Laze Kostića predstavi što verodostojnije, da izgradi što verniji književni (dramski) portret građanske osobe Laze Kostića. Verodostojnost je onaj kvalitet teksta na osnovu kojeg čitalac proverava koliko se stvarnost predstavljenog lika Laze Kostića podudara sa njegovom predstavom o velikom pesniku. U svim dramskim delima, osim u Prokićevom komadu *Homo volans*, koji u potpunosti dekonstruiše lik Laze Kostića, verodostojnost je izvedena iz „ustrojavanja radnje odn. zapleta (mythos) po načelima vjerovatnosti i nužnosti” (Biti 2000: 553). Iz tih razloga u dramskim delima *Santa Maria della Salute*, *Kamo noći*, *kamo dani*, *Rapsodija*, *Od raja do beznjenice*, *Gozba*, autori posežu za osobenostima ličnosti, anegdotama, zgodama, dokumentima da bi ih uvrstili u fabulu i ugradili u motivacioni sistem koji bi stvorio utisak i iluziju istinitog događaja. „Za pjesnika, dakle, nije važna povijesna istina, nego

3 Nastanak nekih od navedenih dela o Lazi Kostiću bio je direktno ili indirektno podstaknut dejstvom tog mehanizma: *Homo volans* Nenada Prokića nastao je kao porudžbina za obeležavanje jubileja 40 godina profesionalnog rada Narodnog pozorišta Sombor, *Kamo noći*, *kamo dani* Radoslava Zlatana Dorića kao porudžbina Vukovog sabora i istog pozorišta, opera *Lenka* je porudžbina Opere Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada. *Rapsodija* Vladimira B. Popovića nastala je povodom konkursa za dramu.

4 Da „narudžbina” ne podrazumeva uvek i verodostojnost prema očekivanjima „naručioca”, potvrđuje veliki skandal koji je pratio praizvedbu predstave *Trg heroja* T. Bernharda poručenu za stogodišnjicu Burgteatra, koji je razgnevio austrijske političare do te mere da su tražili zabranu dela i ostavku direktora Burgteatra i reditelja predstave Klausea Paymana. Navedeni primer potvrđuje istorijsku relativnost pojma verodostojnosti - da se istina menja, a naročito privid.

vjerovatnost, vjerodostojnost onoga što iznosi, sposobnost uopćavanja onoga što tvrdi” (Pavis 2004: 403). Otuda proističe: što je dramsko delo prigodnije, to je verodostojnije. Tako neke osobine i navike privatne osobe Laze Kostića (gimnasticiranje, hedonizam, igra rečima, sklonost kalamburima itd.), te izvesni detalji i obeležja iz njegovog života (nošenje knjižice *San presvete Matere Božije* pod košuljom, odlazak Kostićev na lečenje u Beč, boravak na Cetinju, Petrogradu i Veneciji, Lenkina smrt, smrt Julijane Palanački) postaju konstantni, dominantni i obavezni motivi u dramskim delima o njemu. O ovim se osobinama, navikama, detaljima i događajima ili pripoveda i aludira na njih ili su postali razvijene dramske slike, pa čak i tematska osnova dela (opraštanje Laze Kostića od Somboraca pred odlazak na lečenje u Beč u *Kamo noći, kamo dani*).

Verodostojnost je posrednička karika između dva zahteva: teatralnosti pozorišne iluzije i stvarnosti sveta koji pozorište oponaša. Dramski pisac traga za načinom da pomiri ta dva zahteva tako što pokušava da odrazi stvarnost dramskog dela kao da je istinita, te izlaže teatralnost stvarajući umetnički sistem zatvoren u sebe. Izraz verodostojnost obuhvata istovremeno iluziju istinitosti (apsolutni realizam) i istinu iluzije (potpuna teatralnost).

Iako pisana za jednokratnu upotrebu, Dorićeva drama *Kamo noći, kamo dani*⁵ nije vezana isključivo za okolnosti nastanka, već ih svojom vrednošću nadilazi. Prigodna namena drame ima uticaj i na sadržaj didaskalija, na utisak o celini dramskog dela, a otuda i na koncepciju dramskog lika Laze Kostića i na ukupnu književno-umetničku vrednost. Na prvom mestu, reč je o verodostojnosti dramskog lika na kojoj kao posebnom kvalitetu prigodna drama uvek insistira vodeći računa o krugu recipijenata kojima se obraća. Sve ove okolnosti su se odrazile i na piščevo oblikovanje lika Laze Kostića. Karakter namene, pretpostavljeni recepcijski zahtevi uticali su na piščevu imaginaciju: on svesno Kostićev lik gradi svedenije, „popularnije”, dodaje njegovoj figuri populistički iskaz, pojačava anegdotalno itd.

5 U studijama izvođenja ovakve se izvedbe određuju kao kulturalne. U knjizi *Uvod u studije performansa*, Aleksandra Jovičević pod pojmom kulturna izvedba podrazumeva „bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje (Jovičević, Vujanović 2006: 58-59). Nastanak programa *Kamo noći, kamo dani*, koji je po svom formalnom ustrojstvu „klasična” predstava, iniciran je predlogom KPZ Srbije da 1991. godine Narodno pozorište iz Sombora pripremi i izvede dramski program na završnoj svečanosti manifestacije Vukov sabor u Tršiću kod Loznice. Povod je bio jubilej – 150 godina od rođenja Laze Kostića. Dakle, reč je o prigodnoj predstavi za koju je dramski predložak napisao Radoslav Zlatan Dorić, angažovan i da režira sopstveno delo, čije se osnovno značenje temelji na simboličkoj vezi vremena u kojem nastaje i prošlosti kojoj se obraća s porukom za buduće generacije.

Sa stanovišta moderne teorije drame, dramski lik Laze Kostića valja posmatrati u okviru „životne povesti” u pozorištu (Sarazak 2009: 194-195). Čovek drame jedino može biti onaj kome je nešto – svejedno šta i zašto – važnije od svega, čak i od života. Za Lazu Kostića u Dorićevoj drami *Kamo noći kamo dani* život je neprekidna borba. Poredeći svoj dolazak na svet sa rođenjem Getea, Laza Kostić naglašava oprečnost njihovih sudbina:

[...] *on usred žarkog leta, ja u po crne noći... on obasut najobilatijom svetlošću poludnevnog sunca... ja nedočekan skoro nikakvom drugom svetlošću osim blaženobonoga sjaja majčinih očiju.* (Kostić 1992: 129)

I tu okolnost pesnik uzima kao objašnjenje za svoju dramatičnu sudbinu:

Možda mi je i zato bilo suđeno da provedem svoj vek u borbi, posred raznih protivnosti i krajnosti, u neprestanom otimanju i večnom ukrštaju; i da budem ispitivač i propovednik tog načela. (Isto.)

S tom namerom, da dramski lik Laze Kostića ojača, da stvori čvršće uporište, Dorić, kao i drugi autori čijim dramskim delima dominira lik velikog pesnika, citira upravo ovako intonirane autobiografske iskaze Laze Kostića. Lik Laze Kostića ima obeležja pesnika. On je u „zanosu”, „kajan i slavljen, zaboravljen i vzdizan”, odlikuje ga „bundžijstvo”, uvek je u opoziciji s licem koje nije pesnik ili je drugi pesnik: pesnik je pesnik, „gord i svestan” sam, uvek u opoziciji prema prijateljima – dr Simonoviću, gradonačelniku somborskom, Davidu Konjoviću, Đoki Čordaru i drugim licima u palanci. U Dorićevoj drami nema onog u istoriji književnosti ustanovljenog dubokog nezadovoljstva Kostićevog, besa i razdražljivosti. Protivstavljenost likova je bezazlena, blaga, iskazana peckanjima: „od skromnosti uginut nećeš” (Dorić 1991: 7), „bojim se da je sve što si ti od mene pročitao račun na kraju partije preferansa” (Dorić 1991: 25) itd. Da postoji apsolutna saglasnost među likovima, bila bi umanjena dinamika intersubjektivnog događanja i ova bi Dorićeva drama zadržala samo formalni karakter drame koji joj obezbeđuje dijalog lica. Lik Laze Kostića denotira bitnu figuru iz istorije književnosti i može mu se pripisati niz ideoloških konstrukcija – autor bira one elemente koji sadrže mogućnost aktuelizacije, koji su svezremenski čitljivi, značenjski podudarni u vremenu u kojem se predstava izvodi. Tako je *Na parastosu Vuka St. Karadžića* najdirektnije iskorišćena Kostićeva pesma, upotrebljena upravo da naglasi prigodnost trenutka u kojem se izvodi predstava, te da se uspostavi direktnija veza Laze Kostića i Vuka Stefanovića Karadžića. Nadalje, Dorić u izgradnji lika Laze Kostića iz njegovih tekstova bira one koji sadrže naglašene

ideje i stavove o rodoljublju i ono neskriveno izbija iz celine komada. Takva piščeva intencija nije slučajna – ona je ideološke prirode, predstavlja odraz opsednutosti nacionalnim identitetom kao dominantom politike devedesetih godina prošlog veka (v. Mladenović 2016).

Dramskog pisca koji se odlučio da govori o životu Laze Kostića (o „istoriji” njegove „stvarne” osobe), vrebaju dve subjektivnosti. Prva je subjektivnost istoričara koji procenjuje različite diskurzivne ravni (šta jeste, a šta nije istinito i važno u događajima iz života Laze Kostića, te opis i razjašnjenje u dramu uključenih događaja). A druga subjektivnost jeste subjektivnost pisca koji selektuje te događaje i oblikuje od njih fabularni tok u drami. Govoreći o razlici između historiografije i pesništva, Aristotel u *Poetici* ustanovljava da se istoričar i pesnik „razlikuju po tome što jedan govori o onome što se istinski dogodilo, a drugi o onome što se moglo dogoditi.” (Aristotel 1955: 21).

Kada određuje umetnički lepo ili ideal, Hegel obrazlaže i čuvanje istorijske vernosti kao zadatak umetnosti. „Umetnost treba da se trudi da karaktere i događaje iz prošlosti predstavi što je moguće vernije” (Hegel 1986: 267), ali i upozorava da se ne sme biti rob takvog shvatanja „pri sasvim formalnoj strani istorijske tačnosti i vernosti” (isto: 269), te da u cilju „prave objektivnosti i prave subjektivnosti kojima umetničko delo mora da udovolji” (isto.) istorijska tačnost u pogledu spoljašnjih stvari mora „da ustukne pred interesom za istinsku sadržinu koja je takođe za savremenu obrazovanost večna i neprolazna” (isto.). Lajonel Triling bi celo poglavlje Hegelove *Estetike* koje govori o umetnički lepom sublimirao u iskaz „vrednosti, kako ih nazivamo, jedne epohe nisu vrednosti druge” (Triling 1990: 13). Dramsko delo koje bi pretendovalo da reprodukuje bogatstvo događaja iz života Laze Kostića, bilo bi veliko, nepregledno i suviše zapleteno. Otuda je bitno da dramski autor načini sistematski izbor iz tog mnoštva materijala vodeći računa o tome koliko stvarnost Laze Kostića koju opisuje zanima njegove savremenike. Na delu je „pomračenje priče” o kojem govori Pol Riker (Paul Ricoeur), kada objekat istorije „nije više delatni pojedinac, već totalna društvena pojava” (Riker 1993: 122). Dramski pisac valja, otprilike, da odgovori na Lukačevo pitanje: „kakvi ljudski životi, koji delovi su najpogodnija materija za dramu? Ili još jednostavnije: koje su to pojave u čovekovom životu u kojima se s najneposrednijom i čulnom snagom odražava celokupna suština čoveka” (Lukač 1978: 27). U tom pogledu vrlo sugestivno deluje analiza poezije Laze Kostića *Santa Maria della Salute Laze Kostića* Miodraga Pavlovića. Na osnovu ustanovljenih frustracija u svojoj psihološko-stilskoj interpretaciji pesme *Santa Maria della Salute*

Pavlović zaključuje da je ova pesma, ne samo pokajnica i molitva, nego i pesma implicitnog revanša izazvanog navedenim frustracijama. I Pavlović ističe da je ova poema: a) nedvosmislena osveta ženi sa kojom je bio u braku, b) kritika jednog kulturno-političkog ambijenta u koji se pesnik više nije uklapao; c) natkriljavanje jedne književne atmosfere intenzitetom svog zanosa i njegove pesničke reči' (Pavlović 1979: 424). A taj revanš, taj obračun – to je drama. (Mladenović 2011)

Velimir Lukić, pesnik i dramski pisac, dramu *Santa Maria della Salute* kao da upravo zasniva na rezultatima Pavlovićeve analize. Dramski pisac, za kojeg bi se moglo reći da je „slikar istorije” jedne umetničke ličnosti, a kakav je svakako Laza Kostić, razapet je između dve moguće protivrečnosti. Prvo, ako teži da tačno prikaže događaje, da bude egzaktna, da pokaže njihovu specifičnost, pazeći pri tome na razlike između istorijske pozicije u kojoj je dramski pisac i pozicije perioda koji u drami prikazuje, mora da dobro izuči period o kome govori. Tada se može desiti da likovi budu preopširno prikazani, takoreći fotografski, pa da se njihovo značenje zagubi ili da budu predstavljeni kao istorijski atraktivni likovi koji šalju velike poruke „duha vremena”. I u jednom i u drugom slučaju bili bi to beživotni likovi, filozofski apstraktni, beskrvni, a to znači i bez verodostojnosti. Drugo, može da se desi da dramski pisac uopšti radnju, da je pročisti i pojednostavi, pa da glavni junak bude neki opšti tip (u Prokićevoj drami *Homo volans* Laza Kostić se uzdiže do parable o Pesniku uopšte). Istoričnost lika Laze Kostića u celini iščezava. Nastao je karakter koji nije „svojina” nijednog razdoblja, nijednog podneblja.

Takav tip lika nalikuje svakome i nikome. On je tek ideal s kojim se nastojimo postovjetiti, jer primjećujemo kod njega samo ono po čemu smo slični. Više nije riječ o sukobu vrlo subjektivnih pojedinaca bogate duše. 'Privatizacija' sukoba dovodi do konverzijske drame ili 'dijaloga' šutljivih likova, čiji su karakteri i duhovni život fino ocrtni, do te mjere da postaju neizrecivi. (Pavis 2004: 277)

Brojni autori, a među njima i Pavis, upozoravaju nas da istorijska i dramska istina nemaju ništa zajedničko, te da otuda svi nesporazumi oko realizma pozorišne predstave nastaju usled toga što se ne dokuči ta razlika. Umeće i veština dramskom piscu obezbeđuju punu slobodu u odnosu na istoriju. Kada definiše žanr istorijske drame, Marta Frajnd upravo naglašava važnost slobodnog pristupa istoriji, preradi i izboru historiografskih fakata.

Pesnik može da stvori svoju sliku istine [...] može da pokuša da dođe do onoga što on smatra pravom istinom, istinom koju zvanična istorija zbog izvesnih naučnih ili ideoloških opredeljenja netačno tumači ili skriva. U oba slučaja pesnik se odmah počinje udaljavati od zahteva za istinitošću koji je Aristotel postavio [...] a približava se drugoj vrsti istine – poetskoj. (Frajnd 1996: 17)

Poneka netačnost u oblikovanju karaktera ili vremenskom sledu događaja iz života Laze Kostića neće prouzrokovati nikakvu pometnju ako su ukupnost društvenih okolnosti, okruženja u kojem se nalazi ili njegova epoha prikazani na verodostojan način. Ponekad se kompromis između istorijske i dramske istine manifestuje u motivaciji lika Laze Kostića, ali ona nikad ne potiskuje objektivnu i istorijsku motivaciju. Sudbina Laze Kostića kao junaka drame istovremeno je i jedinstvena i primerna, posebna i opšta. Dakle, izvor, građa, dela koja mogu da kao inspiracija posluže dramskom piscu, direktno ili indirektno (arhivalije, legende, mitovi itd.) takođe spadaju u onaj zastareli korpus tekstova kojima se nekad objašnjavalo delo. Hegel smatra da spoljašnja strana predstavljene istorijske stvarnosti u umetničkom delu „za nas, koji pripadamo takođe našem vremenu i našem narodu, mora da bude jasna i shvatljiva bez obimne učenosti” (Hegel 1986: 272). Takvo Hegelovo gledište govori nam da on danas ne bi pokazao naročito zanimanje za proučavanje intertekstualnosti, odnosno za proučavanje dela i stilova na koje dramski tekst upućuje.

U svim dramskim tekstovima među čijim je protagonistima Laza Kostić, intertekstualno i metatekstualno su u kontinuiranom dodiru. Citati su dominantni u svim dramskim delima, ali su upotrebljeni tako vešto, prirodno, da su autori dramskih tekstova uspeali da postignu verodostojnost lika u jeziku kojim govori, uspešni su u 'imitaciji' jezika epohe. (v. Mladenović 2018)

S tog aspekta razmatrana, dramska dela o Lazi Kostiću imaju i odlike istorijske, ali i dokumentarističke, biografske drame sa elementima dramske fikcije (*Homo volans*, *Santa Maria della Salute*, *Rapsodija*). Dramska dela o Lazi Kostiću prikazuju samo donekle vernu sliku spoljašnjeg sveta. Dramsko pismo Nenada Prokića, Velimira Lukića, Vladimira B. Popovića i drugih autora, nije direktno podređeno otisku stvarnosti, ono predstavlja oblikovanje stvarnosti prema intenciji pisca, oni prema svom osećanju oblikuju stvarnost. Hegel ističe da

pravo umetničko delo svoju pravu originalnost dokazuje samo time što se pokazuje kao jedna vlastita tvorevina jednoga duha koji ništa spolja ne

prikuplja i ne krpari, već čini da se celina u strogoj povezanosti proizvodi sama sobom iz jednoga liva i u jednome tonu, kao što se sama stvar uskladila u samoj sebi. (Hegel 1986: 295)

Parafrazirajući Hegelovo stanovište da će samo individualci od svetske istorijske važnosti, koji poseduju „originalna individualna obilježja i društveni pečat povijesnih sukoba moći priskrbiti dobre dramske teme”, Pavis ističe da se „umjetnost sastoji od pronalaženja pojedinaca koji su zahvaljujući svojim djelima (a ne apstraktnom epskom sustavu njihove karakterizacije) osobno uključeni u povijesne procese” (Pavis 2004: 277). Isidora Sekulić upravo otkriva crte izuzetnosti lika Laze Kostića: „skroz je netačno da Vojvođanina karakteriše simetrična postepenost u naravi i karakteru... A izuzetni ljudi su bili i ostali izuzetni, naletni, eksplozivni, svojehlavi, neusavetni...” (Sekulić 2019).

Istoričar Saša Marković ističe Kostićevu jedinstvenost kad je reč o njegovom političkom delovanju:

Kostić je ostao sebi dosledan, ali je odgovornost od njega stvorila konzervativca koji je (ne)uspešno pokušavao da napravi spoj tradicije i modernog. Sa tim u vezi on je jedinstvena ličnost društvene misli kod Srba, možda i značajnija nego književna. Negujući specifičan idealizam koji se zasnivao na poverenju u njegovu ostvarljivost, Kostić se teško mirio sa situacijom u kojoj je to bilo nemoguće. (Marković 2017)

Tako u *Santa Maria della Salute* V. Lukića iskrsava ponosan individualist koji posle sukoba sa poslanikom Kraljevine Srbije tera ovoga „u nedokazanu vrazju mater”. Formalna tipologija izgrađena prema kriterijumu uloge lika u radnji pokazala bi kako se oko protagoniste grupišu pomoćnici i protivnici. Na primer, u *Santa Maria della Salute* to je Iguman kojem Laza Kostić ispoveda svoju besciljnost i beznadnost u petoj deceniji života, za koju optužuje svoj „usplahireni um”. Kao protivnici javljaju se brbljivi advokat Pagaraški i sudija Kobilarev, s kojima se sukobljava („muka mi je da vas gledam”), a iz čijih reči se potvrđuje njegova plahovitost.

PAGARAŠKI

Lud! To ti je pravi ludak: veseo, veseo pa odjednom pobesni.

KOBILAREV

Imaš ti pravo: besan, besan pa namah veseo.

(Lukić 1980: 152)

Povremeno je taj govor po svom sadržaju, izboru reči, zvukovnoj, ritmičkoj i intonacijskoj strukturi pesnički uzvišen; „Sve što učinih magla je i ostareh maglu predući” (Lukić 1980: 151). U Kostićevu leksiku prodiru i reči iz njegovih pesama, ali to nisu citati nego upravo pojedine karakteristične reči (hrid, raj, pakao, titan). U monolozima njegov je iskaz takođe često pesnički: „A kada oči sklopim, u san čim počnem da padam, zvuke nebeske i taj glas začujem. Evo znakova nadzemaljskih, evo te senke i bića edenskog” (Lukić 1980: 151). Tada verodostojnost nije potpuno realistična, nego je pesnički verodostojna. Razmatrajući herojsko, lepo i autentično, Lajonel Triling nas podseća na Aristotelovo poređenje tragedije i komedije. Tragedija pokazuje ljude bolje no što jesu (plemenitije, upečatljivije, dostojanstvenije), a komedije „ljude prikazuju kao gore no što zaista jesu”. Trilinga „kopka” pitanje: „zašto ovaj filosof koji je razmišljao o tolikim stvarima nije nikad razmišljao o književnom rodu koji bi ljude prikazivao kakvi jesu, ni bolje, ni gore” (Triling 1990: 118-119). Ni Trilingova znatiželja neće pomoći da se egzaktno, empirijski, apsolutno odredi status verodostojnog u dramskim delima o Lazi Kostiću, a time i precizno žanrovsko razgraničenje ovih dramskih oblika. Uočili smo da se prepliće istorijska, realistička i pesnička verodostojnost u koncipiranju drame i lika Lika Laze Kostića.

Proučavajući dramske likove u 'Santa Maria della Salute' uočavamo da određeni karakteri (Laze Kostića, Lenke) proizlaze iz intuitivne i stečene slike pesnika Laze Kostića i pesnika uopšte, ali da oni pobuđuju interesovanje recipijenta jer nadilaze uski okvir specifičnih dramskih situacija, dosežući nivo univerzalnog prauzora. (Mladenović 2011: 203)

Lična drama Laze Kostića uobličena u umetničko delo dobija društveni i politički kontekst, tako da su sve drame u kojima njegov lik opstojava do izvesne mere istovremeno dokumentarističke, istorijske i političke. Svakom dramskom piscu koji se poduhvati da piše dramu nastalu prema biografiji, studiji, monografiji preta opasnost od konvencionalne stranputice, od puke ilustrativnosti, od biografske tačnosti, od poetičke ambivalentnosti. To se događa kada recipijent (književni i pozorišni) unapred poznaje fizičke, psihološke i moralne karakteristike lika. Te osobine u slučaju Laze Kostića dramski autori su uglavnom nadvladali. Njihov Laza Kostić ima više ljudski i istorijski potvrđenih značajki, ali one su samo polazište za izgradnju samosvojnog, dramski verodostojnog lika Laze Kostića. Naš je cilj bio da se ukaže na jedno opasno skliznuće u biografizam, odnosno pozitivizam, jer, ako doslovno prihvatimo „doktrinu bezličnosti” o kojoj govori Triling, a koju odlikuje tvrdokorna tvrdnja „da pesnik uopšte nije osoba, već samo persona, i da pripisivanje lič-

nog postojanja pesniku predstavlja narušavanje literarne pristojnosti” (Triling 1990: 23), onda bi analiza ogromnog broja dramskih dela koja su nastala na osnovu istorijskih činjenica i biografija poznatih ličnosti izgubila svoj viši, istraživački smisao.

Literatura

- Aristotel. 1955. *O pesničkoj umetnosti* (preveo s grčkog i sastavio registar imena dr Miloš N. Đurić). Beograd: Kultura.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Matica hrvatska: Zagreb.
- Dorić, Radoslav. 2016. *Kamo noći, kamo dani*. Biblioteka Narodnog pozorišta Sombor, 875/26.
- Flaker, Aleksandar. 1983. „Umjetnička proza”. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Škreb, Zdenko, Ante Stamać (ur. i predg.). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Фрајнд, Марта. 1996. *Историја у драми – драма у историји*. Нови Сад, Београд: Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино позорје.
- Hegel, G. V. F. 1986. *Estetika I-III*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Костић, Лаза. 1992. *О књижевности. Мемоари. Сабрана дела Лазе Костића*. Приредио Предраг Палавестра. Нови Сад: Матица српска.
- Lesing, Gotthold Efraim. 1989. „90. i 91. pismo” u Dokić, Ljubiša *Osnovi dramaturgije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, str. 295-297.
- Lič, Klifold. 2016. „Tragični junak” u Svetislav Jovanov (izb. predg. red.) *Teorija dramskih žanrova*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, str. 54-63.
- Лукач, Ђерђ. 1978. *Istorija razvoja moderne drame*. Nolit: Beograd.
- Lukić, Velimir. 1980. „Santa Maria della Salute”, *Scena*, II, 4, godina XVI. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 150-165.
- Marković, Saša. 2017. *Horizonti političke misli Laze Kostića*. Beograd: Politička revija 1/2017, str. 57-73.
- Млађеновић, Миливоје. 2011. „Лаза Костић као лик у савременој драми” у Ивана Живанчевић Секеруш (ур.). *У спомен на Лазу Костића (1841-2011)*. Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 199-210.
- Млађеновић, Миливоје. 2016. „Дијалог с традицијом у драми Номоволанс Ненада Прокића” у Адријана Марчетић, Зорица Бечановић

Николић, Весна Елез (прир.) *Компаративна књижевност: теорија, тумачење, перспективе*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, стр. 451-463.

- Млађеновић, Миливоје. 2016. „Лик Лазе Костића у драмским делима Радослава Дорића”, *Театрон* 174-175, стр. 94-103.
- Млађеновић, Миливоје. 2018. „Лаза Костић и његов лик у драми”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, стр. 763-780.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Zagreb, Centar za dramske umjetnosti Zagreb.
- Pavlović, Miodrag. 1979. „Santa Maria della Salute Laze Kostića” u Dragan Nedeljković, Miodrag Radović (прир.) *Umetnost tumačenja poezije*. Beograd: Nolit, str. 410-427.
- Penčić Poljanski, Dejan 1992. *Otišlo u (v)etar*. Novi Sad: Prometej.
- Popović, Vladimir B. 2016. *Rapsodija*. Arhiva autora.
- Prokić, Nenad. 2016. *Homo volans*. Sterijino pozorje. Centar za pozorišnu dokumentaciju. Inv. br. 1065.
- Riker, Pol. 1993. *Vreme i priča*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Sarazak, Žan Pjer (прир.). 2009. *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac: KOV.
- Секулић, Исидора. 2019. *Лаза Костић*, доступно на: <http://ubsm.bg.ac.rs/latinica/dokument/296/laza-kostic> [Приступљено: 4.9.2019].
- Triling, Lajonel. 1990. *Iskrenost i autentičnost*. Beograd: Nolit.

CONCEPT OF VERISIMILETUDE IN PLAYS ABOUT LAZA KOSTIĆ

Abstract

This paper examines the verisimilitude, the degree of historic and dramatic truthfulness in plays in which Laza Kostić is the protagonist. In the analysed and observed plays ('Homo Volans' by N. Prokić, 'Santa Maria della Salute' by V. Lukić, 'Kamo noći, kamo dani' by R. Dorić, etc.), the historic (and concurrently, literary-historic) truth about Laza Kostić is often backgrounded in favour of truthful, interesting and most often fanciful plots. The paper also discusses the nature of appropriateness in plays about Laza Kostić, as necessitated by their own time, which makes the authors liable to include a certain share of biographic verisimilitude. The analysis established that the subject of depiction in the play 'Homo Volans' is a sequence of events in the life of the poet as well as present time fictional situations in which Laza Kostić is the topic. In essence, this is a game with imitable form of a biography. The play 'Santa Maria della Salute' by Velimir Lukić is a classic play with unhidden realistic motivation. Though written for one-time use, the play 'Kamo noći, kamo dani' by Radoslav Dorić is not related exclusively to the circumstances pertaining to the origins, and it exceeds them with its values. Firstly, this concerns the verisimilitude of the character, a special quality an appropriate play always insists on. Secondly, the nature of the purpose, the presumed reception requirements influenced the writer's imagination. In cohort, they consciously build the character of Laza Kostić as more subdued, "popular", they enhance the anecdotal thus adding a populist expression to his figure.

The paper concludes that each playwright endeavouring to write a play based on a biography, a study, or a monograph is at risk of going down the conventional "wrong road", at risk of making a mere illustration, biographical accuracy or the poetic ambivalence. When it comes to the character of Laza Kostić, the authors mostly managed to avoid those traps. Their character of Laza Kostić shows more human and historically accurate features. However, these are but a few steps in the construction of a self-contained, dramatically credible character of Laza Kostić.

Key words

verisimilitude, Laza Kostić, character, play, history.

Наташа Тасић¹
Факултет драмских уметности, Београд

КОСОВСКИ МИТ У МУЗИЦИ И ПОЛИТИЧКИМ ГОВОРИМА НА КУЛТУРАЛНИМ ИЗВЕДБАМА 1989. ГОДИНЕ

78.071.1 Максимовић Р.
323.1 (= 163.41)
COBISS.SR-ID 281329932

Апстракт

Године 1989. у Србији је обележено шест векова од Косовске битке. Тим поводом одржане су две културалне изведбе које су предмет овог рада: свечана академија у београдском Сава центру и централна прослава на Газиместану. Косовски јубилеј коинцидирао је са друштвено-политичком кризом у свим југословенским републикама. Наиме, парадигма друштвеног живота мењала се од социјализма ка национализму, а све бројнији политички сукоби антиципирани су оне оружане. У таквом контексту су приче о Косовском боју, које су већ традиционално носиле митска својства, инструментализоване са циљем промовисања и оснаживања српског националног идентитета и подизања емоционалне тензије међу народом. Митски карактер историјског догађаја из 1389. године пресудно је утицао на садржај двају културалних изведби чије су се инсценирације пак сводиле на два кључна елемента, а то су политички говор и интерпретација „Пасије светог кнеза Лазара”, вокално-инструменталног дела композитора Рајка Максимовића. Централна хипотеза овог рада је да су политички говори и Максимовићева композиција, те њихово извођење и рецепција, витално повезани са позицијом и сврхом косовског мита у Србији тог времена. У анализи апострофираних културалних изведби ослањам се на теорију извођења Ерике Фишер-Лихте, Џанел Рајнелт, Ивана Меденице и других теоретичара, уважавајући фундаменталне особености изведби: трансформативност, телесно коприсуство, феномен аутопоетичке повратне спреге, као и дистинкцију између инсценирације и изведбе. Уз то, приликом сагледавања друштвено-историјског аспекта теме, позивам се пре свега на ставове Мари-Жанин Чалић и Ивана Чоловића.

1 n.tasic@hotmail.rs

Кључне речи

културална изведба, косовски мит, политички говор, хорско певање, публика

„Циљ свих масовних естетика митинга и парада, архитектура сачињена од људи, је да се свуда демонстрира моћ и јединство и ојача лојалност” (Куљић 2006: 184). Овим речима Тодор Куљић је указао на интегративну друштвену улогу масовних политичких манифестација, какве су биле и оне одржане у Србији 1989. године, поводом обележавања шестовековног јубилеја Косовске битке. Ови догађаји су у мом раду сагледани као културална извођења. У питању је „свеобухватан термин за оно што није ограничено категоријом извођачких уметности”, под чиме се подразумева „продужетак идеје перформанса изван уских граница важећег позоришта” (Рајнелт 2012: 149). Осим тога, културална изведба се у студијама извођења дефинише и као „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање” (Јовићевић, Вујановић 2006: 29).

Културалне изведбе произилазе из друштвене стварности у којој се догађају, а њихов циљ је дефинисање и подржавање вредности које заједница препознаје као значајне. Антрополог Виктор Тарнер (Victor Turner) зато тврди да ови догађаји представљају „причу коју друштво прича о себи” или колективно упризорење искуства друштвене заједнице (Turner 1989: 220). Управо је успостављање нових, као и неговање или реafirмација већ постојећих заједница, једна од универзалних одлика свих жанрова културалних извођења, која пак произилази из њихове могућности да трансформишу. Свако извођење делује на људе и мења их, а трансформативност изведбе је, имајући у виду теоријске премисе Ерике Фишер-Лихте (Erica Fischer-Lichte), неодвојива од феномена телесног коприсуства (Fischer-Lichte 2008: 195). Реч је о појму који указује на међузависност извођача и публике током самог извођења. Суштина те релације почива на разумевању разлике између инсценације и изведбе (Исто: 173). Наиме, инсценација представља унапред смишљен и увежбан план извођења, док је извођење „целовито и јединствено искуство произашло из телесног коприсуства извођача и публике, њихове енергетске, емоционалне и духовне размене” (Меденица 2014). Зато је свако извођење непредвидив догађај, чији текст, значења и ефекти не зависе само од намера стваралаца, већ се конституишу тек у тренутку

извођења. Самим тим, публика није пуки пасивни рецепијент порука једне изведбе, већ сваки њен припадник „креира значење сам за себе” (Fischer-Lichte 2008: 173).

Сви апострофирани друштвено функционални потенцијали културалних извођења, а пре свега они везани за креирање заједнице и трансформативност, деловали су и током званичног обележавања шестовековног јубилеја Косовске битке. У години рушења Берлинског зида, које је симболизовало окончање вишедеценијских идеолошких сукоба широм Европе, „ојачале су центрифугалне снаге у вишенационалној југословенској држави” а „језик, нација и религија постали су за многе људе основна упоришта идентитета” (Чалић 2013: 367, 422). У југословенским републикама друштвени живот преобликован је променом парадигме од социјализма ка национализму. Посегло се за призивањем сећања на историју међуетничких сукоба на овим просторима, пре свега оних везаних за Други светски рат, при чему је свака од нација потенцирала властите жртве и невиност. Такав кризни контекст, на прагу грађанског и освајачког рата, учићао је специфичан политички набој у Косовски јубилеј и културалне изведбе организоване тим поводом (Исто: 403).

Косовски мит и косовски јубилеј

Косовска битка догодила се 28. јуна по грегоријанском, односно 15. јуна по јулијанском календару 1389. године на Газиместану у близини Приштине. Сукобиле су се хришћанска војска, коју је предводио српски кнез Лазар Хребељановић, и османлијска војска на челу са султаном Муратом Првим. Поред ових чињеница, историја је неоспорно потврдила још само поједина имена учесника битке, као и погибију двојице војсковођа. Антрополог Иван Чоловић истиче да све остало што се данас сматра знањем о Косовском боју, укључујући и жртвовање Милоша Обилића и издају Вука Бранковића, тих централних мотива српских народних епских песама, спада у домен претпоставки. Ипак, несумњиво је да су сећања на значајан историјски догађај у српском народу и српској држави временом добила митска својства, а тај косовски мит је, зависно од актуелних друштвених прилика, коришћен за реализацију различитих политичких циљева, чиме је задобио обележја политичког мита.²

2 Историчар Раул Жирарде (Raoul Girardet) тврди да је политички мит „измаштана надоградња, искривљено или необјективно, непоуздано, спорно објашњење стварности”, и то је његова експликативна функција. Поред тога, политички мит има и експанатор-

Чоловић тврди да приче о Косовској бици и њеним јунацима нису митови због садржине порука које преносе, нити постају митови онда када говоре језиком народног епа, већ су оне „верзије косовског мита онда кад у средини у којој циркулишу имају или претендују на статус неупитне и недодирљиве истине” (Чоловић 2016: 7). Он такође подсећа и на то да немају све приче о Косовској бици статус мита, „не зато што ту има и истинитих ствари, [...] него зато што међу причама о овој теми само неке имају одлике мита као специфичног језика, намењеног формулисању и преношењу порука које треба да важе као неупитне и траже [...] да се не доводе у питање, да се поштују онако како се поштују светиње” (Исто: 459).

Првобитни оквир мита најпре је обухватао причу о кнезу Лазару, кнегињи Милици, турском цару Мурату и његовом сину Бајазиту, а потом су у заплет укључени и Милош Обилић, Вук Бранковић, Југ Богдан, Косовка Девојка и друге личности. У ту основну наративну структуру су, каже Чоловић, временом уписивана различита значења. На пример, државна црква је убрзо након битке понудила тумачење познато као „избор царства небеског”. Под овим се подразумева опредељење кнеза Лазара да се упусти у битку против „иноверног” и јачег непријатеља, са сасвим неизвесним исходом, зарад одбране вере и „отачаства”, те задобијања вечне славе. Управо ће подређивање тренутних државних и личних интереса оним узвишенијим и колективним, постати опште место у сећањима на Косовску битку, али ће се на то, зависно од историјског тренутка, надовезивати и нова политичка значења. Тако је током 19. века косовски мит био потентно средство за изградњу националне свести и покретање отпора против империјалистичке окупације, а током 20. века служио је као интегративни фактор на путу ка остварењу југословенске идеје (Чалић 2013: 62). Напослетку, крајем осамдесетих и током деведесетих година 20. века, у новим друштвеним околностима, косовски мит пружао је нацији подршку и „обећавао легитимитет, који је далеко превазилазио све политичке разлоге” (Исто: 359).

Пошто је прича о Косовској бици имала митска својства, она је у то време „помагала поновно снажење сопственог идентитета и подржавала мобилизацију и стварање емоционалног набоја у масама” (Исто). Државни челници у Србији искористили су коинцидирање јубилеја са

ну димензију јер пружа „некакав кључ за разумевање садашњости”, као и покретачку функцију јер „преносећи подстицајне, пророчанске поруке, он ствара набој за крсташке ратове и револуције” (Жирарде 2000: 13).

акутном друштвеном кризом за остварење својих политичких циљева, а митски карактер историјског догађаја пресудно је обликовао инсценације и изведбе које су у фокусу овог истраживања: свечану академију у београдском Сава центру одржану 26. јуна и централну прославу на Газиместану одржану 28. јуна 1989. године. Инсценације обе културалне изведбе сводиле су се на два кључна елемента: политички говор и интерпретацију вокално-инструменталног дела *Пасија светог кнеза Лазара* композитора Рајка Максимовића. Пошто су у питању догађаји којима нисам лично присуствовала, у овом раду користим историографски методски поступак ослоњен на различите изворе, као што су видео и аудио снимци ових културалних изведби, новински чланци, музичке партитуре и друга релевантна документа.

Пасија светог кнеза Лазара: са или без Милоша?

Пасија светог кнеза Лазара је вокално-инструментално дело за солисте, хор и оркестар. Сама пасија, као музичка форма, наговештава централне мотиве дела, а то су страдање и жртвовање, будући да у музичкој уметности термин пасија указује на вокалну богослужбену форму западне цркве, засновану на јеванђелским причама о страдању Исуса Христа. За разлику од западне традиције, онај ко страда у Максимовићевој *Пасији* је сам кнез Лазар.

Либрето је саставио композитор, компилујући текстове о Косовској бици из различитих средњовековних извора. У питању су стихови на српскословенском језику, чији су аутори деспот Стефан Лазаревић, патријарх Данило III, као и неколико анонимних приповедача, а сви они су стварали крајем 14. и почетком 15. века. Значајно је задржати се на чињеници да је композитор користио одабране текстове на њиховом изворном, српскословенском језику.³ Осим тога, аутор је на више места истицао да је компоновању *Пасије* претходила двогодишња припрема текста: најпре кроз проучавање средњовековне српске књижевности и историје, а затим кроз драматуршко уобличавање текстуалног предлошка, уз супервизију експерта за стару српску књижевност Ђорђа Трифуновића. Управо овај процес Максимовић означава као централну активност у креативном процесу стварања *Пасије* (Јевтић: 2008; *Младост* 1989).

3 У Максимовићевом опусу ово није неуобичајен поступак, имајући у виду да је он и у ранијим радовима често посезао за текстовима на древним језицима.

Ипак, поставља се питање шта је утицало на композитора да за извођење пред широком публиком конципира либрето на језику који је неразумљив његовим савременицима. Може се претпоставити да је на овакав избор утицала ауторова потреба за што вишим степеном аутентичности: „Мада сам се неко време носио мишљу да убацам и неке савремене текстове, [...] у име стилске чистоте задржао сам се само на изворним старим текстовима” (*Младост* 1989). С тим у вези, Максимовић објашњава и зашто се није определио за препознатљиву народну епску поезију и каже: „Песме косовског циклуса нису из оног времена, већ су настале, како тврде научници, пре двестотинак година, а језик је апсолутно савремен. Моја је идеја пак била да либрето буде састављен од текстова који су по настанку најближи косовском боју” (Исто). Дакле, композитор је настојао да призивање сећања на славну прошлост свог народа – а то је вокално-инструментална композиција *Пасија светог кнеза Лазара*, буде што верније самом извору сећања – Косовском боју као историјском догађају. Истовремено, потенцијално разумевање самог текста од стране извођача и публике постављено је у други план.

Композитор је одабране текстове драматуршки организовао у једанаест ставова са називима на српском језику: *Пролог*, *Раваница*, *Предсказања*, *Напаст*, *Молитва*, *Беседа*, *Завет ратника*, *Битка*, *Плач Миличин*, *Сахрана* и *Епилог*. Он у тексту програмске књижице свечане академије наглашава драмски карактер композиције речима: „Пасију сам замислио – а, верујем, и остварио – као драму, тј. акционо. Будућег слушаоца Пасије замишљам као путника који долази на поље Косово, где се сусреће са Косовским стубом. Путник чита натпис, односно Стуб му приповеда и уводи га у радњу” (Деспић 1989: 31). Ради се о мраморном стубу који је подигао деспот Стефан Лазаревић као успомену на свог оца, кнеза Лазара, а *Пролог* и *Епилог Пасије* засновани су управо на тексту натписа са овог споменика. Централна радња одвија се хронолошким редоследом, у периодима непосредно пре, за време и након Косовске битке. Текст се, осим кроз деоницу двоструког мешовитог хора, дистрибуира и кроз следеће ликове: казивач, кнез Лазар (баритон), књегиња Милица (мецосопран), Милош Обилић (тенор) и безимени монах (појац), уз учешће симфонијског оркестра.

На овом месту важно је осврнути се на чињеницу да је Максимовић одлучио да у радњу *Пасије* уведе и лик Милоша Обилића који, иначе, није заступљен у средњовековним текстовима на којима је либрето заснован (Чоловић: 2016, Поповић: 2011). Наиме, сам композитор, разговарајући

о тексту *Пасије* са новинарем Милошем Јевтићем деветнаест година након премијере, каже између осталог:

Занимљиво је, на пример, да се Милош Обилић уопште не помиње у оригиналним текстовима. Ипак, њега нисам могао да заобиђем. С обзиром на то да је код разних аутора Лазарових текстова било у изобиљу, углавном оне борбеније сам поверио Милошу, а оне очинскије и светије задржао за Лазара. (Јевтић 2008: 31)

Дакле, овај либрето, настао после темељних и зналачки руковођених припрема, те заснован управо на оригиналним средњовековним текстовима „по настанку најближим Косовском боју”, заправо представља на миту засновану интерпретацију одабраног оригиналног поетског садржаја.

Пролог *Пасије* поверен је оркестру, који напетим, хроматски засићеним и мелодијски пасивним фоном најављује наратора-казивача. И већ у првом ставу евидентна је Максимовићева опредељеност да архаичност текста на српскословенском језику испрати мелодијско-хармонском модалношћу, а сличан композиторски израз очуван је до самог краја партитуре. Дејан Деспић указује на то да је почетак композиције „филмски конципован: прочитавши натпис на Косовском стубу, односно саслушавши шта му је Стуб ’исприповедао’, посетилац се осврће и гледа на Косово поље... и тако – у типично филмском флешбеку започиње причу” (Деспић 1989: 33). Наредна два става, *Предсказање* и *Напаст*, протичу у темпу значајно бржем од претходних, кроз ритмички комплексну полифону двохорску линију. Учестале метричке промене, употреба мешовитих тактова и померања акцената асоцирају на елементе фолклора са балканског поднебља. Приказ саме битке је изграђен у сложеној и густој фактури и представља најопсежнији став. Све деонице у таласима, готово без цезура унутар појединачних одсека, преносе звучно засићен и полифоно фактурисан тематски материјал који по интензитету унутрашњег музичког кретања стоји у садејству са догађањима у поетском тексту. Ако је опис битке био епски климакс композиције, онда став *Плач Милићин* представља лирски, емоционални врхунац, који се одликује акустички сведеном, али снажном унутрашњом музичком експресивношћу. Следи приказ Лазареве сахране, поверен појцу у улози монаха, а мелодика те деонице блиска је српском народном црквеном појању и хиландарским напевима српских аутора, премда очигледни цитати не постоје. Погробни корал од монаха потом преузима хор, који доводи

до става *Епилог*. Он у музичком смислу представља „фејд аут”, али и формално заокружење *Пасије*, јер наратор понавља стихове из *Пролога*, које овог пута допуњује опомињућим речима са Косовског стуба: „Да не проминеши и не презриши!” / „Да не прођеш и не превидиш”.

Културална изведба као „свечаност у академској атмосфери”

Свечана академија у част шест векова Косовске битке у Сава центру отпочела је интонирањем државне химне *Хеј, Словени*, у коме је учествовао монументални вокално-инструментални састав сачињен од 260 људи. Уследио је наступ главног говорника Десимира Јевтића, председника Извршног већа Републике Србије, док је Слободан Милошевић, тадашњи председник Председништва Србије, заједно са највишим државним функционерима, седео у публици. Јевтићево обраћање било је усмерено ка осветљавању историјског значаја Косовске битке и ка универзалним вредностима косовске традиције: „Косовска епика је високог моралног значаја, јер у свему чува понос и достојанство, не само српског народа, него и његових противника. Она је кристализација вековне традиције неговања морала, чојства и јунаштва.” Осврнуо се на снагу и постојаност мита, те на увек актуелне релације на линији мит-историја: „Косовски мит постао је значајнији и јачи од историјске истине о Косовском боју.” Његова беседа била је својеврсна рекапитулација косовског мита, без повлачења директних паралела између некадашњих и садашњих националних збивања и околности, што се значајно разликује од наративног оквира говора који ће на Газиместану, два дана касније, прочитати Слободан Милошевић. Данашњица је била поминута у контексту дужности чувања сећања на косовске јунаке: „наша патриотска, морална и цивилизацијска дужност је да одамо почаст косовским јунацима и искажемо своје поштовање према косовској традицији. Она [...] носи у себи огромну енергију [...] и велику стваралачку моћ потребну Србији и Југославији” (нав. према транскрипцији телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије). Читав овај говор може се окарактерисати као емоционално уравнотежен, са дискретном дозом национално интонираних идеолошких ставова.

По завршетку говора, интерпретирана је *Пасија светог кнеза Лазара*. Ова изведба је, у односу на Јевтићеву беседу, обележена знатно снажнијом доживљајном тензијом, судећи према фацијалним експресија-

ма и другим интензивним телесним реакцијама извођача, а то су пре свега трагови обилатог знојења на лицима и хорским униформама које се опажају на телевизијском преносу. То не изненађује ако имамо у виду захтевност партитуре, посебно хорских партија, монументалност извођачког апарата, те целокупан политички контекст времена. *Пасију* је интерпретирао ансамбл у следећем саставу: Академски хор Бранко Крсмановић, Хор и Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд, Александра Ивановић (мецосопран), Иван Томашев (бас), Слободан Станковић (баритон), Драгослав Павле Аксентијевић (појац), на челу са диригенткињом Даринком Матић Маровић уз нарацију глумца Милоша Жутића. То је била премијера једне високо естетизоване композиције комплексне уметничке структуре, у којој су испољени високи извођачки дometи свих учесника. Максимовићево дело је захтевно за слушање због своје дужине и одсуства сценске акције, као и због текстуалног предлошка на практично страном језику, те појединих мелодијско-хармонских особености. Снимак извођења не омогућује реконструкцију реакција публике, тако да овај аспект културалне изведбе није могуће детаљно анализирати. Ипак, једно је сигурно: публика је извођење у трајању од 70 минута до самог краја испратила са највећом пажњом, без аплауза између ставова и уопштено узевши, потпуно у складу са концертним конвенцијама. Репортер *Политике* је такав амбијент евидентирао речима „свечаност је протекла у академској атмосфери” (*Политика* 1989).

Ерика Фишер-Лихте указује на применљивост естетике перформативности на све типове извођења, те инсистира на томе да се у изведбама константно и континуирано морају испитивати релације између естетског и не-естетског; уметничког и не-уметничког (Fischer-Lichte 2008: 182). Сходно томе, анализа видео-снимка изведбе у Сава центру и новинских текстова о њој, показала је да је садржинско тежиште инсценације и изведбе свечане академије поводом шест векова Косовске битке, тог првенствено политичког догађаја, било на једном уметничком извођењу. *Пасија светог кнеза Лазара* је несумњиво дело високе уметности. Његова интерпретација публици је пружила естетско, а самим тим и лиминално искуство, које Ричард Шекнер (Richard Schechner) сликовито описује као „праг-област која истовремено раздваја и уједињује просторе – суштина међу-стања” (Шекнер 1992: 177). То лиминално искуство носило је, по природи ствари, трансформативне потенцијале који су били у вези са уметничким дometима саме изведбе, али и са имплицитним и експлицитним означеоцима српског националног идентитета у

Максимовићевој музици. Стиче се утисак да је акценат који је стављен на уметничко извођење у колизији са општим местом да су у свакој културалној изведби у форми политичког скупа најважнији политички говори (Меденица 2014). Ипак, ова државна светковина не може се посматрати изоловано од оне значајно масовније која је уследила два дана касније, на Газиместану, на којој је, у поређењу са свечаном академијом у Сава центру, однос естетског и не-естетског био обрнуто пропорционалан. Тек се кроз такву бинарну и компаративну перспективу може донети коначан закључак о корелацијама на линији политички говори – уметничка изведба – косовски мит.

Културална изведба „опет пред биткама”: извођење или „глумљење извођења”

Конститутивни и дефинишући елемент сваке изведбе је аутопоетичка повратна спрега – непредвидљив процес заснован на телесном коприсуству извођача и публике. Фишер-Лихте тврди да је почетак сваког извођења истовремено и тренутак који маркира почетну тачку аутопоетичке повратне спреге (Fischer-Lichte 2008: 178). У питању је моменат изласка из свакодневног живота и уласка у реалност извођења. Код изведби које се одвијају у неконвенционалним просторима, означавање почетне (и завршне) тачке изведбе представља посебан изазов, што је и био случај на Косову 1989. године. Сасвим је извесно да су организатори културалног извођења на Газиместану били свесни значаја тог почетка, будући да су га обележили врло упечатљиво: слетањем хеликоптера у коме је био Слободан Милошевић на ливаду иза централне бине. Телевизијске камере забележиле су погледе присутних који усхићено гледају ка небу, док радио-етром доминира звук летелице и скандирање надимка председника Председништва Србије. Овај неформални почетак извођења може се тумачити као промишљен чин манифестације моћи, којим се алудира на „избор царства небеског”, као једног од основних косовских мотива, при чему то „царство небеско” у фигури политичког лидера силази на земљу.

Формални почетак пак био је мање ефектан и типичан за свечаност комеморације. Три делегације положиле су венце на Споменик косовским јунацима. Овај свечани чин је најпре праћен извођењем посмртног марша од стране војног оркестра, а одмах затим и државне химне *Хеј, Словени*, чему се спонтано придружила присутна публика и хор.

Уследило је померање политичке делегације према централној бини, где се присутнима обратио Слободан Милошевић. Инсценија је након историјског Милошевићевог говора подразумевала и интерпретацију одабраних сегмената *Пасије светог кнеза Лазара* у истом саставу који је наступио на свечаној академији у Београду два дана раније.

Говор Слободана Милошевића био је садржинско тежиште ове државне светковине, а све што је речено том приликом заузело је сасвим посебно место у годинама које долазе. У доба које је непосредно претходило распаду Југославије, када је национализам добијао све већу снагу, председник Србије је пред милионском публиком која је светковину пратила уживо или посредством радијског и телевизијског преноса указао на дубоку везу између косовског мита и тада актуелних политичких дешавања. Милошевић је Милоша Обилића поставио у центар свог дискурса, и то парафразирајући чувено Његошево реторичко питање: „Није нам, према томе, данас тешко да одговоримо на оно старо питање: са чиме ћемо пред Милоша”. Након позивања на Милошев јуначки ауторитет, Милошевић је истакао најважније врлине српског народа које почивају на косовској традицији: пожртвованост, слободарски дух и одлучност. Тиме је скренуо пажњу и на оно што сматра српским националним специфичностима, различитостима у односу на све друге народе. Поред тога, осврнуо се и на неслогу, као највећу националну слабост јер је „неслога једном трагично и за векове уназадила и угрозила Србију”, а „обновљена слога може да је унапреди”. Уследио је најчешће проблематизован сегмент говора који такође почива на релацији прошлост–садашњост и који као да наговештава ратне догађаје из деведесетих:

Косовско јунаштво већ шест векова инспирише наше стваралаштво, храни наш понос, не да нам да заборавимо да смо једном били војска велика, храбра и поносита, једна од ретких која је у губитку остала непоражена. Шест векова касније, данас, опет смо у биткама, и пред биткама. Оне нису оружане, мада и такве још нису искључене. (нав. према транскрипцији телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије)

То гигање између прошлости и садашњости у Милошевићевом говору Мари-Жанин Чалић (Marie-Janine Calic) објашњава овако:

Говорио је о прошлости, али је мислио на садашњост: тада је, као и данас, 'трагично нејединство' било узрок свом злу. Истовремено је указивао и на будућност: предстоје нове битке, које захтевају одлучност, чврстину и спремност на жртву (Чалић 2013: 360).

Милошевић, који је публику на Газиместану освојио традиционалним комунистичким поздравом „Другарице и другови”, поменуо је и социјализам као „прогресивно и праведно демократско друштво”, те рекао да су „сви који у Србији живе од свог рада, поштено, поштујући друге људе и друге народе – у својој Републици” (нав. према транскрипцији телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије).

Такође, скренуо је пажњу и на то да је Србија пре шест векова бранила Европу и налазила се „на њеном бедему који је штитио европску културу, религију, европско друштво у целини” (Исто.). Ипак, и поред тог, условно речено, отвореног и демократског идеолошког става, национализам је доминирао говором, као и свим другим елементима изведбе, како оним инсценираним, тако и оним произведеним током самог извођења у реакцијама публике.

Иван Меденица примећује да су на културалној изведби на Газиместану „реакције гледалаца – у мери у којој је то могуће у изведби – биле пројектоване и контролисане” јер ни њихова одлука да буду гледаоци није била у потпуности аутономна (Меденица 2014). О томе сведоче многи написи из штампе из којих сазнајемо да је значајан део аудиторијума на светковину дошао по директиви.⁴ Поред тога, и неки аудио-визуелни фактори овековечени на снимку изведбе потврђују ове претпоставке, а пре свега су то пароле узвикиване са мегафона, као и транспаренти. Наиме, гледаоци су носили натписе и слике „који ни по садржају ни по изради не делују аматерски” (Исто.). Мање експлицитне визуелне компоненте светковине Милена Драгићевић Шешић именује синтагмом „патриотски кич”, при чему мисли на бројне предмете инспирисане Косовом које је публика на Газиместану куповала и носила (Драгићевић Шешић 2018: 85). Премда су ови реквизити били неупадљиви, они су сликовито потврђивали ко је био главни протагониста светковине. Тако у једном дневном листу репортер примећује и следеће: „Продавци сувенира и бецева су изузетно љубазни и видно уморни. Узалуд тражимо

4 Забележено је, на пример, да су државној светковини масовно присуствовали радници бројних југословенских фабрика.

беџ са ликом Слободана Милошевића – он је просто плануо. Његов лик је једино још на заједничком беџу са кнезом Лазаром.” (*Побједа* 1989). Важно је на овом месту истакнути да се по завршетку извођења химне, а пре Милошевићевог ступања на сцену, са мегафона зачуо глас који позива на скандирање: најпре „Живело српско руководство”, а затим и „Живео Слободан Милошевић!”. Улога мегафона је била управо у томе да диктира и усмерава реакције присутних људи, а његова употреба потврђује утисак одсуства спонтаности.

Ипак, неколико мање или више упадљивих елемената телевизијског и радијског снимка указују на то да је феномен телесног коприсуства ипак обликовао културално извођење на Газиместану. Најпре поменимо да је присутна публика у више наврата започињала певање народних песама са милитантним и ослободилачким мотивима, које су обележене укупно снажним националним патосом (Меденица 2014). У питању су биле песме: *Ко то каже, ко то лаже Србија је мала?; Христe Боже распети и свети, српска земља на Косово лети; Ој, Србијо, мати, немој туговати и Српска се труба с Косова чује*. Ово певање није било предвођено гласом са мегафона, попут горе поменутог скандирања Милошевићу. Напротив, отпочињала би га мања група људи, а већи део публике би се придруживао тек након првог или другог стиха. Таква динамика масовног извођења патриотских песама током државне светковине указује на спонтаност ове радње.

Публика је поменуте песме повремено певала чак и током самог уметничког дела програма, паралелно са хором, оркестром и солистима који су изводили Максимовићеву *Пасију*. То је врло сликовит показатељ неприкладности одабраног репертоара за тако масован скуп. Наиме, иста музика која је у Сава центру била испраћена са пажњом и у „академској атмосфери”, на другом месту, пред другачијом и далеко многобројнијом публиком, иако у истом друштвеном контексту, произвела је различите реакције. Очигледно је да на те реакције није утицала ни интервенција на самом уметничком тексту *Пасије*: изведени су само одабрани делови, чиме је укупно трајање скраћено са интегралних 70 на 30 минута, а казивач Милош Жутић је свој текст говорио на српском језику. Поред тога, можда је најочигледнији индикатор рецепције ове музике од стране публике било осипање броја гледалаца убрзо након почетка извођења.

Осим самих уметничких особености *Пасије*, као звучно комплексног дела на неразумљивом језику, на реакције публике је вероватно утицала

и чињеница да је музика била изведена на плеј-бек, а једино је Милош Жутић говорио директно у етар. Композитор Рајко Максимовић овакву ситуацију описује са видним разочарењем:

То пре свега, уопште није било извођење него глумљење извођења! Чак пред њих нису ни били постављени микрофони. А музика која је била снимљена десетак дана раније (скраћена на половину), долазила је са два велика звучника [...] Све је то било колико бесмислено, толико и грозно. Када смо поседали у аутобус за повратак кући – владала је потпуна апатија. Такорећи, нико ни са ким није разговарао. Сви су били некако утучени. (Јевтић 2008: 34)

Поставља се питање да ли концепт аутопоетичке повратне спреге може да делује онда када телесна присутност извођача није потпуна, већ делимична. У овом случају, хор и оркестар су само фигурирали, учествовали у извођењу отварањем уста и симулирањем свирања на инструментима, а не реалним произвођењем звука, чиме су практично били само део сценографије. Ерика Фишер-Лихте, говорећи о снази концепта присутности, констатује да физичко појављивање извођача утиче на њихово доминирање простором и приморава публику да своју пажњу усмери ка њима (Fischer-Lichte 2008: 165). Музичари на Газиместану пак нису били у позицији да доминирају простором јер њихова физичка појава није била потпуна, па тако није ни могла да мотивише гледаоце да се на њих фокусирају.

Ипак, диригенткиња Даринка Матић Маровић је у разговору са новинарем непосредно пре почетка државне светковине казала:

Међутим, ово није само уметнички чин, тренутак је такав и доживљавам га и као човек и као уметник снажно и емотивно. Ово је најзначајнији тренутак у мојој каријери када ћу се појавити са хором пред толиким бројем људи који нису публика већ најнепосреднији учесници. (Политика 1989)

На основу ове изјаве, а ако имамо у виду извођење на плеј-бек, може се закључити да је Матић Маровић уметничке интересе донекле подредила оним колективним, притом не експлициравши њихова национална обележја. Истовремено, она је посредно указала и на активну улогу публике као „најнепосреднијих учесника” у културалном извођењу, што заправо представља суштину феномена телесног коприсуства.

Да је публика на Газиместану била важан чинилац културалне изведбе и да су и сами организатори догађаја рачунали на то, закључује и Иван Чоловић: „Присутни Срби нису били окупљени да би били слушаоци говора о косовским јунацима, него су били позвани да сами буду ти јунаци, да се са њима идентификују” (Чоловић 2016: 389). Сасвим је извесно да се та идентификација заиста десила, а светковина обележавања шест векова од Косовске битке утицала је на креирање заједнице: у већој мери својим беседничким сегментом, а у знатно мањој посредством музике. То је зато што спој архаичног и савременог израза у *Пасији светог кнеза Лазара*, повремено у духу црквене музике, није кореспондирао са националистичким порукама Милошевићевог говора, том реторичком кулминацијом процеса „догађања народа”⁵ у којој није било простора за осврт на религијски карактер косовског мита. Конкретно, кнез Лазар је био главни јунак Максимовићеве *Пасије*, али, судећи према Милошевићевом говору и Чоловићевим закључцима, „Кнез Лазар није био главна личност у програму обележавања шестотог Видовдана на Косову” (Исто: 385).

Напослетку, осврнимо се и на тезу о томе да се Милошевић на Газиместану трудио да јединство Срба „реализује као политичко-верски перформанс, заправо као један мистичан догађај”, на коме он „није држао говор, него чинодејствовао” (Чоловић 2014: 42, 43). Дакле, Чоловић у овој изведби препознаје ритуална својства, а једна од основних одлика сваког ритуала је лиминалност. Реч је о процесу преласка из једног стања у неко друго стање, што се у студијама извођења описује и као „гранични период, између једног контекста значења и деловања, и другог, кад неко више није оно што је био, а још није постао нешто друго” (Јовићевић, Вујановић 2006: 43). Осим у ритуалима, механизам лиминалности делује и у другим извођењима, како уметничким, тако и неуметничким. Ипак, естетско и ритуално лиминално искуство међусобно се разликују, а Фишер-Лихте тврди да је трансформација учесника у ритуалу одрживија спрам оне у оквиру уметничког извођења (Fischer-Lichte 2008: 176). Заправо, код ритуала и других неуметничких изведби, лиминалност управо представља средство за постизање неког циља који се тиче преображаја, а то може бити задобијање новог социјалног статуса или идентитета учесника, на пример. Зато, ако употребимо Чоловићеву формулу и културалну изведбу на Газиместану посматрамо као ритуал,

5 „Догађање народа” је синтагма чији је аутор књижевник Милован Витезовић, који је на једном од митинга антибирокарске револуције изјавио „Поштовани народе, наша историја ће ову годину запамтити као годину у којој нам се догодио народ.”

можемо закључити да је у оквиру овог извођења ослоњеног на косовски мит трајно трансформисан идентитет свих њених учесника.

Литература

- Деспић, Дејан. 1989. „Два нова косовска стуба”, у *Звук: Југославенски музички часопис*, 2/1989, Београд: Савез организација композитора Југославије.
- Драгићевић Шеших, Милена. 2018. *Уметност и култура отпора*, Београд: Clio.
- Fischer-Lichte, Erica. 2008. *The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge.
- Јевтић Милош. 2008. *Говор музике*, Београд: Београдска књига.
- Јовићевић, Александра и Вујановић, Ана. 2007. *Увод у студије перформанса*. Београд: Фабрика књига.
- Куљић, Тодор. 2006. *Култура сећања*. Београд: Чигоја.
- Меденица, Иван. 2014. „Видовдан и његове изведбе” у *Сећање на Први светски рат – пројекат Идентитет и сећање: транскултурни текстови драмских уметности и медија (Србија 1989–2014)*. Београд: Факултет драмских уметности.
- Поповић, Миодраг. 2011. *Видовдан и часни крст*, Београд: Библиотека XX век.
- Рајнелт, Џанел. 2012. *Политика и извођачке уметности*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: August Cesarec.
- Чалић Мари-Жанин. 2013. *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Клио.
- Чоловић, Иван. 2014. *Растанак с идентитетом*. Београд: Библиотека XX век.
- Чоловић, Иван. 2016. *Смрт на Косову пољу*. Београд: Библиотека XX век.
- Жирарде, Раул. 2000. *Политички митови и митологије*. Београд: Библиотека XX век.

Остали штампани извори

- *Младост*. 1989. „Ко се боји историје”, Београд, 05. јун 1989.
- *Побједа*. 1989. „Дан на извору непокора”, Титоград, 29. јун 1989.
- *Политика*. 1989. „Срби бранили своју слободу, али и Европу”, Београд, 27. јун 1989.
- Транскрипција телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије.

THE KOSOVO MYTH IN MUSIC AND POLITICAL SPEECH AT CULTURAL PERFORMANCE IN 1989

Abstract

In Serbia, the year 1989 was dedicated to the “600 years of the Kosovo Battle” anniversary. This paper focuses on two cultural performances that were held on this occasion: the one held in Sava Centre in Belgrade, and the central manifestation at Gazimestan memorial complex. Kosovo Battle anniversary coincided with social and political crisis in all Yugoslav republics, and the major shift of the dominant socialist paradigm towards nationalism. This resulted in numerous political clashes that heralded the civil war. In such a context, mythical stories about Kosovo battle were utilized for political purposes even more, and namely for the promotion and strengthening of Serbian national identity and further heightening of national emotional tensions. Mythical character of the historical event from 1389 crucially influenced the content of these two cultural performances. Their staging was based on two key elements: political speeches and interpretation of the St Prince Lazarus Passion composed by Rajko Maksimovic. Central hypothesis of this paper is that both political speeches and Maksimovic’s composition, especially their interpretation and reception, were substantially aligned with the position and purpose of the Kosovo myth in Serbia at that time. The analysis of cultural performances in Sava Centre and at Gazimestan are based on the performance theory of Erika Fischer Lichte, Janelle Reinelt, Ivan Medenica and other theorists. Consequently, the paper considers fundamental specificities of each cultural performance such as transformability, bodily co-presence, autopoietic feedback loop and distinction between staging and performance. In addition, socio-historical aspect of the topic is based on the works of Marie-Janine Calic and Ivan Colovic.

Key words

cultural performance, the Kosovo Myth, political speech, choral singing, audience

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

Marija Ćirić¹
Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac

UNFINISHED MODERNITY: ROCK'N'ROLL SOUNDSCAPE OF CINEMATIC BELGRADE

791.31:78(497.11)"19"
78.091.4:316.723(497.11)"19"
COBISS.SR-ID 281331468

Abstract

Film music can be considered as a particular narrative form of unfinished modernity in cinematic cityscape. Rock'n'roll (here seen as a group of related trends in popular music since 1950s) has decisively influenced the culture of former Yugoslavia, including the glorification of urban life. Unfinished modernity refers to the 60s and 70s but its echoes can be seen/heard in the years that followed. Namely, Rock'n'roll city soundscape of cinematic Belgrade reaches its peak during the 80s: here demonstrated on selected film music examples, with a focus on the so called 'new wave' (and its extensions).

Key words

film, rock'n'roll, New Wave, (city) soundscape, Belgrade

In 1980, while talking about modernity as an unfinished project, Jürgen Habermas uncovered certain problems encircling modernity and its extension by looking at postmodern period in the systems of Western European democracies (Habermas 1980: 38-59). It is interesting that Habermas' considerations of this "unfinished project", i.e. what we recognize as "unfinished modernity" can be applied to a significant extent to the specific context of ex-Yugoslav art and exemplified in the film music of the former multinational/multiethnic state.

With the end of the Second World War, there was a radical change in social establishment in Yugoslavia. Art, until then in agreement with the dominant flow of European modern art, became functionally re-routed. It was forced to glorify the achievements of the newly established system and therefore had to be understandable to the widest auditorium. Seeing numerous possibili-

1 marija.ciric@filum.kg.ac.rs

ties for spreading this new ideology, Yugoslavia provided significant financial resources for the national cinematography. The partisan film genre (i.e. the genre of “partisan war epic”) was dominant, (Kuk 2007: 526); although the topics of socialist development as well as adaptations of literary works also appeared. Post-war Yugoslav cinematography was careful about the quality of film music and the most significant composers of the time recruited to create film music they had to modify their style to new conditions. It was a return to romantic patterns of national tendencies of the 19th century that were considered to be efficient in raising people’s morale with the goal to achieve successful socialist development. Both popular and avant-garde music of that time were banished because of their subversive potential. Modernity was interrupted. Again, thanks to former Yugoslavia’s specific, and relatively beneficial political position on the border between the two opposed political blocks, its citizens had abundant opportunities to gain insights into Western way of life, as well as into (popular) music listened to by an average consumer of the capitalist society, namely jazz and later rock’n’roll.

The two music genres owed their entrance into the life space (and at the same time, the cinematography) of Yugoslavs for a totally practical reason, conditioned by the fact that post-war Yugoslav policies were directed towards industrialization, while farmers were considered to be regressive elements of society. After the first post-war period it was necessary to accentuate the urban way of life, and one of the ways to do so was by introducing jazz², and then the world-popular urban genre – rock’n’roll. We define rock’n’roll as an eclectic genre of popular music whose sound and accompanying culture intended for the younger generations were created beyond dominant genres of popular music (for adults) in post-war modernism (Šuvaković 2005: 551). We will consider this music category as a group of related musical streams that have dominated popular music since the middle of the last century. In its wider meaning rock’n’roll denotes a whole network of sub-styles (rock, pop rock, underground, acid rock, hippie phenomenon, hard and gothic rock, glam rock, heavy metal, punk, new wave...). The power of rock’n’roll lies in its expression of revolt and hope, presentation of a formula not only appropriate for the individual but for the collective as well, easing of race/class differences; it opened the space for energy liberation of given rhythmic structures where more and more young people, mostly from the working class, could at the same time control violence while expressing rebellious content

2 Another reason for introducing jazz was the fact that it represented the art of Afro-Americans, a repressed class, and this enabled identification with the proletarian class of former Yugoslavia.

(Torg 2002: 5-9). We talk of music that gave an image of revolutionary action, but served as a tool of the authorities to control potential disturbances (Atali 1983: 150-151). Rock'n'roll had the urban look³, seen through addressing industrialized society (that is, the cities), as well as in performing ensembles and formal, melodic, harmonic and rhythmic bases of music numbers. The central instrument of this kind of music is the electric guitar. An electric guitar as opposed to acoustic guitar is a constant in the development of rock'n'roll. The conflict between the two symbolizes the confrontation of city and village (Torg 2002: 40). One expected from rock music to be loud, set to high volume levels, which consequently linked it to achievements in the domain of (electronic) technology, industry and thus with the urban, that is, with film, as films are screened at louder volumes.

The first steps of rock'n'roll in Serbian/Yugoslav cinematography

During the late 50s and early 60s, in Belgrade (as well as in other major cities of the former state), the influence of Italian popular song (canzone) was dominant in the domain of popular music. This was quite logical, since Italy was the closest and most musical model of the West that Yugoslavs could look up to. Jazz also existed as music enjoyed in Yugoslavia. Thus, the picture of urban life of the former state was represented by two films about Belgrade city(sound)scape: *Subotom uveče* (*Saturday night*, director Vladimir Pogačić, composer Bojan Adamič, 1957), that brought jazz sound explicitly; and *Ljubav i moda* (*Love and Fashion*, director Ljubomir Radičević; composers Darko Kraljić and Bojan Adamič, 1960), with reference to the Italian model, but also slightly influenced by rock'n'roll (Ćirić 2012: 67-69).

Rock'n'roll was relatively late with its arrival on the territory of Serbian/Yugoslav cinematography – it is probably linked to the appearance of the 'black wave' in the 1960s, a turbulent and dynamic period characterized by creativity and experimentation in film. To date, it is not clear who the author of the 'black wave' label was (Tirnanić 2011: 83)⁴. 'Black wave' opened the space

3 An exception to this were its secondary trends such as country rock; even in the case of folk rock that we see in the work of particular Yugoslav bands, it is about urbanization of countryside tradition by 'dressing up' in rock/urban clothes.

4 Bogdan Tirnanić lists several possibilities: Miko Tripalo, "Tito's favorite among youth officials"; writer and ideological worker Vladimir Jovičić and journalist Nebojša Glišić (Tirnanić 2011: 83-84). David Cook called this movement 'new film' and explained it as closely linked to strivings towards further democratization of Yugoslav society (Kuk 2007: 530).

for banned topics, for criticism of socialist establishment⁵, and that required a new approach to film music. One of the first rock'n'roll representation of Belgrade soundscape can be found in the cinematographic opus of director Živojin Pavlović, in his film *Kad budem mrtav i beo* (*When I am dead and gone*, 1967). Rock'n'roll was only partly exposed in this film (in scenes on the improvised stage in a city suburb, signifying the marginalized status this music had), but it is constantly present in the rebellious nature, renegade behaviour, and rock'n'roll looks of the main character (Johnny Barka).

Full recognition of rock'n'roll, its establishment as dominant in contexts of film music is to be seen a decade later, in the film *Nacionalna klasa* (*National Class*, director Goran Marković, composer Zoran Simjanović, 1979). The film's narrative is entirely linked to the urban environment of the Yugoslav capital. The plot reveals around a city playboy who took the identity of (a fictitious) Formula 1 driver; he participates in car races (of the national class category up to 785 ccm), and goes wild followed by the song of the fast 'pulse', dynamically conceived ("Floyd").

Belgrade was soon under the 'siege' of 'new wave'.

Film, rock'n'roll and construction/representation of the urban(ity)

Linking the film and the city is not new in theoretical thought. In the opinion of Nezar AlSayyad, for example, city and film are entwined and entangled in the last century because the identities of certain places became exclusively connected to their cinematographic representations. That is, film images of certain cities (the powerful ones, such as New York, Paris, Tokyo, Rome and so on), got the iconic status (of prosperity, culture, style...), and for the majority of people in the world, cinematography was the only experience (instead of direct contact) they had with distant cities. AlSayyad, therefore, claims that modern and postmodern understanding of cities cannot be separated from film experience since films are not just descriptions of given societies but they influence the way in which we construct images of the world. The author perceived that such situation brought about a loss of distinction between what is real in everyday life and what we imagine/see as everyday life – film has the power to "influence and shape urban life" (AlSayyad 2006: 5). It is important that AlSayyad notices the importance of joined effect of pictures and

5 Greg DeCuir, for example, sees the 'black wave' as a "Polemical Cinema from 1963 to 1972" as stated in the title of his study (De Cuir 2011).

sound in a film thus creating an experience of a city. Moreover, music can be compared to a multi-dimensional map and therefore joined with a wider cultural context (Chambers 1997: 233-345). How music (in our case rock'n'roll), works in relation to the city and the film, i.e. as a 'multi-dimensional map', can be explained in the following way.

The highlighted rhythmic component of rock'n'roll is an expression of the urban/industrial, and also of almost obsessive violence that stands as 'the soul' of this music. All sections come into the rhythmic game and become a kind of heartbeats or throbbing of factories. The number of decibels (coming from either the music or machines) often reaches or exceeds sensitivity threshold of our auditory apparatus. Sound amplification requires a lot of space, like the one in movie theatres. Noise is one of the components of the city and industrial environment. This music lived not only in the entertainment domain, it became an urban ideology. Just as film, rock'n'roll began to be used as means of expressing oneself, which could not always fit into the needs of the market (Frit 1987: 2014), and got the subversive tone.

Connection between the rock'n'roll cinematic soundscape of Belgrade with Habermas' concept of modernity

Modernism is defined as a "macroshape or megaculture of organization and development of culture and art from the end of the 18th century until the end of the 1960s" (Šuvaković 2005: 380). Modernism was also determined by the modernity project, meaning that it was constituted as a culture preoccupied by revolutionary or evolutionary separation from tradition and progressive development (Šuvaković 2005: 380). Such an attitude can be found in the works of Jürgen Habermas who pointed out that the term modernity rearticulated the consciousness of an era that referred to the past in order to determine and understand itself as a result of transition from the old towards the new (Habermas 1997: 39).

In that sense, the period right after the Second World War in Yugoslavia can in a way be observed through the prism of modernity because communist dictatorship insisted on the cult of the 'new', 'advanced' and 'prosperous', which is in accordance with the concept as defined by Habermas. In the same period though, art in the ex-state spoke of the return towards (artistic) practices abandoned long ago, referring to the politically appropriate 'socialist realism', suitable for imitating left-orientated ideology. In the following dec-

ades, it is obvious, however, that with the decline of the 'socialist realism' and the rise of bureaucratic, technocratic and humanistic middle class, moderate form of modernism was created.

Such 'moderate modernism' (with its ideologically neutral, expressively-figurative and decorative art), turned out to be insufficiently expressive to continue the practice of Yugoslav modernity (interrupted in 1940s). With the absence of strong avant-garde movement within artistic music scene, certain rock'n'roll directions took over the role of the avant-garde and started to function as means of critique, even undermining given (urban) systems. Rock'n'roll owed such strength to the fact that the authorities considered this genre as less 'refined' in relation to artistic music, less capable of subverting the system, and as such easier to control.

Belgrade rock'n'roll music scene was not just following the leading British or American scenes; at times it was offering authentic sound, and exciting ideas. It had what Habermas called decadence that recognized its own self directly in the barbarian, wild and primitive (Habermas 1997: 40-41); it showed anarchistic intentions directed at the historic continuum, it caused subversive forces of aesthetic consciousness that rebelled against traditional norm-setting, and a consciousness blindly fascinated by fear generated by its profane acts, but at the same time withdrawn from trivialization that came as a result of that profanity (Habermas 1997: 41). Rock'n'roll was the way in which Belgrade fought against stalemate in urban flows of life and art. Such a mutiny entered into film as well.

Dečko koji obećava (*The Promising Lad*, Miloš Miša Radivojević, 1981) was closely tied to the arrival of the 'new wave'. Here we come across a phenomenon recognized by Aleksandar Žikić as a research of specific Belgrade rock'n'roll spirit manifestations and even more specific ways of its materialization (Žikić 1999). It reaches its climax in the 1980s through the achievements and extensions of the 'new wave'⁶ and becomes the vehicle of avant-garde tendencies and an authentic project of unfinished modernity – as seen in the film *Davitelj protiv davitelja/Strangler vs strangler*, Slobodan Šijan, 1984 – and whose end coincides with the disintegration of Yugoslavia, that is, with films *Kako je propao rokenrol* (*The Fall of Rock'n'Roll*, Zoran Pezo, Goran Gajić, Vladimir

6 'New wave' lived for a relatively short period of time; but musicians that made its core didn't cease to be active – they regrouped and continued to function as authentic state critique until the beginning of war in Yugoslavia and its disintegration.

Slavica, 1989) and *Mi nismo anđeli* (*We Are Not Angels*, Srđan Dragojević, 1992).

The birth of the 'new wave' in Belgrade happened in coordination with the appearance of this kind of music on the British scene, during the end of the 1970s. Young Belgrade musicians realized "that apart from pure imitation of punk hits something else should happen" (Dušan Kojić Kojica, in: *Rockomotiva*, Robna kuća/Novi talas). In its original aspect, 'new wave' brought 'new breath', giving popular music back the enthusiasm "it had forgotten a bit by becoming mainstream" (Torg 2002: 29). The Belgrade version of 'new wave' also had a strong social critique effect. The birth of this genre coincided with the death of the political and state leader, Tito, that is, with the first wavering of politicians among 'styles' they could join, and who actually prepared the break-up of the state. Artists of the Yugoslav 'new wave' claimed they came 'from the cellar'. 'The cellar' was a metaphor: it showed that these musicians came from the margin of social events, and not from the poorest strata (or districts, as it was the case in Western Europe)⁷. Rock critic Petar Janjatović stated that there existed a "strike three" (Janjatović 1998: 275), which constituted Belgrade 'new wave' – Šarlo akrobata/Charles The Acrobat⁸, Električni orgazam/Electrical Orgasm⁹ and Idoli/The Idols¹⁰ – but the band Šarlo Akrobata were considered to be the pioneers (its members were Milan Mladenović, Ivan Vdović VD and Dusan Kojić Kojica) Their creative work functioned as an experimental sum of various influences: hard and art rock, jazz, (post)punk. Their first appearance on stage was in April 1980 as an opening act for band Pankrti from Slovenia, in Students' Cultural Center (SKC), (Janjatović 1998: 275)¹¹.

7 Socialism as a social establishment denied the existence of social classes.

8 The origin of the name Šarlo Akrobata is interesting for our concept of the 'new wave' movement as the carrier of unfinished modernity: it is the Serbian version of the name Charlie Chaplin, taken from the time of Kingdom of Yugoslavia, that is, a period of modern art that was interrupted by the communist overturn, and young Belgrade artists were the ones who tried to revive/continue this period.

9 Style models of the band Electrical Orgasm were the Sex Pistols (with a hidden influence of the Doors); they were the authors of the first solo album in Belgrade's alternative scene.

10 Idoli – their work will be remembered for introducing esotericism and church chanting into popular music/rock'n'roll on the territory of Yugoslavia; it is the album *Defence and the last days* (*Odbrana i poslednji dani*), which was named after a short story by Borislav Pekić, one of Belgrade's first dissidents.

11 Their first recordings appeared on the album *Paket aranžman* (*Package Arrangement*, 1981) together with recordings of Idoli and Električni orgazam.

The Promising Lad

In the same year their music enters the movie *Dečko koji obećava*. One of already existing song can be heard in the film, “Niko kao ja” (“Nobody like me”). Koja appears both as the composer and the one of the highlighted characters in the film, an extravagant young man called Pete, who lives through his favourite characters from popular cartoons/comics, while VD appears in a relatively wayside role (member of the band Dobri dečaci/Good Boys). The film brought together most significant musicians of the Yugoslav rock'n'roll/‘new wave’ scene: the numbers we hear in diegetic and non-diegetic status are “Jedina”/ “The only one” (Idoli/The Idols), “Neka te ne brine”/“Don’t you be worried” (Prljavo kazalište/Dirty Theater, Zagreb), /“Bolje da nosim kratku kosu”/“I’d better wear my hear short” (Pekinska patka/The Beijing Duck, Novi Sad), “Moje su nebo vezali žicom”/“My sky was tied with wire”, Električni orgazam; “Perspektiva”/“The Perspective”, Paraf, Rijeka; “Iggy Pop”, Azra (Zagreb). The main character of a symbolic name – Slobodan Milošević – joins the musicians of the ‘new wave’ (after getting hit in the head). His name is pure coincidence, at that time the notorious Serbian politician was not even on the horizon, (the author’s intention was that the central character should have the most usual first and last name). Slobodan Milošević is a student of psychiatry, a decent person (actually, old-fashioned – for him sex in a car equals a matter “for movies”), he is the son of ‘respectable’ parents (his father is a high ranking Army official), he lives in the very centre of town in a pre-war, spacious flat, and he is in a serious emotional relationship. He listens to the music his parents had listened to when they were young (Aznavour, Visotzky, Okujava), he speaks using the vocabulary of his father. He is not satisfied but he doesn’t know what it is that he is missing. Rock’n’roll doesn’t exist in his life until he meets Clavice, a Swiss girl, whose appearance brings the aroma of the West, unknown sexual pleasures and sounds he had never listened to before (rock’n’roll). Slobodan tries to play this new music on his guitar, but the chords only come together after his girlfriend Maša hits him on the head by a board after finding out about his adultery. The blow brings ‘rebirth’ to Slobodan and he begins living in accordance with his name (Slobodan – the free one). Rock’n’roll gives him the power to see life that he didn’t know existed, to consume the city he lives in in a completely new way (nightclubs, parties where he meets the bearers of the ‘new wave’ movement in Belgrade, a motorcycle instead of a car, promiscuity that includes having sex with his girlfriend’s mother¹², open confrontation with his parents and

12 There is a clear association to the character of Mrs Robinson from the film *The Graduate*.

law/the police). However, Belgrade police is not as tough as since they, too, fell under urban/rock'n'roll influence: "It's better for you to watch films, otherwise you'll remain a Balkan boy", an officer tells him when he is arrested after an offence.

Slobodan also fights against urbicide, and 'new folk' music (that is, 'narodnjaci'), intensively present in popular music, folklore deviations that started fighting for supremacy against pop and rock music in the 1970s, in order to become equal with urban music genres in the 1980s (Jansen 2005: 126). He does it in a very intensive way: with his fists (fistfight in the dorm, in which Slobodan lived after he decided to quit his 'red-bourgeois' habits in life), but also by joining a band in alternative Belgrade music circles called Dobri dečaci, whose encounters with their audience (as in other films to be analysed in this text subsequently) happen in SKC. From their joint work come out the songs: "Slobodan" ("Free"), "Balada o čvrstim grudima" ("The Ballad About Firm Breasts") and "Depresija" ("Depression")¹³, that stirred (and not only in this film) the life of the capital, because they asked questions about the existential gorge in which members of the young generation found themselves in the last decade of peace in the former state. It was a specific outcry for help that their parents, institutions and authorities saw as a revolt that had to be smothered. This outcry has a 'decadent' (or avant-garde or modernist or urban) sound that was not appropriate for conformism of the 'red' middle class that surrounded Slobodan. And as 'new wave' lived shortly, Slobodan soon receives another blow to the head (downtown, in an accident on his motorbike), from which he again becomes 'normal' and 'socially acceptable', while his companion Pete pays for his musical/political views with his life. In return, 'populists' (both 'new folk' singers in music and 'populists' who will lead the country into a civil war) will succeed in devastating citysoundscape of Belgrade in the decades to follow, turning both its music and topography into a dirty and nebulous synthesis of modern technology and freaky folklorisms. Therefore "Depresija", the last number of the band Dobri dečaci, just as the name of the hero (Slobodan Milošević), has the verses of almost prophetic character, "You live in Belgrade and have no idea what is coming..."

13 The author of this songs is Dušan Kojić Koja.

Strangler vs Strangler

Davitelj protiv davitelja is defined as a „horror comedy“¹⁴. Here there are no conflicts between generations or the rural and the urban, but there is a confrontation of classical and rock'n'roll music, again in downtown Belgrade.

'New wave' had already come to an end at the time this film was made, but it's reflexions can be heard/seen in the appearance of one of promoters of this movement, Srđan Šaper (once member of Idoli, that made up the core of Belgrade 'new wave'): he is one of the two composers of this film and one of the two main characters (Spiridon Kopicl). The doublefaced nature of Kopicl – he is an exemplary citizen and a (potential) killer at the same time – is mirrored through his double musical existence¹⁵. He is a rocker, a leader of the band Simboli (Symbols)¹⁶ to whose music exalted youths scream at the Pivara¹⁷ (Brewery) in the bohemian quarter of Skadarlija; in the end, however, Kopicl is transformed into a composer of classical music whose opus can be listened to in a representative Belgrade venue. At first sight, a provocative clash of two music styles (or distant genres) is in front of us: Šaper took care of rock'n'roll sound (song “Beogradski davitelj”/“Belgrade strangler”), and composer Vuk Kulenović was given the task of providing 'classical' background score¹⁸. This musical 'conflict' is just an appearance, since in Kulenović's works intended for concert scene, he subverted traditional models by introducing elements of popular styles¹⁹. His music for this film brings rich (rock'n'roll) rhythms, repetition, simple music lines, orchestral clusters that remind of electrical instruments' distortions. It is also the music that represents Belgrade's city-soundscape and continues the interrupted/unfinished modernity.

14 There is a series of mysterious murders/strangulations of women, that the police inspector Strahinjić fails to solve; events are given in black humour city atmosphere. It will turn out that the killer is telepathically connected to the rock musician (and – later – the composer) Kopicl.

15 Double musical existence is also suitable for realization of the Belgrade strangler. It is Pera Mitić, an aged bachelor, in an Oedipal relationship with his mother, a strangler but also a harmless fan of whipped cream pie and seller of carnations. In a way, this film is a dedication to Hitchcock's *Psycho*.

16 One of the members of the band Simboli is Dušan Kojić Koga.

17 It was also one of the points of avant-garde art in Belgrade.

18 Kulenović conceived his score with a direct reference to the music of Bernard Herrmann for *Psycho*.

19 His most famous and most performed work is *Boogie piano concerto*. Opus of Vuk Kulenović was considered to be postmodern as well.

The Fall of Rock'n'Roll

The omnibus film *Kako je propao rokenrol* was created at the end of the '80s and not long before the beginning of the civil war in Yugoslavia. Rock'n'roll was in a serious crisis, and so was the citysoundscape of Belgrade, that had become vulgar, dirty, and violent. A threat that the (unfinished) modernity would be interrupted again was hovering over the Yugoslav capital. All that came as a consequence of the fact that the society had lowered its criteria, was becoming more aggressive and preparing itself for the war. In order to consider various aspects of problems rock'n'roll was facing, this film was divided into three independent (musical) stories whose thematic link were musical intro/interludes of the "rock'n'roll superhero" Zeleni zub/Green tooth (performed by Dušan Kojić Koja), "unique example in Yugoslav cinematography, but also wider" (Džodan 2013). As in the film *Dečko koji obećava*, comics have a significant role in visual depicting of Belgrade cityscape. Mandrake the Magician is in the game, reflected in Green tooth, a mysterious urban rock'n'roll warrior, who saves the last uncontaminated fragments of the metropole from primitive aggression. The comic together with the music consigned to three authors (each of whom was the frontman of his own 'new wave' band, less than a decade before: Vlada Divljan/Idoli – who wrote the music for the story "Do izvora dva putića" ("Two roads to the spring"); Srdjan Gojković Gile/Električni orgazam for the segment "Nije sve u ljubavi" ("All is not in love") and Koja for "Ne šalji mi pismo" ("Do not send me a letter") defend the city from primitivism.

The first story ("Two roads to the spring", director Zoran Pezo) speaks of a discord between the 'two roads' – a father who is a folk singer, and a son who is a rocker – and they make a musical bet, the son claims that he would sell more LPs than his father. The son takes on the identity of a mysterious Disco Ninja, so that his father cannot recognize him. The son wins, of course, however, he must pay a price – a style trade-off to the dominant musical direction 'new folk music'. This pseudofolk genre became so powerful in the meantime that its promoters don't hesitate to make comments such as: "How is the plundering of the people going? Never better!" That is why Disco Ninja (actually the composer Divljan) is forced to use irregular means and join idioms of 'new folk music' to his rock'n'roll music in order to make it irresistible for all categories of listeners. After losing the bet, the father has to comply and do what he had promised: a public dip (i.e. washing off the impurity he had been infected with during his hanging around with 'folk' musicians) in the Terazije fountain, one of the most significant symbols of Belgrade cityscape.

The second story (“All is not in love”, director Vladimir Slavica), with its first frames, a ‘horror’ party and a shifted hard rock sound, points at ‘decadence’ not only of this music genre but also of the urban image of Belgrade. Reflections of ‘new wave’ sound tired, disinterested: rock’n’roll has practically been recognized by the institutions, there is nothing to rebel against, and therefore the main characters of this story are mostly bored. Flats of young rockers are decorated in pop art style. They accede to theatricalizing urban modes of life and characteristic sounds slip occasionally into the rock’n’roll environment; a melody known from the ‘golden age’ of Hollywood has received a deformed meaning (it became a ‘Brechtian’ song sung completely out of tune); the sound of water flushing in a toilet initiates a scream that we recognize as Tarzan’s (i.e. Johnnie Weissmuller’s). The end of the system where life was carefree and safe is at sight – first we are witnesses of a dustbin explosion, and then the neighbour’s rifle, which will all be set ablaze into a huge civil war on the Yugoslav territory just two years later. However, apart from its weakening, rock’n’roll, together with the Belgrade cityscape, remains the carrier of good ‘vibrations’.

The third story (“Do not send me a letter”, director Goran Gajić), was inspired by a comedy of Kosta Trifković (“Love Letter”), an (urban) love story, from the past (19th century, the beginning of modern urbanity in Serbia). Here, too, there is a clash between ‘new folk’ music: happy fathers celebrate the births of their children with brass orchestra in front of maternity hospital (to be precise, they celebrate the births of their sons; the birth of a daughter wouldn’t be considered a reason strong enough for such a loud celebration). The third story strikes a final blow because the mentioned new fathers are the pioneers and leaders of cult rock’n’roll bands in Serbia/Belgrade²⁰. Violence is even more pronounced. Apart from utter tension of rock’n’roll sound, we witness a physical conflict between partners (though humorously arranged). Rock’n’roll is still capable of improving the mood of the main characters (Đuro and Eva; a Bosnian guy and a girl from Belgrade), even of solving a very serious discord (caused by doubting paternity).

Downtown Belgrade is the common denominator for these three film/musical stories; SKC is also a metaphor and the last ‘oasis’ of rock’n’roll and all urban tendencies that would have their epilogue in *We are not angels*.

20 Bora Đorđević, Dragi Jelić and Vlada Janković-Jet ‘turned’ into consumers of ‘new folk’ music.

We Are Not Angels

Mi nismo anđeli is a teenage comedy with the plot revolving around a young girl who gets pregnant and who, with her friend's help (and the help of rock'n'roll) charms her 'prince' (he, on the other hand, is a famous city play-boy, who turns into a devoted father and husband after several months of 'persuasion'). The film consists of "an array of quotations" (Dakovic 2007: 181), even includes musicals elements – "oneiric scenes are made as music videos" (Daković 2007: 181). This film is also situated in downtown Belgrade (now class differences between citizens are visible, mirrored in a fancy party in the garden of somebody's villa with a swimming pool). Its sounds are equally rock'n'roll and 'new folk' music – although the latter genre is represented in an extremely pejorative way, in a desperate attempt of the director to save the city from total urbicide (we can hear two songs, "Hajde da se drogiramo"/"Let's do drugs" and "Ne pitaj me"/"Don't ask me", written and performed by Hali-Gali Halid aka Goran Bare²¹).

As the dedication to 70s, we encounter rearranged (rock'n'roll) songs – "Ne brini, mama"/"Don't worry, mom" by Bulldozer/Buldožer and "Čekala sam, čekala"/"I waited, and waited" by Goran Bregović – performed by Devil and Angel. Apart from the aforementioned numbers, rock'n'roll has returned to its beginnings, rockabilly sound. For this film, composer Aleksandar Eraković, leader of then popular band Vampiri/The Vampires (band members even have supporting roles in the movie), wrote songs that we meet both in diegetic and non-diegetic status: "Be-be", "Zaljubljena tinejdžerka" ("A Teenager in Love"), "Subota uveče" ("Saturday Night"), "Poljubac vampira" ("Vampire's Kiss") and "Krvavi mesec" ("Bloody Moon"). It is interesting that Mozart's *Magic Flute* (*Zauberflöte*), which additionally strengthens the urban status of protagonists of this film story, appears as the 'extra-score' in the film. The director (also screenwriter) intentionally refuses to notice that not far from Belgrade's citysoundscape there is a war going on, rock'n'roll sound is his way of putting himself into a safe environment from which even the horrifying events look like a game.²²

21 Founder and member of the rock band Majke.

22 Father of Ljubica, one of main characters, is a soldier. He appears in full wartime gear to say goodbye to his daughter, "Ljubica, *my son*, daddy's going to war", to what she replies "You're playing again, daddy!"

Rock'n'roll in films that we spoke about explicitly show that the (Habermas') concept of unfinished modernity exists as an important notion in the case of cinematographic citysoundscape of Belgrade. Every time when it seemed to be near fulfilment, modernity was interrupted again, and its rebellion against stalemate was anesthetized by either an acceptance by the institutions or by a new war. However, this music, like the film systems it exists within, functions as a specific (urban) fantasy space, a place of memories and a topography of affects. Rock'n'roll as a representation of the urban and its time development can play the role of a "contemporary memory palace", such that it extends ephemeral memory processes (Uricchio 2008: 103-104). Rock'n roll as a soundscape of cinematic Belgrade asks us to revise crossings and discontinuities of time and space of a metropolis and to consider the reflection of experience of a (modernist) city onto films, but also the influence of films on our experience/vision/listening of a city.

References

- Alsayyad, Nezar. 2006. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, New York: Routledge.
- Atali, Žak. 1983. *Buka*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Chambers, Iain. 1997. "Maps, Movies, Musics and Memory" in D. Clarke (ed.), *Cinematic City*, NY/London: Routledge, pp. 233-245.
- Ćirić, Marija. 2012. "Music in ex-Yugoslav Cinematography 1946-1961: On the Road to Musical" in: M. Sala (ed.) *From Stage to Screen*, Turnhout: Brepols Publishers, *Speculum Musicae*, pp. 61-71.
- Daković, Nevena. 2007. "Cityscape and Cinema" in: N. Švob-Đokić (ed.), *The Creative City: Crossing Visions and New Realities in the Region*, Zagreb: Institute for International Relations, pp. 173-185.
- DeCuir, Jr, Greg. 2011. *Yugoslav Black Wave*, Belgrade: Film Center Serbia.
- Džodan, N. 2013. "Dušan Kojić Koja: jadikovanje je prevaziđen koncept", *Blic*, <https://www.blic.rs/kultura/vesti/dusan-kojic-koja-jadikovanje-je-prevaziden-koncept/ybdfnsf> [Accessed April 5, 2019].
- Frit, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*, Beograd: IIC i CIDID.
- Habermas, Jürgen. 1997. "Modernity: an unfinished project" in: M. Passerin d'Entrèves and S. Benhabib (eds.) *Habermas and the unfinished project of modernity*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, pp. 38-59.

- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam: Etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*, Beograd: XX vek.
- Janjatović, Petar. 1998. *Ilustrovana Yu rock enciklopedija 1961-1997*, Beograd: Geopoetika.
- Kuk, Dejvid A. 2007. *Istorija filma II*, Beograd: Clio.
- *Rockomotiva*. 2015. "Robna kuća: Novi talas", <http://www.rockomotiva.com/starinarnica/feljton/robna-kuca-novi-talas-ii-epizoda-2/> [Accessed April 8, 2019].
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb/Ghent: Horetzky/Vlees & Beton.
- Tirnanić, Bogdan. 2011. *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Torg, Anri. 2002. *Pop i rok muzika*, Beograd: Clio.
- Uricchio, William. 2008. "Imag(in)ing the City: Simonides to the Sims" in A. Weber and E. Wilson (eds.), *Cities in Transition: The moving Image and the Modern Metropolis*, London and New York: Wallflower Press, pp. 102-113.
- Žikić, Aleksandar. 1999. *Fatalni ringišpil*, Beograd: Geopoetika.

NEDOVRŠENI MODERNIZAM: ROKENROL CITYSOUNDSCAPE KINEMATOGRAFSKOG BEOGRADA

Apstrakt

U ovom istraživanju zastupamo stav da filmska muzika može biti razmatrana kao partikularna narativna forma nedovršene modernosti u kontekstu filmskog citysoundscape-a. Rokenrol (u smislu grupe srodnih pravaca u popularnoj muzici od sredine prošlog veka) ima bitan uticaj na izvesne segmente kulture bivše Jugoslavije, što uključuje glorifikaciju urbanog načina življenja (kao progresivnog u odnosu na ruralni koncept organizovanja svakodnevice). Iako termin nedovršena modernost referira na šezdesete i sedamdesete godine prošlog veka, njegovi odjeci mogu se čuti/videti i u vremenu koje sledi: rokenrol soundscape kinematografskog Beograda, štaviše, doseže vrhunac tokom osamdesetih (i samim početkom devedesetih) kroz filmove „Dečko koji obećava”, „Davitelj protiv davitelja”, „Kako je propao rokenrol”, „Mi nimo anđeli”. Rokenrol u filmskim ostvarenjima o kojima smo govorili nedvosmisleno svedoči da (Habermasov) koncept nedovršene modernosti stoji kao važan pojam u slučaju kinematografskog citysoundscape-a Beograda. Jer, svaki put kada se činilo da je na putu da bude zaokružena, modernost je doživljavala novi prekid, a njena pobuna protiv ustajalog bivala bi anestetizirana, bilo prihvatanjem od strane institucija, bilo novim ratom. Opet, ova muzika, kao i filmski sistemi u okviru kojih bivstvuje, funkcionise kao svojevrsan (urbani) prostor mašte, mesto sećanja i topografija afekata. Rokenrol kao vremenski utemeljena reprezentacija urbanog ima ulogu specijalizovanja efemernih procesa memorije. Kinematografski soundscape Beograda traži od nas da preispitamo preseke i diskontinuitete vremena i prostora jedne metropole i da razmotrimo odražavanje iskustva (modernog) grada na film, ali i uticaj filma na naše doživljavanje grada.

Gljučne reči

film, rokenrol, novi talas, (gradski) soundscape, Beograd

Lidija Prišing¹
Nezavisni istraživač

791.41.621.397

316.774

COBISS.SR-ID 281284876

FILMSKI MORAL I MORAL TELEVIZIJE NOVOG DOBA

Apstrakt

Po jednom vrlo rasprostranjenom shvatanju, televizija novog doba ne samo da dostiže vrhunac potencijala, već čak uveliko po kvalitetu nadmašuje film. Zadatak ovog rada je da se, uprkos ovoj doxi, postave pitanja, prvo, o tehničkim sličnostima i razlikama koje važe za oba ova medija. Zatim se prelazi na plan ideja i postavlja pitanje o navodnoj neutralnosti medija, odnosno skiciraju osnovne pozicije i ideje na kojima ova dva medija počivaju (ukoliko ne važi hipoteza po kojoj su mediji naprosto oruđa, koja su „po sebi” neutralna).

Ključne reči

film, televizija, događaj, subjekt, moral

Postalo je vrlo rasprostranjeno – te je počelo da važi za neupitno – ono opšte mesto po kom televizija u svom novom dobu razvoja prolazi kroz svoje „zlatno doba”², dok, istovremeno, film s televizijom – po mnogim osnovama – gubi trku sve više i više. Glasovi kritičara paralelno se oglašavaju – kako o ovom opštem mestu, tako i o samom stanju u kom se film i televizija trenutno nalaze – a među njima Stiven Spilberg (Steven Spielberg), koji odlučno, te u više navrata, ustaje protiv izjednačavanja Netfliksovih (Netflix) i klasičnih filmova kad su u pitanju nagrade koje se dodeljuju za najbolje filmsko ostvarenje (Lang 2019). Nedugo posle, oglasiće se i Alehandro Injaritu (Alejandro González Iñárritu), i reći kako „pravi” bioskopski film treba da bude pripovedanje koje je „ipak malo kontemplativnije, s malo više strpljenja, misterioznije, neprozirnije, poetičnije, duhovnije” (Meza 2019). Istovremeno, platforma

1 lidija.prishing@gmail.com

2 I u akademskim krugovima, ovaj stav se često uzima kao polazište za naučne studije, te tako imamo čitave zbornike radova, kao što su, na primer, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access* (Barker, Wiatrowski 2017) ili *The Netflix Effect* (McDonald, Smith-Rowsey 2016).

Amazon (Amazon Prime) naprosto je zarobila i „bunkerisala” najnoviji film Vudija Alena (Woody Allen) (Maddaus 2019), dok je Netfliks vagao, a zatim u bioskopu prikazao najnoviji Skorsezeov (Martin Scorsese) film, koji je sada dostupan u njihovom digitalnom katalogu (McClintock i Keegan 2019). Zbog ovakvog današnjeg stanja, odnos filma i televizije novog doba, zatim, njihove specifične odlike, te, na kraju, širi društveni i istorijski kontekst u okviru kog se ovi mediji pojavljuju, traže da budu nanovo preispitani.

„Zlatno doba”, odnosno „kraj istorije”

Za početak, da se prisetimo one stare medijske mudrosti koja kaže da smo mi „gosti u bioskopu, dok, kad je u pitanju televizija, ista jeste „gost u našoj kući”. Da li ova mudrost još uvek važi danas, kada sve vrste ekrana postaju sve veće i sve oštrije rezolucije, a ozvučenje koje ih prati sve glasnije i izniansiranijeg zvuka, dok su, s druge strane, bioskopi prestali da budu hramovi savremene umetnosti i, umesto toga, postali usputno stajalište u šoping-centrima? Pobornici privatnog, koji su istovremeno isti oni koju su i borci protiv kolektivnog, mogli bi danas da kažu da je prisustvo ekrana konačno našlo način da nas učini strancima u sopstvenoj kući, jer ko još može da zamisli porodicu kako okupljena za vreme večere čavrlja ispred ekrana veličine 75 inča (190 cm), sa 5.1 ili 7.1 zvučnicima? S druge strane, bioskopi kao stajališta u šoping-turi sve više su na strani privatnog: oni više nisu ni izbliza toliko poprište javnog dešavanja koliko su tek usputna razbibriga.

Zatim, nisu li spektakularni prizori, svojevremeno tipični isključivo za veliki ekran, danas postali potpuno odomaćeni na „malom ekranu” (kako ga još uvek iz navike, te možda sve pogrešnije zovemo)?

Dalje, nisu li filmovi – oni koji su namenjeni za prikazivanje u bioskopu – tokom protekle decenije postali sve politizovaniji, pa s tim u vezi, iako se svakako značajno razlikuju od televizijskih vesti, nisu li oni postali u velikoj meri podređeni dnevnoj politici, te dnevnim dešavanjima? Nije li, zatim, baš zbog toga pokret kao što je „*Mi-tu*” („*Me Too*”) uzeo za shodno da šakom i kapom deli – ne tek savete, već čak – ultimatumе (!) filmovima po pitanju toga koji glumac, kog rasnog, seksualnog itd. profila uopšte *sme* da igra koju ulogu?

Pa onda, nisu li na blagajnama danas najuspešniji oni filmovi koji predstavljaju nastavke nastavaka nastavaka (bazirani na strip-predlošku, za koji je upravo serijalnost tipična) – dakle, filmovi koji nisu ništa drugo do epizode u serijalu?

Tu su onda još i prenosi na velikom ekranu: direktni prenosi pozorišnih predstava, koncerata, te sportskih dešavanja.

Ne svedoči li – i to sasvim konkluzivno – sve što je do sada ovde rečeno u prilog tome da su film i televizija danas postali toliko međusobno isprepleteni da ni ne vredi da neko uopšte i pokušava da taj čvor raspetlja? Jer, na kraju krajeva, ispada da je ekran – ekran, da je stolica iz koje neko gleda u ekran – stolica, te da je sve to što odlikuje, s jedne strane, bioskop i, s druge strane, gledanje televizije, naprosto, jedno te isto – pa bilo da se radi o dnevnoj sobi ili o bioskopskoj sali! A što se one mudrosti od koje smo ovde krenuli tiče, nije li njena poruka danas sasvim prevaziđena, budući da je čovek danas svugde „kao kod kuće”, svugde je „svoj na svome”, ali je istovremeno i sasvim dovoljno civilizovan da u sopstvenoj kući ipak značajno posvećuje pažnju nečemu što se dešava van njegovog najličnijeg prostora? Da odmah na ovom mestu kažemo da ovakvi, te ovakvima srodni ishitreni odgovori obično dolaze od strane upravo nekog ko bi hteo da na brzu ruku završi ovu tekuću debatu i ovo ispitivanje. Efektivno, takvi odgovori pre svega puno toga sakrivaju dok tek prividno čine da nam se bilo šta pojavi kao jasno.

Očigledno je da se već u ovoj sintezi javlja neka *dualnost*: s jedne strane individualno, privatno, lično, intimno, a s druge kolektivno, javno. U tom smislu, sama ova sinteza, sam ovaj odgovor do kog se ovde stiglo, već nas upućuju ka sopstvenoj neistinitosti. Čim se kaže tako nešto kao što je ovo, naime, da je čisto putem tehničkog spoja između televizije novog doba i filma došlo do preplitanja intimnog i javnog, tu već vidimo da zapravo od početka imamo posla s nečim puno širim i većim nego što je to debata koja bi mogla da funkcioniše samo na ravni na kojoj se raspravlja o tehničkim odlikama, te na kojoj se utvrđuju tek tehničke odlike.

Pri pružanju odgovora ovog tipa, kao što je ovaj o navodnoj sintezi, onome koji ih pruža stalo je samo do toga da nam preko portretisanja ove tek navodne sinteze televizije novog doba i filma, odnosno preko ukazivanja na navodni „kraj istorije” televizije i filma, zapravo pruži sliku o jednom u realnosti nemogućem savršeno izbalansiranom stanju u društvu, u kom je, opet navodno, došlo do uravnoteženja tasova na strani privatnog i kolektivnog.³ Tokom istorije pak mnogi politički režimi pokušali su da pruže odgovor baš na to – na strukturno nužno razmimoilaženje individualnog i kolektivnog. Najdalje što su stigli bili su tek privremeno zadovoljavajući odgovori, odno-

3 Ravan na kojoj se odvija sameravanje, razlikovanje i eventualno mirenje privatnog i kolektivnog ne može da bude ništa drugo do polje morala kao ispravnog, pravednog postupanja prema ova dva.

sno odgovori koji su tek neko određeno vreme bili u stanju da stvore nešto što je bilo nalik na ravnotežu među privatnim i kolektivnim. Odgovori na rascep između ta dva obavezno su, dakle, tek strateški, što će reći: isti su bili zadovoljavajući samo u odnosu na jedno i temporalno i spacijalno ograničeno stanje u društvu. I to će biti tako dok god bude pojedinačne svesti, odnosno dok ne postane moguće nešto što će da nalikuje na *Borg*, kolektivnu svest iz TV-serije *Zvezdane staze (Star Trek)*. Razrešenje ovog spora i ovog problema u značajnoj meri znači i oslobođenje od života samog, budući da s razrešenjem tog pitanja dolazimo do razrešenja pitanja subjekta⁴, te do transformisanja subjekta u puki objekat. Ova napetost mora da nastavi da bude napetost.

Ako je podjednako neprihvatljivo koliko je i neubedljivo da su navodno film i televizija postali svodivi jedno na drugo, onda nam ostaje samo da se vratimo na originalnu ideju koja stoji u začetku prvo jednog, a onda i drugog medija, te da onda u odnosu na tu ideju vidimo o čemu se radi u situaciji kakvu imamo danas pred sobom kada razmatramo televiziju i film.

Medij kontinuiteta i medij izuzetka

Televizija je u samom startu bila naslednik, s jedne strane, filmskih vesti, a s druge, filmskih serijala. Vesti, po svojim imanentnim odlikama, jesu slanje podataka nekom ko ih prima, te ko na taj način postaje obavešten. Serijali,

4 Termin i koncept „subjekt” koji je ovde u pitanju nema veze sa subjektivnim kao ličnim (individualnim kao onim što se tiče nekog specifičnog ega). Umesto toga, u pitanju je psihoanalitički i filozofski koncept koji pronalazimo, na primer, kod Frojda (Sigmund Freud), Lakana (Jacques Lacan), Žižeka, Zupančič, Dolara itd. Upravo zato, kad smo malo ranije u tekstu pomenuli kolektivno i privatno, subjekt o kom se ovde radi pre je na strani kolektivnog ukoliko je kolektivno nešto što stoji za opštost, nego privatnog. Najkraća definicija subjekta u ovom smislu bila bi ona negativna, po kojoj subjekt nije objekt. Dakle, dok je objekt mrtva stvar, koja se uvek nalazi na mestu koje mu je dodeljeno od strane nečeg njemu spoljašnjeg, subjekt je živ, te je po definiciji izmešten, odnosno u nekoj određenoj strukturi ne koincidira sa mestom koje mu je dodeljeno. Ego pak, nasuprot subjektu, ima svoju „tačnu adresu”; ego je objekt, a nije subjekt. Budući da se radi o jednom od temeljnih koncepata u filozofiji i psihoanalizi, jasno je da ovde nema ni mesta ni potrebe da se bavimo definisanjem ovog koncepta. Umesto toga, upućujem na radove malopre pomenutih autora. Druga bitna stvar, kad je ovaj koncept u pitanju, jeste to da, u skladu s tim što je u pitanju, kao psihoanalitički i filozofski termin, subjekt je, kao takav, u nužnoj, neraskidivoj vezi sa pojmom, odnosno, kategorijom *subjektivnosti*. Subjekt je obavezno nosilac, zastupnik ove kategorije; njegova aktivnost sasvim se iscrpljuje u stvaranju ne-mesta (izmeštenog mesta) koje je preduslov za nastajanje/postojanje subjekta – subjekta koji po definiciji nije isto što i objekat. Kako se ne radi o nekoj individui niti egu, već baš o subjektu, subjekt ne može a da ne bude aktivan na opštem planu – stvaranjem ne-mesta on obezbeđuje prostor na kom se pojavljuje kategorija subjektivnosti kao takva.

s druge strane, uvek su se ticali likova koji su seriju spajali u celinu svojim prisustvom. Ti likovi bili su skrojeni po uzoru na ono za šta se pretpostavljalo da publika hoće da vidi – drugim rečima, bili su u pitanju odgovori na zahteve, odgovori na ispoljene želje (želje za romantičnim avanturama, neograničenom snagom itd.). Nije slučajno to što je jedan od prvih televizijskih projekata bio i prenos olimpijskih igara u Berlinu 1936. godine, program čiji je cilj bio da obavesti ostatak sveta o „zdravom” i „progesivnom” stanju u Nemačkoj tada. Ono što je zajedničko svim navedenim primerima jeste to da je gledalac uvek u ovim slučajevima obavezno i primalac poruke. Poruka televizije sasvim nedvosmisleno ima svog adresanta, kom se nešto poručuje, kom se prenose vesti, prizori, ili mu se pak obezbeđuje neki lik (ili neki skup likova među kojima može da bira nekog) s kim može da se identifikuje (tako, u ovom slučaju, televizija obaveštava gledaoca o tome da je „čula” gledaočeve zahteve).

Televizija *komunicira* sa svojim gledaocima, a kao nužni proizvod komunikacije pojavljuje se sam pojam onih koji su komunikacijom zahvaćeni. U tom smislu, televizija stvara ego, stvara identitet, stvara privatno lice, individu. Naprosto, sam sklop u kom neko šalje poruku nekom čini da se neko određen, ko poruku šalje, te ko poruku prima, pojavi. Televizija je domen radnje *obraćanja*, što je radnja u kojoj se neko nužno prepoznaje kao *onaj kome se neko obraća*. Televizija je stvorena da bude viđena i čuta. U altiserovskom (Louis Althusser) smislu (Althusser 1971), ona konstituiše gledaoca putem toga što je viđena i čuta (malo kasnije videćemo da stvari stoje nešto drukčije kad je u pitanju film). Među starijim generacijama nije uopšte bilo neuobičajeno da, kada TV-spiker pozdravi gledaoce, oni odgovaraju, kao da ovaj jeste u stanju da ih čuje: „Dobro več, poštovani gledaoci.” „Dobro več!”

Nije – dalje – čudno ni to što Lakan (Jacques Lakan) bira upravo televiziju kao medij putem kog želi da obavesti širu publiku o psihoanalizi: jedan od ključnih fenomena za psihoanalizu jeste fenomen transfera, prenosa (Lacan 1990). U psihoanalitičkom smislu, transfer se dešava kad analizant projektuje svoje neuslišene želje na analitičara, od kog zahteva da ga čuje i prizna.

No, za razliku od psihoanalize, u kojoj je bitan kraj, poremećaj toka analize i sl., televizija, koja sopstvenom prirodom uslovljava postojanje ega gledaoca, ne samo da ne sme, već ni ne može da proizvede tako nešto kao što bi bio rez, nesklad, otuđenje u egu gledoca. Umesto toga, televizija ego proizvodi i onda ga održava (psihoanaliza pak zalazi ispod ega, do samog subjekta, do nesvesnog). Kad su vesti u pitanju, danas imamo specijalne TV-kanale na kojima

možemo da pratimo vesti 24 časa dnevno. No, poenta je kod takvih kanala i emisija na njima obavezno uvek ista i nalikuje na onaj čuveni Dekartov (René Descartes) zaključak po kom čak i ako me neki demon obmanjuje, svejedno, ja imam na raspolaganju onu izvesnost da ja postojim, budući da dok god me obmanjuje, dok god ja mislim da je tako kako nije, svejedno, ja mislim, dakle ja jesam – a u slučaju televizije isti argument glasi: dok god se nešto dešava, a ja sam obavešten o tome da se nešto dešava, *sa mnom se ništa ne dešava*. „Ja” je konstanta koju televizija nameće i održava je.

Umirujući odgovor u debati o prirodi televizije i filma, onaj odgovor koji tvrdi da je nastupio „kraj istorije” televizije i filma, zato što su se ovi tobože spojili u jedno, pokazuje se sasvim na strani televizije novog doba, odnosno ega koji izbegava to da bude u stanju anksioznosti (a anksioznost je izazvana prekidima u kontinuitetu). Što se same istorije televizije tiče, ukoliko se pogleda nekoliko decenija unazad, videćemo da su, na primer, igrane serije bile podeljene na dečje i na serije za odrasle, a serije za odrasle razlikovale su se po tome da li se u njima pratio lik muškog ili ženskog pola itd. Danas na televiziji prevladavaju serijali u kojima je čitava porodica u pitanju, pa o jednom trošku pravi se proizvod za sve, podesan za svakog člana porodice da pronađe lika sa kojim će moći da se identifikuje.

Takođe, nešto više od nekoliko decenija unazad, mogle su se zamisliti TV-drame, te serijali kakav je bio *Alfred Hičkok predstavlja* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955–1962) koji su bili eksperimentalnog karaktera. U njima se eksperimentisalo i sa formom i sa sadržajima. Ništa nije unapred bilo naprosto zacrtano, pa su onda rezultati tih eksperimenata bili kasnije upotrebljavani na filmu. Nekoliko epizoda iz pomenute Hičkokove serije odlikuje se elementima koje je ovaj legendarni autor kasnije upotrebio u svom remek-delu *Psiho* (*Psycho*, 1960). U današnje vreme, čak i kad imamo nešto slično – na primer, munjevito brzu montažu, podeljen ekran i sl. u TV-seriji *24 sata* (*24*, Robert Cochran, Joel Surnow, 2001–2010), opet je sve to tek dopadljiva ambalaža u koju je upakovana storija o porodici, o svim članovima porodice, o susedima koji su reprezentacije onih grupa kojima porodica koja se nalazi u primarnom fokusu ne pripada. Nikom od njih ne dešava se ništa što bi poremetilo osećanje kontinuiteta koji televizijska serija pruža i održava. Zbog toga, možemo čak da predložimo na osnovu do sada ovde iznesenih argumenata da televizija ne samo da danas nije u bilo kakvom svom „zlatnom dobu”, već da je ona čak danas izgubila neke od svojih najvrednijih osobina, koje su je, istina, „prljale” u prošlosti (prljale – u smislu da nisu sasvim odgovarale ideji televizije, što je ideja koja se svodi na podržavanje ega), no, koje su je

činile znatno zanimljivijom nego što je ona to sada. Danas televizija – sasvim u skladu sa vrednostima predstavničke demokratije, što je pak univerzalno propisan politički režim – pre svega se iscrpljuje u nizanju reprezentacija, dok je sve ostalo od sekundarne, tercijarne, itd. važnosti.

Sve ovo o čemu je reč postaće pak još jasnije kad ovakvom portretu televizije suprotstavimo profil filma, i kažemo da, dok je televizija medij ega, koji garantuje, proizvodi i konzervira stanje u kom ego ostaje nepotresen, film, nasuprot televiziji, jeste medij događaja. U krajnjoj instanci, film se gleda kako bismo svedočili o nekom događaju, a ne kako bismo se identifikovali s nekim. Zbog toga sasvim uspešno i dan-danas funkcionišu, s jedne strane, filmovi kao što su oni Ejzenštajnovi (Sergei Eisenstein), u kojima nema glavnog junaka, te filmovi poput Lancmanovih (Claude Lanzmann), u čijem slučaju bi, pre svega, bilo sasvim nemoralno da se poistovetimo s tim likovima (u pitanju su intervjui s retkim individuama koje je smrt slučajno zaobišla uprkos tome što su bili zatočeni u logorima smrti tokom Drugog svetskog rata; očigledno, nemoralno bi bilo da se pretvaramo da smo mi na njihovom mestu). Istovremeno, sasvim je nemoguće poistovetiti se s Lancmanovim akterima, budući da se radi o individuama, subjektima, koji su toliko raskidani iznutra i, s jedne strane, sećanjima i, s druge strane, pokušajima da izbegavaju da se sećaju određenih događaja, da su naprosto pre u pitanju živi *ostaci individuuma* koji imaju moć govora, nego ono što se inače naziva „individua”. U oba slučaja pre vazilazi bilo čiji ego, a o kom ipak, naprosto, ne može a da se ne svedoči – zato što su tu u pitanju događaji značajni za samu civilizaciju, istoriju, kulturu, a na kraju krajeva, značajni i po tome što nas upućuju na preispitivanje samog postojanja, samog bića (u slučaju Lancmanovih filmova, dolazimo do toga da se kao Hana Arent (Hannah Arendt) pitamo o onome što jeste, iako nije smelo da bude).

Tek kad s Lancmanovim filmovima uporedimo mnogobrojne televizijske drame o Ani Frank (Anne Frank) ili pak televizijsku seriju *Holokaust* (*Holocaust*, Gerald Green, 1978), vidimo koliko su ovi TV-projekti samom svojom prirodom ograničeni, odnosno vidimo koliko isti, umesto da nam nešto kažu o događaju, ostaju fokusirani na likove i na pravolinijsku priču oko njih, zbog čega onda normalizuju događaj, koji, kad se normalizuje, prestaje da bude događaj. Sa televizijom dolazimo do toga da je Šoa – sistematsko uništenje šest miliona evropskih Jevreja – događaj nepojmljivih proporcija i nepredvidljivih trajnih kulturnih i civilizacijskih posledica, tek „tragična priča” ovog ili onog lika, te, u najboljem slučaju, „tragedija” jedne male grupe.

Televizija, kao medij kontinuiteta, nije medij koji je sposoban da se suoči s pravim rizikom. Pravi događaj⁵ se *događa* nekome; ne ostavlja ego netaknutim. Pri tom, ne radi se o nekim uobičajenim, predvidivim, pravolinijskim, logičnim transformacijama ega, već se radi o radikalnim transformacijama – a ništa nije radikalnije od transformacije živog u mrtvo, budući da, zbog finalnosti smrti, zbog toga što iz smrti nema povratka, događaj koji je smrtonosan jeste istovremeno i apsolutni događaj, neizbrisiv, neupitan. Televizija pak kao pravi gost, pristojan, taktičan, ne usuđuje se da pred nas ispostavi istinu o finalnosti života. Dakako, postoje mnogobrojni televizijski projekti posvećeni baš sistematičnom uništenju evropskih Jevreja koje je bilo sprovedeno četrdesetih godina dvadesetog veka; no, atmosferska muzika, duboki glas voditelja, montaža, arhivski snimci – sve to zajedno konstruiše jednu bezbednu distancu, putem koje se ukida događajnost samog tog događaja – on prestaje da bude traumatičan jer se ovim putem smešta u istoriju.

Baš kad je u pitanju smrt, ne može da se zaobiđe jedna od najpopularnijih televizijskih serija danas, ujedno i jedan od najperverznijih TV-projekata svih vremena, naime *Igra prestola* (*Game of Thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011–2019), gde malo-malo pa neki od glavnih likova umre, odnosno bude ubijen. Kad kažemo da je serija perverzna, ne mislimo na sadržaje koji se tiču prizora seksa, pa čak ni nasilja, već je u pitanju perverzija zbog toga što se sa svakom od mnogobrojnih smrti likova u ovoj seriji ništa bitno ne menja. Desetine likova biva ubijeno na najgori mogući način, no – sve ide dalje. A „sve ide dalje”, odnosno „šou mora da se nastavi” – jedna je od onih „mudrosti” koje su u istoriji bez izuzetka koristili saradnici okupatora kako bi opravdali to što su okupatore uveseljavali.

5 Ovde se razilazimo sa Badjuom (Alain Badiou), teoretičarem događaja, jer njegova koncepcija događaja jeste nešto sasvim drugo. Time se nećemo baviti ovde, ali ćemo samo da napomenemo da se u njegovim radovima kao događaj označava samo nešto što, iz našeg ugla, isuviše nalikuje na ispunjenje želja da bismo mu stvarno priznali status događaja. Pri tom, ovde upućujemo na Žan-Kloda Milnera (Jean-Claude Milner), čija koncepcija događaja jeste različita u odnosu na Badjuovu, te je u pitanju koncepcija koja jeste u stanju da misli rizik i smrt. Događaj kod Badjua je posebna tema i ne može se ukratko rezimirati, dok se ovde prosto upućuje na njegova dva ključna dela: *Being and Event* (2005) i *Logics of Worlds* (2009). Milnerov koncept događaja, koji dobrim delom usvajamo u našoj analizi, može se čuti u predavanju „Re-reading Revolutions” o Francuskoj revoluciji, održanom na Birkbek univerzitetu u Londonu 26.04.2017. i dostupnom na YouTube-u: <https://www.youtube.com/watch?v=NmMEM1FAkjY>.

Priča o dva ekrana

Kao ilustraciju ove teze, po kojoj je televizija nesposobna za to da se bavi diskontinuitetom, fokusiraćemo se na dva filma – jedan klasični, drugi Netflix-ov – vrlo slične tematike. Prvi je *Mrtav čovek hoda* (*Dead Man Walking*, 1995) Tima Robinsa (Tim Robbins); drugi je („bravurozno” kod nas prevedenog naslova⁶) *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao* (*Extremely Wicked, Shockingly Evil, and Vile*, 2019) Džoa Berlindžera (Joe Berlinger).

Potonji, iako je u njemu jedan od glavnih likova Ted Bandi (Ted Bundy), notorni severnoamerički serijski ubica, zapravo nije film o ovom serijskom ubici: u ovom filmu ne vidimo zlu stranu Teda Bandija (Zac Efron), ne vidimo scene ubistava, prikrivanja tragova ili bilo šta tome slično. Umesto toga, u filmu Bandija vidimo samo kao nekog ko je osumnjičen da je počinio nekolicinu užasnih zločina. Međutim, za ovaj film je sasvim dostatno i opravdano, čak iako je Bandi prikazan isključivo kao osumnjičeni, da to bude povod da drugi lik, naime devojka koja je u vezi s njim, krene da traži izlaz iz te veze – i to, uz pomoć države. U formalnom smislu, prikazan nam je par koji nije toliko različit u odnosu na Rolfa (Daniel Truhitte) i Lizl (Charmian Carr) iz filma *Moje pesme moji snovi* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965), samo što su u ovom filmu uloge dodeljene akteru suprotnog pola u odnosu na original: žena je u ovom filmu ta koja je ekvivalent braonkošuljaša iz filma *Moje pesme moji snovi*. *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao* je film koji svojim gledaocima poručuje da, dok je ljubav svakako komplikovana, polna razlika (što je ono što sprečava ljudskog subjekta da bude savršeno biće, besmrtni hermafrodit iz antičkog grčkog mita) može da bude razrešena putem intervencije državnih mehanizama.

Zamislimo, inspirisani ovim filmom, verziju filmskog Drakule ili vukodlaka kao priču u kojoj se zaplet koji obuhvata tragični ljubavni odnos razrešava tako što Drakulina nevesta telefonom zove neku nevladinu organizaciju iz doba „*Mi-tu*” pokreta. Birokratski, *par excellence* etatiistički mehanizmi, u

6 Na stranu to što su prevodioci englesko „evil” preveli sa „okrutan”, da bi onda preveli „vile” kao „zao”, što je, naravno, besmisleno, budući da je „evil” zapravo „zlo” ili pridev „zao”, dok je „vile” nešto čemu bi odgovaralo „nisko”, „podlo”. Na snazi je itekako jedna reakcionarna ideologija – one vrste koja naprosto deli svet na „normalne” i „nenormalne”, odnosno „poremećene”, kao da se zna šta je „ne-poremećeno” – pri prevodu „wicked” kao „poremećen”. Englesko „wicked” ne znači poremećen (to bi bilo „disturbed”); „wicked” je „zloćudno” ili pre „opako”. „Krajnje opak, šokantno zao i podao” ili „Krajnje opak, šokantno zao i nizak” („nizak” u moralnom smislu) bio bi znatno ispravniji, te ideologijom „normalnosti” nezahvaćen prevod. Prevodiocu i distributeru služi na čast promocija ideologije „normalnosti”.

ovim slučajevima nude potpuno izbegavanje odgovornosti za ljubav. Država u ovim primerima ispunjava istu ulogu koju je prethodno popunjavala crkva: ona daje oprost, odnosno, preciznije, apsolutiju, razrešenje. Sad, dok ni u kom slučaju ovde ne podržavamo to da neko čuti kad su u pitanju slučajevi nasilja u porodici, te dok ni u kom slučaju ne želimo da kažemo kako je, navodno, „i žrtva delom odgovorna” za nasilje koje je nad njom počinjeno, ono što mora da se konstatuje jeste to da su u takvim situacijama u pitanju prilično kompleksni zapleti – u najmanju ruku toliko kompleksni da puka spoljašnja intervencija nikako nije u stanju da jednu takvu situaciju uspešno razreši. Štaviše, spoljašnja intervencija – makar kad je u pitanju nivo simboličkog, dakle nivo jezika na osnovu kog su misli jedino i moguće – može samo da spreči da se subjekt uspešno suoči s vlastitom traumom. Pri svemu ovome treba imati na umu da pričamo o filmu, te da film funkcioniše upravo na ravni simbola. Film nije i ne može da bude TV-reklama, a pogotovo ne TV-reklama koja promovise neku državnu službu ili ono što se danas zove „nevladina organizacija”. Policijski rezon naprosto jeste nedostatan kad je film u pitanju: pukim hapšenjem ništa se ne razrešuje. Zbog toga, na primer, jedan veliki film kakav je *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) ima centralnu epizodu u kojoj protagonistkinja, Klaris Starling (Jodie Foster), Hanibalu „kanibalu” Lektoru (Anthony Hopkins) ispostavlja uvid u svoju istoriju, pričajući mu o nečemu zbog čega oseća krivicu. Tek tada ovaj lik za nas postaje subjekt u pravom smislu i prestaje da bude tek neka stvar koja nalikuje na ženu. Protagonistkinja iz *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*, nažalost, nije imala tu sreću, što je pogotovo bizarno ako se u obzir uzme to da je film zasnovan na istorijskim ličnostima i događajima. Protagonistkinja tu ostaje na nivou objekta, za koji se ispostavlja da je *objekat državnih mehanizama*. Sticanje sigurnosti, izvesnosti, mira, ovaj lik plaća vlastitom subjektivacijom to jest gubljenjem iste. Najpovršnija verzija Lusi iz priče o Drakuli – a Lusi iz Stokerovog (Bram Stoker) romana je prototip svake druge Drakuline neveste – više je lik, više je subjekt nego što je to ovaj lik iz *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*.

Potpuno suprotan primer ovome imamo u filmu *Mrtav čovek hoda*.⁷ Isto kao i u filmu o kom je prvo bilo reči, radi se o jednom muškarcu koji je čudovište (ubica, rasista, šta sve ne), te o jednoj ženi koja pokušava da postupa moralno. On je osuđen na smrt, a ona dolazi da ga poseti kako bi mu pomogla

7 Tim Robins i njegova bivša supruga Sjuzan Sarandon (Susan Sarandon), koja igra jednu od glavnih uloga u ovom filmu, bili su i ostali aktivni na severnoameričkoj političkoj sceni. Oni su pravi levičari, za razliku od „naručenih” kakvi stoje iza filma *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*.

da dođe do nekog unutrašnjeg razrešenja, unutrašnjeg mira uprkos njegovoj lošoj savesti. To što je država njega osudila, označila kao otpadnika, što je spremna da ga sasvim uništi, njoj ne znači ništa. Država iz njene perspektive nije sinonim za pravdu, država nije slepa kao pravda, država je naprosto reaktivni mehanizam koji na neke akcije odgovara nekim reakcijama. Na sopstvenu štetu, ona staje uz njega, iako joj to donosi noćne more, ogovaranje iza leđa u društvu, čak javno prozivanje u medijima. Svejedno, kao pravi subjekt, nesvodiv na puki sled akcija i reakcija, ona izdržava pritisak, ostaje uz njega sve do samog kraja. Sa ovim likom u pitanju je pravi moral, odnosno ono kantovsko (Immanuel Kant) postupanje „iz Zakona” (nasuprot mehaničkom postupanju o kom se radi u postupanju „u skladu sa Zakonom”). Moral je, tako, dimenzija u kojoj subjekt može da izrazi ono što je u njemu čisto subjektivno, subjektivo.

U prvom slučaju, u filmu *Krajnje poremećen, šokantno okrutan i zao*, sve je po inerciji rešeno i zato se nije zbio nikakav događaj. Za to su glavni likovi platili time što nisu uspeli da dostignu dimenziju subjektivnosti. U drugom slučaju, događaj se desio: suptilan, subjektivan, ali svejedno razdirući. Protagonistkinja nije spasla protagonistu od smrtne kazne – na objektivnom planu jedva da se išta desilo. No to što se desilo neporecivo je promenilo oboje. U pitanju je ovde jedan od najboljih primera za pravi filmski događaj, u kom čak nije bitno ni to što on nema nikakvu objektivnu dimenziju – štaviše, upravo to mu daje čistoću događaja. Subjekt je ustao za nešto, usprotivio se objektom, objektivnom, i time potvrdio svoju subjektivnost – šta više od toga i treba i može?

Televizijski ekran nam poručuje da se svašta dešava, ali da smo baš zbog toga mi, gledaoci televizije, konstanta u svetu u kom se odvijaju promene; filmski ekran u stanju je da nam predstavi događaj kao nešto što objektivno nije ništa, ili jeste baš ništa, ali zato mi, zajedno sa likovima ili sa stanjem predstavljenim u filmu, nismo više isti – nešto je negde ispalo iz ležišta, nešto se promenilo, nešto je puklo. Što znači da tu ima nečeg živog. A kad je sve po planu, kad je sve u kontinuitetu, tu onda i ako ima nekog pomeranja, ono je mehaničko – pomeranje mrtvog.

Literatura

- Althusser, Louis. 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, dostupno na: <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> [Pristupljeno 30.08.2019].
- Badiou, Alain. 2005. *Being and Event*. London: Continuum.
- Badiou, Alain. 2009. *Logics of Worlds*. London: Continuum.
- Barker, Cory, Wiatrowski, Myc (ed.) 2017. *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. North Carolina: McFarland & Company.
- Lacan, Jacques. 1990. *Television: a challenge to the establishment*. New York: W. W. Norton & Company.
- Lang, Brent. 2019. "Steven Spielberg vs. Netflix: How Oscars Voters Are Reacting", *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2019/film/awards/steven-spielberg-oscars-netflix-1203155528/> [Pristupljeno 30.08.2019].
- Maddaus, Gene. 2019. "Woody Allen Files \$68 Million Suit Against Amazon for Film Deal Breach", *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2019/biz/news/woody-allen-amazon-lawsuit-1203131466/>, [Pristupljeno 30.08.2019].
- McClintock, Pamela, Keegan, Rebecca. 2019. "Netflix Forgoes Wide Release for Martin Scorsese's 'The Irishman'", *The Hollywood Reporter*, dostupno na: https://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-forgoes-wide-release-martin-scorseses-irishman-1234382?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=THR%20Breaking%20News_2019-08-27%2007:00:00_Arahman&utm_term=hollywoodreporter_breakingnews [Pristupljeno 30.08.2019].
- McDonald, Kevin, Smith-Rowsey, Daniel (eds.). 2016. *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, Bloomsbury: Bloomsbury Academic.
- Meza, Ed. 2019. "Alejandro G. Inarritu on the Need to Preserve Poetry in Cinema", *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2019/film/global/alejandro-g-inarritu-on-the-need-to-preserve-poetry-in-cinema-1203305924/> [Pristupljeno 30.08.2019].
- Milner, Jean-Claude. 2017. "Re-reading the French Revolution", *Youtube*, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=NmMEM1FAkjY> [Pristupljeno 30.08.2019].

NEW AGE TELEVISION AND FILM MORALITY

Abstract

It has become commonplace today to say that we live in a “golden age” of TV, and that TV has surpassed film. At the same time, technological differences between the two are becoming ever murkier. Still, even if we become unable to distinguish between them (based on their respective technologies), we nevertheless need to preserve the different ideas lying at the core of their identities. Namely, television has always been about continuity, about the ego – one can see this clearly in the case of TV-news, which is sending a message that everything around us is changing while we, who are sitting in the comfort of our homes, stay unchanged. In its basic idea television is in a formal way very close to Descartes’ maxim according to which it doesn’t matter if a demon is deceiving us, because as long as we think, and even if we think about lies and illusions not knowing they are lies and illusions, it is nevertheless certain that we think and therefore we are. Film, on the other hand, is not about continuity and not about the ego; instead it is about event: we go to see a film in order to become witnesses of an event which has the potential to shake the very foundations of our own identities. While television offers comfort, films offer anxiety and uncertainty. As such, they remind us, that we are not independent of the world. They are, in a proper sense, about what is public, while television is entirely about the private. According to basic lessons of (Freudian and Lacanian) psychoanalysis, a proper subject is only that which is in itself split: a whole living thing is always only half-alive (and half-dead, since that which is alive is always already in the process of moving towards death) while, seemingly paradoxically, that which is wholly alive is actually wholly dead, since if it is not moving towards death, it has to be an object, a thing, and not anything that is alive in a proper sense of the term. In this sense, the conformity of the ego is the conformity of the dead thing, while the anxiety in the face of an event is something which characterizes that which is alive.

Key words

film, television, event, subjectivity, morality

Marija M. Karan¹
Nezavisni istraživač

316.774:654.191

004:654.191

COBISS.SR-ID 281288972

RADIO I RADIJSKI AUDITORIJUM U GLOBALNOJ MREŽI – KONTINUITET I TRANSFORMACIJA

Apstrakt

Kao (mas)medij koji je dokazao moć transformacije i opstanka, radio je u prostoru globalne mreže identifikovan kroz: online verzije tradicionalnog radija; autentične internet radio-stanice i striming servise, radio-podkaste, muzičke platforme itd. Ekspanzija globalne mreže utiče na formiranje novog digitalnog medijskog poretka, u okviru kojeg evoluiru i auditorijum. U eri hiperinformisanosti, interaktivan auditorijum nalazi se u fazi koja podrazumeva i njegovo „preaktivno” delovanje. Naime, u kontekstu angažovanosti radio-slušalaca, izbori koje pruža sfera globalne mreže, uz veštinu medijskog multitaskinga i interaktivnosti, može rezultirati i zasićenjem auditorijuma usled izloženosti nepreglednom broju informacija. Ovaj rad predstavlja prilog sagledavanju razvoja radija i radijskog auditorijuma te prilagođavanju novom digitalnom medijskom poretku, determinisanom kroz internet sferu. Rad konstatuje kontinuitet radija i moguću perspektivu.

Ključne reči

radio, internet, auditorijum, medijski poredak

Od nastanka dvadesetih godina 20. veka do savremenog doba radio je prešao dug put od tradicionalnog, sekundarnog medija, koje podrazumeva neangažovano slušanje u svakom trenutku na svakom mestu, do internet sfere, koja radijski auditorijum transformiše u (inter)aktivnog konzumenta, pa i kreatora sadržaja. Kroz istoriju, radio kao medij je uspešno prebrodio brojne izazove i tranzicije, te usled rapidnog napredovanja novih, digitalnih tehnologija prošao i kroz niz strukturalnih promena. Kako „revolucija kompjuterskih medija [...] vrši uticaj na sve nivoe komunikacije, uključujući snabdevanje, manipulaciju, skladištenje i distribuciju; ona utiče i na sve vrste medija – tek-

1 marija.karan@gmail.com

stove, nepokretne slike, pokretne slike, zvuk i prostorne konstrukcije” (Manovič 2012: 326) – tako se i tradicionalni radio našao na prekretnici. Održati kontinuitet, uspešno prevazići tranziciju i pozicionirati se u novom *online* digitalnom medijskom poretku postao je imperativ za savremeni radio.

Kako ističe Nil Postman (Neil Postman), novi medijski poredak dešava se u svetu gde se u jednom trenutku odvija jedan događaj, a već u sledećem neki drugi, te se događaji tako konstantno pojavljuju i nestaju. To je poredak u kojem je ideju ljudskog napretka zamenila ideja tehnološkog progressa. Analogno tome, kultura iziskuje svoju autorizaciju, nalazi satisfakciju i prima uputstva – od tehnologije. Tako se razvija i nova vrsta društvenog poretka i nužnog raspada svega što se dovodi u vezu sa tradicionalnim uverenjima (Postman 1993: 70–71). Nadovezujući se na Postmana, Ana Martinoli napominje: „novi medijski poredak uticao je na razvijanje različitih novih potrošačkih navika pre svega pod uticajem proliferacije izbora i povećanjem stepena kontrole sadržaja” (Martinoli 2010: 220).

Narastajuća dominantnost informaciono-komunikacionih tehnologija utiče na formiranje informacionog društva koje podrazumeva oblik društvenog postojanja u čijem kontekstu nastaje i funkcioniše globalna mreža (kao svojevrсни sinonim za internet). Razvojem informacionih i komunikacionih tehnologija dolazi i do transformacije kulturne, društvene, ekonomske, političke, te i masmedijske sfere. Kvantitativne informacione promene rezultiraju kvalitativno novim društvenim sistemom – informacionim društvom. Razvoj i profilisanje ovog društva potvrđuje i činjenica da se u savremeno doba razmenjuje više informacija nego ikada pre (Webster 2006: 9).

Globalna mreža konstituise i novi oblik društva/auditorijuma – takozvano mrežno društvo (*network society*) specifično po svom identitetu, uređenju, organizaciji, delovanju itd. Mrežno društvo karakteriše, pre svega, moć brze razmene informacija, što je i rezultat informacione revolucije nastale ekspanzijom interneta, pri čemu se menjaju i brzina percepcije, recepcije i prihvatanja realnosti, te neminovno i načini komunikacije. Novi informacioni/medijski/*online* poredak realizuje se u takozvanom sajberprostoru (*cyberspace*) u kojem obitava mrežno društvo, a koji se odnosi na sam prostor navigacije i na sve oblike delatnosti u okviru globalne mreže.

Korisnici i konzumenti sadržaja u globalnoj mreži tumače se kao interaktivni, a naposljetku i preaktivni auditorijum. Naime, pojavom prvih radio-stanica od dvadesetih godina dvadesetog veka javljaju se i teorijska determi-

nisanja po pitanju uticaja medija na auditorijum. Teoretičari Frankfurtske škole, Maks Horkhajmer (Max Horkheimer) i Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) radijsku publiku određuju kao pasivnu, sklonu uticajima i manipulaciji (Horkheimer, Adorno 1974). Daljim razvojem medija, to jest radija, kao i pojavom televizije, menja se i stav prema auditorijumu i on biva posmatran kao „aktivni”, sposoban da samostalnim izborom i zahtevima utiče na medij-ske, te i radijske sadržaje. Radijski auditorijum u novoj eri, kao aktivni recipient medijskih poruka i sadržaja, samostalno čita i kreira sopstvena značenja. Svojim preferencijama publika zapravo utiče na pošiljaoca poruka, a samim tim i na sadržinu. Kako je istakao Dejvid Džajls (David Gilles): „teorija aktivne publike oduvek je tvrdila da je publika pametnija i inventivnija nego što joj to pripisuju tradicionalne teorije komunikacije, kao i da može da bude veoma kreativna u načinu na koji odgovara na medije” (Džajls 2011: 33). Naposljetku, era digitalnih/internet/*online* medija dovodi do novih teorijskih pristupa i determinisanja – „interaktivnog” auditorijuma (Martinoli 2010: 224). No, usled *perpetuum mobile* ekspanzije najrazličitijih *online*/internet sadržaja, hiperinformisanosti, uz moć ličnog odabira, kreacije, dopune, distribucije pa i promene internet sadržaja, interaktivni auditorijum stupa u novu fazu svog delovanja i to kao – „preaktivni” (Karan 2019: 194). Naime, nova, *online* publika, sada je u ulozi (preaktivnog) deteta koji ima „sve igračke na svetu” jer u internet sferi auditorijum deluje kao: subjekat i objekat, konzument i producent, pošiljalac i primalac poruka i značenja (Martinoli 2010: 219).

Značajan termin koji se dovodi u vezu sa transformacijom medija, te i radija, u internet sferi jeste konvergencija, koja se odnosi na integrisanje, fuziju, kombinovanje elemenata, gde je rezultat poseban medijski oblik. Proces digitalizacije, formiranje potpuno novog tržišta, *multitasking* korisnika, koji menja dotadašnje vidove aktivnosti publike itd. – sve su to elementi koji tvore konvergenciju medija, pri čemu se postojeći entiteti prepliću i transformišu, te stvaraju sasvim novi oblici (Fidler 2004:46).

Kada je reč o konvergenciji tradicionalnog analognog radija i interneta, postavlja se važno pitanje – da li je internet radio unapređena varijanta postojećeg medija ili je radio na internetu zapravo nova (audio-vizuelna) medijska forma koja nosi ime tradicionalnog masmedija? Odgovor glasi: obe varijante su tačne. I dok Džozef Tjurou (Joseph Turow) smatra da je radio preko interneta zapravo metafora i da je prikladniji naziv „zvučni tok” objašnjavajući da je reč o „protoku muzike i drugih zvučnih sadržaja od njihovog izvora do računara korisnika pomoću tehnologije komputacije paketa na kojoj počiva internet” (Tjurou 2013:124), globalna mreža, otelotvorena u okviru sajber-

prostora, pruža mogućnost za razvijanje radija u pravcu bazične nadogradnje medija prilagođene novom prostoru ili pak neslučenih tehnoloških varijacija koje toliko menjaju prvobitni izgled i funkciju da je moguće govoriti o – novom, čak hibridnom obliku. Naime, još je Makluan (Marshall McLuhan) napomenuo: „hibrid ili spoj dva medija trenutak je istine i otkrivenja iz kojeg se rađa novi oblik” (McLuhan 2008: 53). Taj trenutak, tvrdi Makluan, jeste „trenutak slobode i oslobađanja od običnog zanosa i otupljenosti koji nameću našim osjetilima” (McLuhan 2008: 53). On je smatrao da mediji uspostavljaju nova merila ne samo među ljudskim čulima već i između sebe – kada deluju jedan na drugi (McLuhan 2008: 51). Naime, nove tehnologije predstavljaju novu sredinu i „iz korena menjaju čitav način na koji ljudi koriste svojih pet čula, način na koji reaguju, pa prema tome čitav njihov život i čitavo društvo” (Vulf 1982: 183-184).

Neosporno je da su nove tehnologije i digitalizacija uticali na transformaciju radija, te se u skladu sa tim menjaju i izražajna sredstva i oblici sadržaja tog medija. Promena koju je pretrpeo radio ne odnosi se samo na njegovu unutrašnju, organizacionu i programsku strukturu, već i na delovanje ka auditorijumu, te odnos sa klijentima/oglašivačima (pogotovo kada je reč o komercijalnim radio-stanicama). Sva postojeća ograničenja – geografska, sadržajna, tehnička prevazilaze se u okviru globalne mreže, gde radio biva oslobođen svih tehničko/sadržajnih stega i postaje masmedij neslučenih mogućnosti i opcija.

Konstatovan kao metamedij i „avangarda novih medija [...] koja se [...] više ne bavi posmatranjem i reprezentovanjem sveta na novi način, već novim načinima pristupanja i korišćenja prethodno akumuliranih medija” (Manović 2001: 74) internet se može tumačiti kao postmedij nadograđen na osnovama postojećih masmedija.

U vreme kada su sve glasnjiji komentari da je tradicionalni komercijalni radio izgubio humanost i suštinski odnos sa svojim auditorijumom, internet je redefinisao socijalizaciju, koja se pospešuje lakom dostupnošću informacijama i sadržajima, te neograničenim i raznovrsnim prostorom za interakciju, to jest reakcijom na podsticaj. Kao deo globalizacije – kreiranja unificiranog društvenog, ekonomskog, kulturnog tržišta, internet je izbrisao granice koje su postojale u poimanju delovanja i rasprostranjenosti masmedija, pa i radija. Pol Virilio (Paul Virilio) u tom kontekstu formuliše nastanak telekontinenta na kojem obitava virtuelna zajednica (mrežno društvo), koja redefiniše dotadašnje međuljudske odnose. Nova zajednica ustanovljava nove zakonitosti,

uspostavljajući novo poimanje prostora i vremena – „Od sada, ovdje ne postoji, sve je sada” (Virilo 2000: 115).

Novi zahtevi auditorijuma – njihove potrebe i očekivanja, te spremnost na akciju, u internet eri rezultat su mogućnosti izbora i samostalne kontrole sadržaja. Zahvaljujući obilju lako dostupnih sadržaja *online*/internet platforme omogućile su individualno manipulisanje i manevrisanje masmedijima, te je radio koji je nekada definisao svoju publiku postao medij koji sama publika definiše, a transformacijom u *online*/internet format on je iz isključivo audio-perceptivnog definitivno preoblikovan u audio-vizuelno-kreativni medij. Dakle, internet korisnicima pruža mogućnost i aktivnog i pasivnog praćenja sadržaja. Kao i do sada, mora postojati medijum to jest kanal kojim se sadržaji prenose, bilo da je reč o kompjuterskom ekranu, mobilnom telefonu, iPad-u ili nekom drugom prenosnom uređaju. Auditorijum je u poziciji da samostalno odabira željeni sadržaj, a prema sopstvenom vremenu i potrebama aktivira jedno ili više čula. Ono što je važno za autore masmedijskih sadržaja jeste da se svaka i najmanja aktivnost publike na internetu može pratiti. Naime, nove tehnologije omogućile su dobijanje preciznih podataka o tome koliko korisnika pokreće određeni *stream*, koliko dugo se prate sadržaji, da li je IP adresa među omiljenima (*bookmarked*) kod korisnika i dr.

Intenzivna komercijalizacija tradicionalnog radija, njegova transformacija i formatiranje programa uticali su na to da taj masmedij neminovno postepeno izgubi svoju primarnu funkciju i ulogu humanog, te u najširem smislu edukativnog medija, gde se u sva.kom trenutku adekvatno reaguje na potrebe auditorijuma. Pojavom i razvojem interneta od kraja devedesetih godina dvadesetog veka, a kod nas od prve decenije novog milenijuma, zemaljski radio naizgled je počeo da gubi aktuelnost i uticaj. No, kroz specijalizovane internet (*web*) portale, uz opcije kao što su prenos programa uživo putem interneta (*live streaming*), praćenje sadržaja preko namenski kreiranih digitalnih podkasta, aplikacije za mobilne i prenosne uređaje i dr. radio je dokazao moć opstanka kao medij koji se kontinuirano prilagođava promenama i ima moć transformacije i asimilacije među inovativne globalne trendove. Naime, fuzijom interneta kao medija i tradicionalnog radija kao masmedija uspostavlja se globalni metamasmedij. Ipak, bitisanje radija u novom obliku na internetu nije ugrozilo njegov opstanak kao tradicionalnog, u skladu sa činjenicom da pojava novih medija nikada nije rezultirala nestajanjem već postojećih. Kao novi oblik, pružio je mogućnost multimedijalnosti, to jest kombinovanja, konzumiranja i manipulisanja različitim izražajnim formama: zvukom, tekstom, slikama (foto, video), interaktivnim sadržajima itd. Na

ovaj način, radio je transformisan i nadograđen iz jednodimenzionalnog u višedimenzionalni medij. Uz opcije podkastinga i na zahtev prevaziđena je jedna od ključnih karakteristika zemaljskog radija – efemernost. Globalna mreža preoblikuje radio u medij koji se odlikuje dostupnošću, mobilnošću, raznovrsnošću, fleksibilnošću, kvalitetom zvuka, brzinom manipulisanja sadržajem i informacijama.

Poznato je da je prvu internet radio-stanicu *Internet Talk Radio* kreirao Karl Malamud (Carl Malamud) 1993. godine, a reč je bila o emisiji u kojoj je svake nedelje intervjuisan kompjuterski stručnjak. Muzika se prvi put preko interneta čula iste godine, prenosom koncerta malo poznate kalifornijske grupe *Severe Tire Damage*. U novembru 1994. godine prvi sajberspejs koncert održali su *The Rolling Stones*, a prva radio-stanica koja je u potpunosti emitovala svoj program sastavljen od govornih i muzičkih segmenata bila je univerzitet-ska radio-stanica *WXYC* iz Severne Karoline (SAD). U aprilu 1995. godine američka kompanija *Real Newtorks* na tržište je plasirala takozvani *Real Audio* softver, koji je omogućavao emitovanje programa na internetu u realnom vremenu. Godinu dana kasnije, britanski *Virgin radio* prvi je emitovao FM signal na globalnoj mreži 24 časa dnevno. Američka kompanija *Scour Inc.* plasirala je 1999. godine softver pod nazivom *MyCaster*, koji je omogućavao svakome da producira i ponudi publici autorski *netcast* u trajanju od desetak minuta. Razvojem globalne mreže uvrežen termin za emitovanje programa – *broadcasting* preformulisan je u – *webcasting*, a tradicionalne zemaljske radio-stanice širom sveta dobijaju i svoje internet verzije. Slušaoci, koji su preko „zemaljskih” radio-stanica dobijali unificirane sadržaje, u novom masmedijskom poretku, zahvaljujući internetu, dobijaju mogućnost praćenja radio-programa prema onome što ih konkretno zanima (bilo da je reč o govornim ili muzičkim sadržajima). Korisnici ne moraju sami da tragaju za onim što ih zanima, već zadaju parametre po kojima softver pretražuje željene i dostupne sadržaje, čime se potvrđuje misao Leva Maneviča (Lev Manovich) da „u postindustrijskom društvu svaki građanin može da konstruiše sopstveni način života i selektuje sopstvenu ideologiju između većeg broja mogućnosti” (Manovič 2012: 328). Naime, pojavom internet radija stečena je mogućnost praćenja radio-programa prema konkretnim sadržajima koji zanimaju auditorijum (*news radio stations, business radio stations, talk radio programs, music radio stations* itd.), a u savremenom radijskom diskursu termin internet radio / radio na internetu odnosi se na različite vidove radio-programiranja, a neki od njih su:

- Internet portali radio-stanica (kod nas: RTS Planeta, Naxi portal, S1, HITfm, Play radio, Radio Laguna, Rock radio i mnoge druge);
- Autentične internet radio-stanice, internet striming servisi (RadioAparat, Classic All Radio, Oradio itd.);
- Muzičke platforme i portali (Dezzer, Spotify, Tidal itd.);
- Radijski podkasti (serijali govornih, audio emisija);
- Radijski *YouTube* kanali: brojne radio-stanice imaju i svoj zvanični *YouTube* kanal putem kojeg se emituje program sa snimcima kamera u radijskom studiju.

Pored navedenog, moguće je pristupiti i sajtovima koji na jednom mestu pružaju uvid u veliki broj domaćih i inostranih radio-stanica.

Tradicionalni radio se u kontekstu interneta može tumačiti i kao potpuno nov medij koji karakteriše: promena uređaja za emitovanje sadržaja (od statičnih radio-prijemnika do novih digitalnih, prenosnih uređaja); multidimenzionalnost (nadogradnja vizuelnim komponentama); formiranje mrežne zajednice (interakcija auditorijuma, razmena mišljenja u okviru društvenih mreža ili posebnih foruma u okviru ponuđenog radijskog sadržaja na internetu).

Veliki izbor raznolikog muzičkog i programskog sadržaja koji je moguće selektovati prema izboru ili interesovanjima, angažovanje korisnika/auditorijuma u smislu podržavanja interaktivnosti i kreativnosti u stvaranju sadržaja, prevazilaženje ograničenja na isključivo auditivnu percepciju – neke su od prednosti transformacije tradicionalnog radija u internet sferi. S druge strane, globalna mreža je daleko od idealnog medijskog prostora, a radio na internetu suočen je sa nizom izazova. Pre svega, radi se o obilju sadržaja, čime se auditorijumu otežava izbor, što rezultira uglavnom opredeljivanjem za internet verzije analognih, zemaljskih radio-stanica, čime se samo menja medij emitovanja programa, a ne suštinski i forma medija. Čak i kada je reč o radio-stanicama koje nemaju svoje tradicionalno obličje i nastale su kao nova multimedijalna forma u okviru interneta – brendiranje i reklamiranje su pravi izazov, to jest kako se izdvojiti i skrenuti pažnju od obilja drugih konkurenata.

Internet je prvi pružio priliku da auditorijum postane kreator radijskog sadržaja, a s druge strane, onima koji nemaju vremena ili vole da sami kreiraju program omogućeno je biranje muzike prema stilovima, dekadama, žanrovima, izvođačima, raspoloženjima itd. U sajber prostoru i svetu, radio je morao da se prilagodi i kreira, tačnije redizajnira sopstveni medijski identitet. Obilje

mogućnosti koje pruža internet uticalo je na to da se njegovim spajanjem sa radijom dogode značajne promene koje su uticale na izmenu načina na koje je auditorijum konzumirao radio-program. Najveća promena se dešava svakako na polju konstrukcije identiteta radio-slušaoaca, koji u novoj, sajber sferi, zahvaljujući svojim izborima, postaje identifikovana individua, mada još uvek tretirana kao deo celine zvane auditorijum.

Internet radio je neutralisao i pokrivenost slušanosti: posle gradskih, lokalnih, nacionalnih, regionalnih, konačno nastaje i izuzetno veliki broj globalnih radio-stanica, što je još jedna potvrda novog medijskog/*online*/globalnog poretka.

Kao što je rečeno, definisan kao neaktivan i pasivan, potom aktivan, te interaktivan pojavom interneta i novih tehnologija, auditorijum se u eri hiperinformisanosti nalazi u fazi koja podrazumeva preaktivno delovanje. Preaktivni auditorijum sve intenzivnije konzumira masmedije, koji su sada deo novih tehnologija koje, kako napominje Nil Postman, zapravo prepravljaju strukturu naših interesovanja, stvari o kojima razmišljamo. Posledica toga jeste promena i samog društva i oblasti u kojoj se razvija mišljenje (Postman 1993: 20). Preaktivno delovanje auditorijuma najbolje se može determinisati upravo kroz doba hiperinformacija, u kome:

[...] iz miliona izvora širom planete, kroz svaki mogući kanal i medij – svetlosni talasi, zvučni talasi, telefonske žice, kablovi, sateliti [...] predstavljaju protok informacija [...] Poput Čarobnjakovog šegrta mi smo preplavljeni informacijama. I jedino što nam je ostavljeno je jedna metla. Informacije su postale vrsta smeća, nesposobna ne samo da odgovori na fundamentalna ljudska pitanja, već i da obezbedi koherentan pravac rešenja čak i najobičnijih problema. (Postman 1993: 69-70)

Jasno je da i pojava internet radija dovodi do drugačijeg korišćenja čula, te načina na koji se reaguje, što neminovno dovodi do određenih društvenih i životnih promena, dok „analiza novih tehnoloških (elektronskih i virtuelnih tehnologija i njima pripadajućih realnosti) i komunikacijskih fenomena savremenosti zahteva da pronademo tačku na kojoj se ti fenomeni ukrštaju s opštim društvenim fenomenima i njihovim realnostima” (Gržinić 1998: 34).

Dok tradicionalne, komercijalne, programski i muzički strogo formatirane radio-stanice funkcionišu prema unapred jasno definisanim strategijama programiranja, internet striming servisi i radio-stanice u prostoru globalne

mreže pružaju mogućnost konzumiranja najrazličitijih sadržaja, te publici itekako daju slobodu samostalnog izbora. Ipak, postoji osnovana bojazan da će interaktivni auditorijum vremenom postati prezasićen beskonačnom mogućnošću izbora, što bi nadalje apsolutno moglo da dovede u pitanje funkcionalnost radija, njegov dalji razvoj i delovanje. Tehnika koju bi internet radio-striminzi, radio-podkasti i zapravo sve varijante tradicionalnog medija u *online* sferi trebalo da usavrše jeste – kako na što lakši i brži način pretražiti i pronaći željeni radio-sadržaj koji ispunjava zahteve određenog slušaoca u nepreglednom internet univerzumu?

Kao najvažniji radijski element, muzička koncepcija u internet sferi otvorena je za mnogostruke interpretacije i kreacije uz svojstva koja ukazuju na različite mogućnosti oblikovanja, percepcije, doživljaja, shvatanja i tumačenja. Internet pruža mogućnost da publika odabira i kreira sopstvenu muzičku matricu prema ponuđenim parametrima (muzika koja je podeljena prema stilovima, dekadama, atmosferi, interpretatorima, govorni segmenti koji se mogu, a ne moraju preslušavati, interakcija sa drugim konzumentima linkovima ka društvenim mrežama, itd.). U ovom smislu, još tridesetih godina dvadesetog veka Valter Benjamin (Walter Benjamin) teorijski je uvideo da: „razlika između autora i publike počinje gubiti svoj načelni karakter. Čitalac je u svako vrijeme spreman da postane pisac” (Benjamin 1986: 140). Auditorijumu je prepušten izbor – oblikovanje sopstvenog doživljaja neometanim kretanjem kroz *online* prostor pri čemu uticaj publike može biti značajan u oblikovanju forme i sadržaja.

Kao aktivni recipijent i kreator sadržaja, internet auditorijum svojom angažovanošću prkosi unificiranoj, repetitivnoj muzičkoj selekciji čak i najuspešnijih komercijalnih zemaljskih radio-stanica, izazivajući korporativne interese, pomerajući granice (tačnije – utvrđujući ih tamo gde treba da postoje) neometanim protokom informacija, slobodno kreiranom muzičkom matricom, interaktivnošću kao suštinom. Činjenica je da obitavamo u društvu zasićenom masmedijskim informacijama, što znači da je život suštinski vezan za simbolizaciju, za razmenu i primanje – ili za pokušaj razmene i odupiranja primanju poruka o sebi i drugima (Webster 2006: 20).

Spoj interneta i radija desio se u trenutku rađanja nove generacije konzumnata medija koja raste uz internet. Reč je o onima koji su rođeni od sredine devedesetih godina dvadesetog veka i imenuju se kao *generacija Z* ili *post-milenijumci*. Govorimo o digitalnoj, najmobilnijoj generaciji, koja je odrastala uz tehnologiju i koja živi vreme, kako to psiholog Džin Tvendž (Jean M. Tw-

enge) formuliše, „visokih očekivanja i poražavajuće stvarnosti” (Tvendž 2013: 14). Konotirajući individualnost kao osnovnu karakteristiku ove generacije, Tvendžova redefiniše pomenute pojmove uvodeći novi termin – *iGeneracija*, pri čemu je prvo slovo višeznačno: „ono može da označava internet (kao u nazivima iMac ili iPod) ili prvo lice jednine koje stoji umesto reči pojedinac. Njegovo izgovaranje takođe prikladno ukazuje na vid (*i* → *eye* → oko), bilo da se radi o stvarima u glavi mladih ljudi koji su obično prikovani za kompjuter ili tv, ili o viziji mladih ljudi u oblikovanju novog sveta” (Tvendž 2013: 17). Pripadnici *iGeneracije* stavove i mišljenja formiraju na osnovu ličnog iskustva i procene. Naime, oni ne žive u svetu hiperrealizma i simulacije, i zato veruju isključivo takozvanim „inflenserima”, Instagram i YouTube zvezdama, koje *iGeneracija* smatra stručnim, pouzdanim i relevantnim izvorima informacija i poruka.

Za ovu generaciju internet je vrsta prozora u beskrajn svet, gde mogu uživati u onome što im je poznato, ali i značajno proširiti svoje vidike. Internet je postao utočište i muzičkim autorima čije stvaralaštvo ne odgovara kriterijumima tradicionalnih komercijalnih masmedija. Ovo se pre svega odnosi na talentovane, nedovoljno afirmisane autore i interpretatore koji izvode najraznovrsnije muzičke žanrove. Mnogi od njih su i inovatori koji svojim muzičkim izrazom pomeraju postojeće granice. U tom smislu Hert Lovink (Geert Lovnik) napominje da „za razliku od pop-kultura [...] kiberkultura, rođena u kasnim osamdesetim, suzdržava se od svake geste otpora establišmentu (Lovink 2012: 371). Radio veb-portali deo su globalne mreže koja deluje kao prozor ka svetu, a internet sfera jeste:

od posebnog značaja za savremeno stvaralaštvo u oblasti muzike, ne samo kompozitorsko, već i izvođačko, muzikološko ili teorijsko, s obzirom da sfera muzike uopšte, pa i savremene, u internet konekciji može biti predstavljena u svim svojim segmentima pojedinačno [...] Stvaralaštvo se na taj način afirmiše, propagira, čini dostupnim, štaviše izloženijim i javnoj proceni. (Veselinović-Hofman 2012: 29)

Tako je medijski prostor interneta postao pogodno tle za afirmaciju eklektičnih, drugačijih, specifičnih, raznovrsnih muzičkih identiteta. Njihovo delovanje u prostoru globalne mreže osmišjava se kroz veb-portale i sajtove, *online* prezentacije, društvene mreže i muzičke kanale. Internet auditorijum na raspolaganju ima brojne informacije koje se tiču autora, njihovih dela, stilova, žanrova, uz obilje propratnih audio-vizuelnih sadržaja i mogućnost interakcije.

Prostor globalne mreže omogućio je korisnicima novih verzija tradicionalnih medija značajno raznovrsniji muzički izbor. Žanrovska suženost zemaljskih radio-stanica prevaziđena je na internetu kroz proširenu ponudu sadržaja, dakako i dalje u okvirima onoga što je pretpostavljena potreba ciljne grupe. Uprkos tome, auditorijum koji inklinira ka specifičnim muzičkim (ili bilo kojim drugim) sadržajima, te žanrovima koji su skrajnuti na tradicionalnim medijima (kao na primer umetnička muzika i džez) jednostavnim ukucavanjem ključnih termina poput „radio” „classical music”, „radio jazz” i slično momentalno dobija pristup izobilju portala i sadržaja koji odgovaraju afinitetima pojedinaca.

Globalna mreža ima pored brojnih prednosti koje se tiču plasmana muzičkih sadržaja i značajne mane. Jedna od njih jeste – kontrola kvaliteta sadržaja. U beskrajnom prostoru interneta reprezentativnost i umetnička vrednost muzike definiše se samo kroz auditorijum, to jest konzumente. Stručna i profesionalna selekcija moguća je samo unutar zatvorenih entiteta veb-portala konvencionalnih medija, gde se i dalje vrši odabir i kontrola muzičkih sadržaja koji se plasiraju, ma koliko oni bili raznovrsni. Sve izvan okvira institucionalizovanih portala – prostor je za (samo)promociju muzike u najširem žanrovskom kontekstu. Uprkos nepreglednoj meri i mestu za slobodu izraza – kvalitet određuje postojanost čak i u svetu interneta.

Moguće je zaključiti da globalna mreža/internet za medijsku kulturu ne predstavlja samo korak dalje u plasmanu i širenju raznovrsnih informacija i prenošenja poruka ka auditorijumu. Po performansama, reč je definitivno o novom masmedijskom prostoru u okviru kojeg se razvijaju dve perspektive: utopijska (globalno selo, virtuelna zajednica, dostupnost informacija, interaktivnost, sloboda izraza, prkošenje cenzuri itd.) i distopijska (dehumanizujući sistem / tehnologija koja negativno utiče na korisnike i auditorijum, uz širenje suštinski antisocijalnih poruka, koje nisu podložne cenzuri). Istina je negde na sredini (Makner 2005: 275–295).

Nemoguće je decidirano predvideti kakva je budućnost radija, kako u njegovom tradicionalnom obliku tako i u prostoru globalne mreže. Svakako, na kraju (ili početku!) komunikacione šeme pošiljalac→poruka→primaćalac trebalo bi da se nalazi medijski i digitalno opismenjen auditorijum koji promišljeno koristi medije. Ono što je zadatak svakog masmedija, pa i radija danas, u budućnosti i zauvek, pogotovo u eri ekspanzije novih tehnologija, jeste suštinski povratak auditorijumu, u smislu da:

on treba da bude osposobljen i obučen kako bi bio u stanju ne da podnosi ono što su mu drugi namenili, već da sam bira ono što najviše odgovara njegovom ličnom razvoju i da sam odbaci suvišno. Suština njegovog obogaćivanja i dalje treba da proističe iz njegovog društvenog nasleđa, njegovog okruženja, iz jednog uravnoteženog obrazovanja koje bi i u kvantitetu i u kvalitetu moglo da doprinese osnovama njegove kulture. (Dolo 2000: 109)

Upliv medija u društvo intrigantan je i zabrinjavajući, a ono što je važno jeste konstatovanje svih fluktuacija i promena koje se dešavaju na relaciji mediji-auditorijum-društvo-sistem. Sve navedeno krucijalno je za suštinski društveno-kulturološki opstanak i napredak. Radio, kao jedan od najdugovečnijih (mas)medija, bez obzira da li je reč o njegovom tradicionalnom, analognom ili savremenom, digitalnom, internet obliku, mora pre svega ostati humani (mas)medij koji u svakom trenutku usmerava, informiše, zabavlja, edukuje i oplemenjuje auditorijum bez obzira na okruženje i kontekst.

Literatura

- Benjamin, Walter 1986. *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga.
- Dolo, Luj. 2000. *Individualna i masovna kultura*, Beograd: Clio.
- Džajls, Dejvid. 2011. *Psihologija medija*, Beograd: Clio.
- Fidler, Rodžer. 2004. *Mediamorphosis – Razumevanje novih medija*, Beograd: Clio.
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor W. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofski fragmenti*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”.
- Gržinić, Marina: 1998. *U redu za virtualni kruh*, Zagreb: Meandar.
- Lovnik, Hert. 2012. „Je li internet zamjena za nebo?” u: Čekić, Jovan i Blagojević, Jelisaveta, *Moć/Mediji/č*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, str. 363–379.
- Karan, Marija. 2019. *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija*, doktorska disertacija, mentor dr Tijana Popović Mladenović. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Makner, Brajan. 2005. „Nove tehnologije i mediji” u: Briggs, Adam i Cobby, Paul (urednici) *Uvod u studije medija*, prevela: Irena Šentevska. Beograd: Clio, str. 275–295.

- Manovič, Lev. 2012. „Šta su to novi mediji” u: Čekić, Jovan i Blagojević, Jelisaveta (priredili) *Moć/Mediji/&*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, str. 325–363.
- Manovič, Lev. 2001. *Metamediji – izabrani tekstovi*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Мартиноли, Ана. 2010. „Трансформација радијског аудиторијума као последица конвергенције традиционалног радија и интернета” у: Марјановић, Петар и Драгићевић-Шешић, Милена (уредници) *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 17. Београд: Факултет драмских уметности, стр. 219–235.
- McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija. Mediji kao čovjekovi produžeci*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Postman, Neil. 1993. *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books.
- Poter, Džejms. 2001. *Medijska pismenost*, Beograd: Clio.
- Тјуроу, Дџозеф. 2013. *Mediji danas – uvod u masovne komunikacije (II)*, Beograd: Clio.
- Твездџ, Дџин М. 2013. *Generacija Ja*, Podgorica: CID.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. 2012. “Music as the periphery under conditions of degraded hierarchy between the centre and the margins in the space of the internet” in: Seebass, Tilman, Veselinović-Hofman, Mirjana, Popović Mladenović, Tijana (editors), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Musicological Studies, Volume 17, Belgrade: Faculty of Music, pp. 23–35.
- Вирилио, Пол. 2000. *Информатичка бомба*, Нови Сад: Светови.
- Vulf, Tom. 1982. „Novi život tamo napolju” u: Đorđević, Slobodan (izbor, prevod, predgovor) *Makluanova galaksija – Makluan za i protiv*, Beograd: Prosveta, str. 178–203.
- Webster, Frank. 2006. *Theories of the Information Society*, London: Routledge.
- Zgrabljic Rotar, Nada. 2005. „Mediji – Medijska pismenost, medijski sadržaji i medijski utjecaji” u: Zgrabljic Rotar, Nada (urednik) *Medijska pismenost i civilno društvo*, Sarajevo: Media Centar, str. 9–45.

RADIO AND ITS AUDIENCE AT THE TIME OF GLOBAL NETWORK(ING) – CONTINUITY AND TRANSFORMATION

Abstract

The predominance of information and communication technologies influences the formation of a New Mass Media Order via Global Network. The Internet has not only transformed traditional radio into an upgraded version of the existing mass media, but it has changed it into a new multitasking audio-visual mass-media form. Prior to the Internet era radio – auditorium communication circle was always one directional. The age of ubiquitous connectivity has changed this relationship into a multidirectional one. Present day auditorium is capable of decoding messages independently and its power of influence on radio program and content is gradually increasing. The auditorium in the era of hyper-information is in the phase that implies its „overactive” action. Namely, in the context of radio listener engagement, the abundance of choices provided by the global network sphere and in combination with media multitasking and interactivity skills, can also result in a kind of audience saturation due to (over)exposure to vast abundance of information. It is important to note all the fluctuations and changes that are occurring along the axis media-auditorium-society-system.... Radio as one of the most enduring (mass)media, regardless of its traditional, analog or contemporary digital/internet form, must first and foremost remain a humane (mass)media that informs, entertains, educates and enriches the audience at any given time.

Keywords

radio, audience, internet, mass media order

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Весна Ђукић¹
Факултет драмских уметности, Београд

ЖИВОТ У СЛИЦИ, СЛИКА У ЖИВОТУ: КРАТКО ПАМЋЕЊЕ ГРАДА ПАНЧЕВА²

316.75(497.113)
316.752(=163.41)
COBISS.SR-ID 281300236

Апстракт

Основни истраживачки проблем овог рада је „структурална амнезија” града Панчева према сеоби Срба као значајном историјском догађају који је на чувеној „панчевачкој верзији” осликао знаменити српски сликар и представник европског модернизма, Паја Јовановић. Проблем се посматра из перспективе градске културне политике и институционализованог памћења градских установа културе, односно Народног музеја у Панчеву, библиотеке сеоског дома културе у Омољници и других актера културног живота града. Методом компаративне историјске анализе, проблем се проучава кроз две временске тачке пресека: време великих сеоба српског народа у 17. и 18. веку (1690, 1739), које су довеле до масовног насељавања Срба на простору Војводине као одлучујућег историјског догађаја који представља прекретницу у развоју идентитета српског народа на подручју Аустроугарске монархије, као и време тристоте годишњице овог значајног историјског догађаја (1990, 2039). За прикупљање и контекстуалну анализу емпиријских података, користи се метода медијске археологије заснована на препознавању и груписању доминантних и сродних медијских текстова и стварању низа фрагмената истраживаног проблема који, у односу на деконтекстуализовани медијски садржај, омогућава бољи увид у научни проблем културног памћења града.

1 vesna.djukic@fdu.bg.ac.rs

2 Рад је настао у оквиру тематског оквира „Градови у фокусу – изградња и разградња сећања и идентитета” научно-истраживачког пројекта „Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија” (Србија: 1989–2015) бр. 178012 Факултета драмских уметности (Универзитет уметности у Београду), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Кључне речи

културно памћење, структурална амнезија, градска културна политика, национални идентитет, сеобе Срба

Увод: кратак историјски осврт на велике сеобе Срба и насељавање Баната

У настојању да проучимо политику изградње и разградње градског идентитета Панчева, у овом раду истражујемо феномен „структуралне амнезије”, који карактерише однос према великим миграцијама Срба у 17. и 18. веку. Као што знамо, сеобе српског народа су претходиле крупним геополитичким, економским и културним променама у Европи до којих је дошло након пада Турске и Аустроугарске и оснивања нових националних држава на тлу Европе (19. и 20. век). Бежећи од Турака, српски народ је у тим променама активно учествовао селећи се са југа на север, у правцу војних граница којима је Европа бранила хришћанске вредности од муслиманских освајача.

Место Панчева у овим пресудним историјским догађајима није довољно проучено, те се у свим монографским студијама о историји и настанку овог града на левој обали Дунава наспрам Београда, који се налази на десној обали, може наћи само једна цртица. Њу је забележио историчар Срећко Милекер у студији *Историја града Панчева*, објављеној у Панчеву 1925. године. У њој се наводи да: „у јесен 1690. године пређе Арсеније Чарнојевић, српски патријарх, преко Дунава и одреди српске епископе за Темишвар и Вршац. Већ тада је Панчево припадало Темишварској епископији и би одређено за седиште протопрезвитерата” (Милекер 2004а: 14).

Нешто касније, војвођански историчар др Миховил Томандл у монографији писаној у Панчеву наводи да је „од првих дана доласка у нове крајеве културно просветним животом српскога народа управљала Црква” зато што:

[...] пре него што ће српски народ прећи у нове крајеве, његови црквени поглавари и народни прваци поднели су аустриском (без „ј”, прим.аут) цару Леополду Првом услове под којима су били вољни да се настане у новим крајевима. Овај их је прихватио и потврдио

својом привилегијом од 21. августа 1690. г. Том привилегијом стекла је црква господарећи положај над досељеним српским народом и она је у свом оквиру и по канонским прописима управљала својом паством. (Томандл 1951: 8)

Тако је бригу и старање о српском православном живљу у Банату и његовим светињама после Велике сеобе преузео на себе патријарх Арсеније III Чарнојевић и његови наследници, а Црква у црквеним летописима и беседама монаштва и свештенства преноси поруку и развија свест о временима хришћанске и слободне немањихке државе српског народа. Око светих моштију српских владара и архиепископа она окупља народ ради помена не само као светаца цркве него као владара и црквених поглавара који су духовно присутни у сваком историјском тренутку народа.

Стога је основно питање које се у време најинтензивнијег насељавања Баната током 18. века јавило међу Србима у Угарској било питање очувања и развоја националног и верског идентитета и његовог односа са средњоевропским цивилизацијским моделом. Очувати национални идентитет, а прихватити вредности европске цивилизације и културе било је велико српско питање овог века. На њега је српски народ у Угарској током 18. века дао јасан одговор да бити Европејац и Србин представља јединство, а не супротност. Исти одговор, међутим, није било могуће дати у периоду унитарног југословенства, а још мање касније у периоду комунизма-атеизма будући да је српски национални идентитет утемељен на православној култури. То се може сматрати узроком „структуралне амнезије” која карактерише градску културну политику и три деценије након распада атеистичке Југославије. Овај појам, који је у науку увео социјални антрополог Џорџ Барнс, може да објасни зашто је град Панчево „заборавио” значајан историјски догађај не само у тренутку обележавања 300 година од прве сеобе Срба, већ и деценијама након овог јубилеја. Будући да је структурална амнезија потпуно супротна појму „друштвеног памћења”, историчар Питер Берк је исту појаву преименовао у „друштвену амнезију”. У оба случаја се ради о феномену кратког памћења који, како и сам Берк истиче, показује колико „и историја и памћење изгледају све више проблематично” (Burk 1989).

С друге стране, процес појачане верске толеранције која је долазила од стране Хабзбуршке државе као израз њеног признавања етничке и верске реалности у монархији, могао се пратити током целог века. Претход-

ни векови на простору Средње Европе нису донели у баштину примере верске толеранције. Године 1727. Деклараторијом је било наређено да се православни храмови у монархији не могу поправљати и градити без краљеве дозволе. Шеснаест година касније, 1743. издата је привилегија која је забрањивала да се народ омета приликом зидања храмова. Краљевска наредба из 1753. регулисала је питање зидања и поправке православних храмова. Тим актом, без питања надлежних власти, Срби су могли зидати цркве тамо где живе, у већини или где има најмање 30 православних породица. Тако је већ 1780. године завршена изградња православног храма у Омољници, који представља једну од најстаријих зиданих цркви у Војводини. Само годину дана касније, 1781, јавно је објављен Едикт цара Јозефа Другог о верској толеранцији.

У време образовања банатске границе током друге половине 18. века, овај део Баната на некадашњој обали Дунава (данас удаљеној 2-3 километра) поново постаје геополитички важан. Према Милекеру, „Банатска граница је била једна верига у ланцу аустријске војничке границе која је у својој највећој распрострањености до 1851. године од Јадранскога мора до границе Буковине за Хабзбуршку монархију сачињавала одбрамбени бедем према старом непријатељу и према кути која је исто тако убитачна била” (Милекер 2004: 10).

Због тога је 12 места у југоисточном углу Баната насељавано знатно интензивније и промишљеније него у претходном периоду. Крајем 18. века, у време доделе плацева које су Ђукићи као и друге породице добили од државе кад су се населили у Омољници³, то је била војна граница Хабзбуршке монархије. Земун и Панчево су као одскочне даске према Пешти, Бечу и Влашкој били мета пословних људи. Постоји мапа делова Војне крајине у Срему, Бачкој и Банату између 1751. и 1848. године и између 1849. и 1873. Граница је захватала Нови Сад, Сремску Митровицу, Земун и Панчево, док су Зрењанин и Вршац припадали Темишварском Банату и били изван граница Војне крајине, а све од Београда ка југу је била Отоманска империја. О овом периоду сачувани су бројни историјски подаци, а Историјски архив у Панчеву је два пута објавио репринт књиге Срећка Милекера *Историја банатске војничке границе 1764-1873*, која је први пут објављена 1926. године (Милекер 2004).

3 Ауторка овог рада је потомак породице Ђукић која је према усменом породичном предању досељена у Банат током друге велике сеобе.

Живот слике *Велика сеоба Паје Јовановића*

Имајући у виду наведене историјске изворе који Панчево директно повезују с првом великом сеобом српског народа под вођством српског патријарха Чарнојевића, поставља се питање колико град Панчево доприноси сећању на овај историјски догађај.

Ово питање није од значаја само за град Панчево и градску културну политику већ и за покрајинску културну политику имајући у виду мултикултурални и мултиконфесионални идентитет Војводине, због чега је потребно проучити питање односа православља и српске државе. На ту тему нема довољно научних студија, а једна међу њима је књига академика Владете Јеротића *Вера и нација* (1999), која теми прилази шире, компарирањем односа вере и нације на западу и истоку и анализом разлика између православља и западног хришћанства.

Град Панчево, као стожер слободне мисли и слободарских идеја српског народа досељеног у Банат током великих сеоба које су предводили српски патријарси, ако овај део српске историје не потискује у заборав чињењем, онда доприноси забору нечињењем. Након што је у Панчеву 1951. штампана Томандлова студија о српском позоришту у Војводини, у којој он истиче улогу српске Цркве у досељавању српског народа у ове крајеве и очувању његовог православног идентитета, до краја 20. века Панчевци – као ни шира српска јавност, нису имали много прилика да боље упознају овај део српске историје и тај период у развоју српског идентитета. Чак и поред чињенице да ју је Паја Јовановић осликао у свом ремек-делу *Сеоба Србаља*, те да се једна верзија оригинала налази у власништву Народног музеја у Панчеву, а копија у библиотеци сеоског дома културе у Омољици, ова прекретница у развоју српског идентитета на укупном српском културном простору није била предмет значајних научних истраживања нити тема штампаних публикација и новинских текстова. Осим у изузетним случајевима када је слика излагана, широј културној јавности још увек није познато више чињеница о култури српског друштва тог периода него што је сликар осликао на слици, иако она јасно сведочи да су Срби прешли у крајеве под Хабзбурзима као ратни савезници, да буду „бедем Западу против нехришћанске силе са Истока”⁴ како и Томандл наводи у својој студији.

4 Као и прва, довршена је 1896. и постала је позната као „Панчевачка верзија” зато што ју је Народни музеј Панчево уз финансијску помоћ града Панчева купио 1971. године. Пошто је баш ова верзија уз дозволу аутора имала право на објављивање литографских

Зато је у Сремским Карловцима 1990. обележено три века од сеобе Срба, објављене су монографије о догађају, постери, марке, додељене медаље и плакете, али су сви ови институционализовани напори остали у сенци Милошевићевог говора на Газиместану, којим је започео распад Југославије. Из перспективе савременог посттоталитарног друштва у Србији, три века након сеоба предвођених српским патријарсима оне су пале у заборав захваљујући идеолошким наративима о „небеској Србији”, којима је политичка елита на власти у бившим југословенским републикама настојала да објасни разлоге распада заједничке државе (Ђукић 2017: 141-163).

Стога се кључно питање овог рада односи на градску културну политику града Панчева у том периоду, нарочито имајући у виду чињеницу да је чувена слика Паје Јовановића власништво Народног музеја у Панчеву, те да је Панчево, поред Сремских Карловаца међу ретким градовима у Србији који је са овим значајним историјским догађајем повезан не само историјским чињеницама већ и културном баштином. Стога се поставља питање одговорности градске културне политике према прошлости, садашњости и будућности грађана Панчева, а посебно јавних установа културе у тумачењу историје и традиције српског народа.

Имајући у виду да је Народни музеј у Панчеву током прве деценије 21. века био затворен због реновирања, покушали смо да одговор пронађемо у „Виртуелном музеју Панчева”. Прегледом садржаја виртуелне поставке у делу о историји може се констатовати да представљена збирка о сеоби Срба не говори ништа осим што излаже заставу српског војводства,⁵ док одељење историје уметности излаже чувену панчевачку верзију уља на платну Паје Јовановића насталу 1896. године.⁶ Међутим, како је Музеј неколико година био затворен, поставља се питање на који начин је чувена слика Паје Јовановића била доступна јавности. Одговор на то питање нашли смо у другим интернет изворима, из којих видимо да Музеј повремено уступа слику за пригодне изложбе, те је тако уступљена за изложбу „Паја Јовановић/Paul Jovanowich” у Галерији САНУ у Београду 2010. године, коју је посетило више од 100.000 људи

репродукција наредних педесет година након настанка, репродукције су постале веома популарне и могле су се наћи у многим српским домовима, па је ова верзија чувеног дела уједно постала и најпознатија верзија слике (Pašin 2017).

5 Изглед заставе приказан је на сајту Народног музеја Панчево <http://www.virtuelnimuzejpancevo.rs/zastava-srpskog-vojvodstva/>

6 Слика приказана на сајту Народног музеја Панчево Паја Јовановић, *Сеоба Срба* <http://www.virtuelnimuzejpancevo.rs/paja-jovanovic-seoba-srba-1896-ulje-na-platnu/>

(SEEcult.org 2010), Музеју Војводине 2016. године (Pašin 2017), а потом и за изложбу „Отаџбини с љубављу” (Radio-televizija Pančevo 2018), која је поводом стогодишњице присаједињења Војводине Краљевини Србији отворена новембра 2018. у Владичанском двору у Вршцу. Наведено говори о великом интересовању публике широм Србије за дело Паје Јовановића и прошлост српског народа, а посебно за чувену слику *Сеоба Срба*. Међутим, Народни музеј у Панчеву се није активно укључио чак ни у прославу јубилеја 150. годишњице рођења чувеног српског сликара и представника европског модернизма иако је он у једном периоду живео и стварао⁷ у Панчеву, већ је прослава започета у Градском музеју у његовом родном Вршцу изложбом *Слике Балкана*, а потом у Галерији Матице српске у Новом Саду.

Ипак, међу ретким програмима панчевачког музеја посвећеним сеоби Срба и насељавању Баната, 2019. године је у Народном музеју Панчева отворена изложба „Пожаревачки мир из 1718. године”, која представља изузетно битан догађај за јужни Банат у сваком погледу, а изложба је уз реконструкције самог шатора у коме је мир потписан између представника Венеције, Хабсбуршке монархије и Отоманског царства, донела и свеобухватну причу о насељавању Срба и Немаца на просторе мочварног и ратовима опустошеног јужног Баната почетком 18. века. Посетиоци изложбе могу да сазнају о напорима да се наши крајеви насеље, култивишу, да се села „ушоре”, уреде водотокови, израде карте, све у циљу организовања Банатске војне границе, која је требало да коначно заустави све нападе Отоманског царства даље ка северу. Изложба је приказала реконструкције кућа граничара, од једноставних заклона и земуница до банатских кућа из 19. века које и данас знамо, макете Улмске кутије и дунавских бродова из 18-19. века, као и реконструкције униформи граничара Банатске војне границе. Изложба је постављена у организацији Друштва за неговање традиције Банатске војне границе из Гаја, у сарадњи са бројним институцијама и установама културе, међу којима је и Народни музеј Панчево (Pančevo MOJKraj.rs 2019).

Поред овако скромне презентације слике *Сеоба Срба* у Панчеву, за живот ове слике важна је и сеоска библиотека Дома културе „Вук Стефановић

7 Паја Јовановић је четири године (1894-1898) сликао иконостас цркве у селу Долово (Панчево) који представља једну од ретких религиозних целина у сликаревом опусу. Црква је проглашена верским објектом од великог културно-историјског значаја. Извори: Епархија банатска, <https://www.eparhijabanatska.rs/parohije/pancevacko-namesnistvo/dolovo/>, Град Панчево <http://www.pancevo.rs/privreda/zivot-u-pancevu/turizam/?cir=lat>

Караџић” у Омољници, чијим простором доминира копија слике оригиналног великог формата. Међутим, ова библиотека – као и све друге сеоске библиотеке на територији града Панчева, нема завичајни фонд, већ се чак и штампана издања објављена у селу (листови *Живот села*, *Омољчанин*) шаљу Градској библиотеци у Панчеву. Будући да није програмирана као установа памћења богате историје и традиције села, она не „памти” ни Велику сеобу под патријархом Чарнојевићем, приказану на изложеној слици, нити успоставља везу између сеоба и насељавања места. Иако редовно обнавља књижни фонд, не поседује чак ни књиге Историјског архива у Панчеву управо о насељавању, култури, просвети, привреди и другим друштвеним питањима Омољнице у време оснивања банатске границе и интензивног насељавања села. Тако не омогућава Омољчанима да, у складу са „Законом о библиотечко-информационој делатности” („Сл. гласник РС”, бр. 52/11), имају приступ „информацијама, знањима и идејама садржаним у библиотечко-информационој грађи и изворима” (чл. 2, став 3) о прошлости и историји села у периоду банатске војничке границе настале након масовног досељавања Срба на простор Баната (1764–1873), како би боље разумели догађаје, сагледали импликације и на њиховим поукама развијали нове савремене концепте живота. Библиотека ове читалачке потребе није идентификовала, нити развила код становништва, те их својим услугама и не задовољава. На питање: „зашто не поседује писане изворе о насељавању и историји села”, библиотекарка одговара да се ретко показује интересовање за таквим књигама, због чега их они и не набављају. Деценијама не мењајући структуру коришћења књижног фонда и методе рада, оријентише се скоро искључиво на постојеће читалачке навике. Таква политика утиче да број корисника током година значајно опада: док је 1984. године износио више до 11 одсто становништва, 1988. се смањило на око 8 одсто да би 2008. спао на мање од 3 одсто са свега 100–200 чланова – што је просек за сва села у Панчеву (Ђукић 2013: 100).

На основу оваквог одговора библиотекарке, а да бисмо разумели зашто библиотека у Омољници нема завичајни фонд, спроведен је структурирани интервју са директором Градске библиотеке у Панчеву.⁸

У одговору на ово питање, директор је рекао да, иако је Библиотека у Омољници јавна библиотека, с обзиром на објективне околности (простор, кадар итд.), она не може имати завичајни фонд. Да би се форми-

8 Интервју са директором Градске библиотеке у Панчеву Дејаном Боснићем спроведен је јануара 2013. године.

рао завичајни фонд, мора постојати посебно одељење, стручни радник на тим пословима и адекватни услови чувања и коришћења завичајне грађе. Библиотеке тог типа могу имати само грађу која се односи на Омољицу, на људе везане за Омољицу и грађу штампану у Омољци, што представља малу завичајну збирку. Побројану грађу Библиотека из Омољнице доставља Градској библиотеци Панчево за попуњу Завичајног фонда.

Према наводима директора библиотеке „пре распада Југославије, ово питање завичајности није било предмет Закона о библиотечкој делатности из 1994. („Сл. гласник РС”, бр. 34/94), али је новим Законом о библиотечко-информационој делатности („Сл. гласник РС”, бр. 52/11) у чл. 6. став 5. предвиђено формирање завичајне збирке, док је према Закону о обавезном примерку публикација (чл. 7. став 4.) Омољица у обавези да завичајну грађу доставља Градској библиотеци Панчево, што не искључује постојање исте грађе у месној библиотеци”. Дакле, на основу интервјуа се може закључити да сеоске библиотеке неће имати завичајне фондове. Оне ће и даље, поред слања обавезног примерка матичној библиотеци, примерке завичајне грађе чувати у својим фондовима. Величина збирке зависиће искључиво од амбиција њихових књижничара, од обавештености о издавачкој продукцији и настојања да све примерке завичајне грађе сачувају за своје кориснике. Ту поново долазимо до кључног проблема односа према читалачкој публици и њиховим читалачким навикама и потребама које у великој мери зависе од понуде књижног фонда, односно завичајне збирке коју сеоска библиотека може да поседује, али као што видимо на примеру библиотеке у Омољци, она том збирком не располаже, већ све што се односи на сеоску историју и културу шаље у завичајни фонд Градске библиотеке у Панчеву.

Међутим, према подацима о броју чланова сеоске библиотеке, сеоско становништво све мање користи услуге сеоске библиотеке, па се може претпоставити да још мање користе услуге градске библиотеке. То није само проблем градске културне политике, већ и националне, будући да се односи на праксу великог броја сеоских библиотека, које не омогућавају сеоском становништву да се упознаје са сеоском историјом и културом.

Тако и ово истраживање сведочи о судбини ове националне иконе, како се често назива чувено дело Паје Јовановића *Сеоба Срба*, која је и сама поделила неизвесну судбину својих ликова и доживела периоде сећања

и заборава. Како је сликар направио четири оригинала, за четири наручиоца, једну верзију је откупио предузимљиви загребачки трговац уметничким делима Петар Николић уз право да наредних пола века умножава слику, у тада популарној техници олеографије. Он то и чини, умножава је у мноштво примерака за продају, те су тако ове постале део ентеријера многих господских кућа.

Према историчару уметности Димитрију Јованову, кустосу Народног музеја у Панчеву „други оригинал” преко Београда седамдесетих година прошлог века прелази на банатску страну заслугом ондашње панчевачке општинске власти, која је била спремна да се задужи кредитом и откупи је, па ово вредно дело тако остаје у граду на Тамишу. Трећа „рука”, платно које би могло да носи радни наслов „компилација” или „Сеоба Срба без цензуре”, опет настаје по наруџбини половином Другог светског рата, док по завршетку рата, 1945. године, настаје и „четврти оригинал”, који је сплетом околности однет у Њујорк (Јовановић 2014).

Закључак: живот у слици, слика у животу

Међутим, како видимо на основу резултата наших истраживања, након седамдесетих година прошлог века – када је град Панчево откупио слику *Сеоба Срба*, која је постала позната као панчевачка верзија оригинала, ова национална икона Паје Јовановића поново пада у заборав градске културне политике да би само повремено била изложена у другим градовима. Са њом у заборав пада и сеоба српског народа. Будући да је јубилеј 300. годишњице прве велике сеобе Срба вођених патријархом српским Арсенијем Чарнојевићем (1690–1990) остао у сенци распада Југославије, јубилеј друге велике сеобе под српским патријархом Шакабентом нас тек очекује (1739–2039), те ово истраживање има сврху и да подсети на обавезу градске и националне културне политике да успостави одговоран однос према прошлости и тиме допринесе промишљању будућности на основу заједничког знања и сећања. Иако уметност памти и оно што политика заборавља, смисао и сврха постојања баштинских установа – музеја и библиотека је да памте градску историју и културу, те омогуће грађанима да разумеју културни смисао сеоба на којем је заснована и слика света савременог друштва, нарочито јер се не односи само на Србију и српски народ, већ и знатно шире – на регион Балкана и Европу у целини. Међутим, питање „кратког памћења” је пре свега теоријско питање, а у случају сеоба Срба, оно се односи на релацију из-

градња-разградња идентитета, односно изградња-разградња друштвеног памћења у релацији са променљивим унутрашњим и спољашњим политичким утицајима на политике памћења. Будући да су се од 17. века до данас ови утицаји у више наврата мењали у идеолошком и геополитичком смислу, основна разлика је у односу према српском народу, који је најпре позван у велике сеобе да брани границе западне Европе, а потом је са тих граница протеран у тренутку распада Југославије и проширења граница Европске уније на простор Балкана. Поред овог домена међународних односа, будућа истраживања изградње-разградње друштвеног памћења могу посматрати велике сеобе српског народа како са становишта територијално вођених културних политика Војводине и Панчева, тако и са становишта националне културне политике. У оба случаја је овај део историје и културе српског народа од пресудног утицаја на савремену културу и друштво у целини, само је питање колико смо тога свесни, што у великој мери зависи од културе памћења.

Литература и извори

- Burke, Peter. 1989. "History as social memory", in Thomas Butler (ed.), *Memory, History, Culture and the Mind*, New Jersey: Wiley-BlackwellOxford 1989, pp. 97-113.
- Град Панчево, Културно наслеђе, званична интернет презентација <http://www.pancevo.rs/privreda/zivot-u-pancevu/turizam/?cir=lat>
- Долово, храм Светог Оца Николаја, Епархија банатска, панчевачко намесништво <https://www.eparhijabanatska.rs/parohije/pancevacko-namesnistvo/dolovo/> [Приступљено 15. 8. 2019]
- Ђукић, Весна. 2013. „Управљање духом места: студија Парка природе 'Поњавица'”, *Читалиште*, бр. 22, Панчево: Градска библиотека, стр. 94-105.
- Ђукић, Весна. 2017. „Политички мит vs православна култура: формирање дисонантних наратива о небеској Србији”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 31, Београд: Факултет драмских уметности, стр. 141-163.
- Закон о библиотечкој делатности Републике Србије, 1994. „Сл. гласник РС”, бр. 34/94.
- Закон о библиотечко-информационој делатности Републике Србије, 2011. „Сл. гласник РС”, бр. 52/11.
- Интервју са директором Градске библиотеке у Панчеву Дејаном Боснићем спроведен јануара 2013. године.

- Јеротић, Владета. 1999. „Вера и нација“, Београд: Библиотека Лавиринт, Ars Libri https://www.rastko.rs/filosofija/jerotic/vjerotic-nacija_c.html [Приступљено 17. 8. 2019]
- Јанковић, Олга. 2014. „Четири оригинала 'Сеобе Срба'” *Политика*, доступно на: <http://www.politika.rs/scc/clanak/305182/Cetiri-originala-Seobe-Srba> [Приступљено 20. 8. 2019].
- Милекер, Срећко. 2004. *Историја банатске војничке границе 1764–1873*, репринт, Панчево: Историјски архив.
- Милекер, Срећко. 2004а, *Историја града Панчева*, репринт, Панчево: Историјски архив.
- *Народни музеј Панчево* (н.д.) „Застава Српског војводства”, доступно на: <http://www.virtuelnimuzejpancevo.rs/zastava-srpskog-vojvodstva/> [Приступљено 18. 8. 2019].
- *Народни музеј Панчево* (н.д.) „Паја Јовановић, Сеоба Срба” доступно на: <http://www.virtuelnimuzejpancevo.rs/paja-jovanovic-seoba-srba-1896-ulje-na-platnu/> [Приступљено 18. 8. 2019].
- Pančevo MOJkraj.rs. 2019. „Narodni muzej Pančevo: izložba '300 godina Požarevačkog mira'” доступно на: <http://pancevo.mojkraj.rs/desavanja/item/8917-narodni-muzej-pancevo-izlozba-300-godina-pozarevackog-mira> [Pristupljeno 17. 8. 2019].
- Pašin, Grozdana. 2017. „Slika 'Seoba Srba' u Muzeju Vojvodine, Novi Sad”, *UTNV.org*, доступно на: <https://www.utnv.org/slika-seoba-srba-u-muzeju-vojvodine-novi-sad/> [Pristupljeno 15. 8. 2019].
- *Radio televizija Pančevo*. 2018. „Sto godina od prisajedinjenja Vojvodine matici Kraljevini Srbiji biće obeleženo i u Vršcu” доступно на: <http://rtv-pancevo.rs/2018/10/09/sto-godina-od-prisajedinjenja-vojvodine-matici-kraljevini-srbiji-bice-obelezeno-i-u-vrscu/> [Pristupljeno 15. 8. 2019].
- *SEEcult.org*. 2010. „100.000 posetilaca izložbe Paje Jovanovića u SANU” доступно на: <http://www.seecult.org/vest/100000-posetilaca-izlozbe-paje-jovanovica-u-sanu> [Pristupljeno 15. 8. 2019].
- Томандл, Миховил. 1951. *Српско позориште у Војводини (1736–1868)*, Нови Сад: Матица српска.

LIFE IN A PAINTING, A PAINTING IN LIFE: THE CITY OF PANČEVO'S SHORT MEMORY

Abstract

The main research topic of this paper is “structural amnesia” of the city of Pancevo, with respect to the great migrations of Serbs as a significant historical event that was painted, the famous “Pancevo version”, by a famous Serbian painter and representative of European modernism, Paja Jovanovic. The problem is viewed from the perspective of the city’s cultural policy and institutionalized memory of the city’s cultural institutions, that is, the National Museum in Pančevo, the library of the village home of culture in Omoljica and other actors in the cultural life of the city. Using the method of comparative historical analysis, the problem is studied through two significant time points. The first is the time of the great migrations of Serbian people in the 17th and 18th centuries (1690, 1739) which led to the mass settlement of Serbs in the area of Vojvodina seen as a decisive historical event that marks a turning point in the development of the identity of Serbian people within the Austro-Hungarian monarchy. The second is the time of the 300th anniversary of this significant historical event (1990, 2039). The method of media archaeology based on recognition and grouping of dominant and related media texts was used for the collection and contextual analysis of empirical data. This resulted in the creation of a series of fragments of the investigated relationship that, in contrast with decontextualized media content, provides a better insight into the scientific problem of institutionalized cultural memory of the city.

Key words

cultural memory, structural amnesia, local cultural policy, national identity, great migrations of Serbs.

Irena Ristić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

STRAH OD ZAJEDNIČKOG ILI NIJE TO NAŠE, TO JE VAŠE

316.644.347.231:792(497.11)"2019"
COBISS.SR-ID 281313804

Apstrakt

Tokom zime 2019. godine u Šabačkom pozorištu izvedeno je akciono istraživanje sa umetnicima koji su bili uključeni u pripremu jedne repertoarske predstave, sa ciljem da se ispita njihov odnos prema socioekonomskim razlikama, kao i prema potencijalno zajedničkoj svojini. Pored tabuizacije govora o novcu i naturalizacije robne proizvodnje, rezultati otkrivaju inhibitorni efekat straha da se preuzmu odgovornosti zarad praktikovanja zajedničkog, ukazujući pritom na uslove promena unutar pozorišnih institucija, kao uporišta kolektivnih praksi i prostora društvene superstrukcije.

Ključne reči

pozorište, kolektiv, zajednička svojina, proizvodni odnosi, uslovi promene

Razumevanje političnosti koja bi mogla biti svojstvena savremenim izvođačkim praksama u fokusu je teatroloških rasprava tokom proteklih decenija. Dakako, postupak je pretpostavljen izboru, jer „kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja” (Lehman 2004: 334). Isprva se može učiniti da je reč o primatu forme naspram sadržaja, jer postdramske predstave doista obiluju formalnim inovacijama, mada je nužno oba plana promišljati u dijalektičkom odnosu koji omogućuje političnost. Uslove najavljuje već Breht (Berthold Brecht), objašnjavajući fundamente epskog pozorišta: „Promjene se neće, kako neki misle, ticati samo teme ili samo oblika ili samo namjene umjetnosti nego svega toga zajedno, pošto to čini jedinstvenu iako proturječnu cjelinu” (Breht 1979: 293). Političnost postdramskog, dakle, određena je konstelacijom sadržaj-forma, ali i načinom rada, jer metodološki pristup, koliko i ideološka matrica postupka određuju domete samog ishoda (Leh-

1 ir.ristic@gmail.com

man 2004). Jesu li ti dometi politički? To je upitno, sve dok ostajemo na razini uslova koji je nužan mada ne i dovoljan da bismo izvesno delovanje definisali kao političko. A ako već na tome insistiramo, kako analizu ograničiti samo na umetnički čin i pretpostavke njegovog nastanka? Mogu li se pretpostavke nastanka razmatrati u izolovanom okviru, van proizvodnih odnosa, isključivo sagledavanjem poetičkog postupka koji ljude „od duha” štiti od preuzimanja prekomernih odgovornosti?²

U predavanju održanom 1934. godine pod nazivom *Pisac kao proizvođač*, Valter Benjamin (Walter Benjamin) oštro kritikuje levu inteligenciju Nemačke pokazujući „kako politička tendencija, ma koliko izgledala revolucionarna, deluje sve dotle kontrarevolucionarno dok pisac samo prema svom ubeđenju, ali ne i kao proizvođač, oseća svoju solidarnost sa proleterijatom” (Benjamin 1974: 101). Nameravajući da prevaziđe izlišno suprotstavljanje sadržaja i forme, uvodi on pojam *tehlike* dela neposredno povezane sa njegovom funkcijom: „Umesto da pitamo kakav je stav nekog dela prema proizvodnim odnosima jedne epohe – da li ih odobrava, da li je reakcionarno ili namerava da ih menja, da li je revolucionarno? [...] hteo bih da pitam: kakav je njegov položaj u samim tim odnosima?” (isto: 97). Poziva se on na Brehta, koji je prvi uveo termin promena funkcije [Umfunktionierung] postavljajući

intelektualcima dalekosežan zahtev: da snabdevajući aparat proizvodnje istovremeno i menjaju taj aparat koliko im je to moguće [...] jer sve drugo [...] predstavlja krajnje sporan postupak, čak i onda kada izgleda da je građa kojom se ovaj aparat snabdeva revolucionarne prirode. Nalazimo se, naime, suočeni sa činjenicom – koju je protekla decenija u Nemačkoj obilato dokazivala – da buržoaski aparat proizvodnje i publikovanja može asimilovati zapanjujuće gomile revolucionarnih tema, pa ih čak i propagirati, a da time ozbiljno ne stavi pod znak pitanja svoje postojanje i postojanje klase koja ga poseduje. (isto: 104)

Gotovo da zastrašuje koliko blisko i prosto deluju Benjaminovi uvidi, osamdeset pet godina kasnije, usred ekspanzije novih i ništa manje opakih vidova fašizma. Stoga se čini nužno odustati od razmatranja isključivo stvaralačkog čina – čistog, neokrnljenog, autonomijom abolidiranog – od ideje da rad umetnika može biti usmeren samo na proizvod, bez rada na sredstvima proizvod-

2 Više o evropskim pokretima istorijske avangarde i osporavanju umetnosti van životne prakse, kao i o njihovom ukrštanju sa neoavangardnim tendencijama koje preispituju ili pak brane autonomni status umetnosti videti u *Teorija avangarde* (Birger 1998) i *Umjetnost i revolucija* (Ilić 2018 / Raunig 2006).

nje. Zato, uslov koji nedostaje da bi delovanje autora postalo politično je taj „da njegovi proizvodi moraju imati – pored i pre svog karaktera dela – funkciju organizovanja” (isto: 112). Od snabdevača aparata treba postati inženjer koji aparat prilagođava ciljevima revolucije, ili kako to kaže Aragon (Louis Aragon, 1933) u prvom broju časopisa *Commune*: „Revolucionarni intelektualac pojavljuje se najpre i pre svega kao izdajica klase iz koje potiče” (prema isto: 112).

U pozorištu to nije lako izvesti. Nastaje ono iz nadgradnje, kao buržoaska institucija utemeljena u striktno hijerarhijskim odnosima koji omogućuju klasnu dominaciju. Savremeni oblici organizovanja to nisu promenili. Reper-toarsko pozorište je mikrosvet ukrštenih socijalnih interesa, prostor manje ili više vidljivih klasnih sudara, najjasnije oličenih u rascepu umetničkog i tehničkog sektora, i kao takvo ostaje paradigma sistemski utemeljene eksploatacije. S druge strane i posve paradoksalno, pozorište je uporište kolektivnih praksi. Dramske i izvođačke discipline su relacionog karaktera, to su umetnosti odnosa i uzajamnosti. Kolektivi u pozorištima okupljaju umetnike i stručnjake širokog imaginativnog opsega, mahom slobodoumne i otvorene za isprobavanje novih konstrukata. Ludičkog duha i hrabrosti ne manjka. Produkcija se zasniva na emergentnim procesima, nastaje iz međuzavisnosti različitih aktera kao i subgrupa unutar javnog događaja. Relacije su starije od partikularnih delovanja pa i potreba, te bi se ishodi koji uvek i jedino mogu biti sklop, nipošto skup, mogli označiti kao *zajednički*, čak i kada okviri sasvim negiraju takvu mogućnost. Zato je pozorište, i u svom građanskom ruhu, jedno od retkih mesta koje omogućuje proizvodnju društvenosti, a po svojstvima koja su mu inherentna nosi u sebi potencijal za praktikovanje zajedničkog kao alternativnog načina društvene reprodukcije. Zato pozorište i može biti predmet opservacije, ne toliko kao poligon reakcionarnog delovanja lako podložan kritici, već najpre kao polje mogućih intervencija. Znamo, ipak, da su društveni odnosi uvek uslovljeni proizvodnim, te pretpostavka zajedništva koja bi mogla ukinuti sistem eksploatacije zavisi od svojinskih odnosa: od mogućnosti generisanja i raspodele zajedničke svojine.

Osvrnućemo se, na trenutak, na sâm pojam *zajedničke svojine*. U feudalizmu je označavana terminom zajedničko dobro [eng. *commons*], koji je poslednjih decenija poprimio snažne političke konotacije jer se postavlja u opoziciju spram druga dva dominantna tipa svojine: privatne i javne, i kao takav predstavlja osnovu za kritiku robne proizvodnje i savremenog kapitalizma (Federici, Caffenciz 2014). Ono po čemu se zajednička svojina izdvaja jeste princip samoorganizovanja: zajednica je ta koja samostalno reguliše proi-

zvodnju i raspodelu dobara, bez posredstva države i tržišta. Elinor Ostrom (1990) analizira više od hiljadu slučajeva zajedničkog organizovanja, pokazujući prednosti kolektivnih inicijativa spram individualnog i fatalno kompetitivnog iscrpljivanja resursa iz neoklasične „tragedije zajedničkih dobara” (Hardin 1968). Prva i istinska tragedija uništenih zajednica, insistira Ostrom, desila se ukidanjem nezavisne društvene reprodukcije britanske radničke klase i sistemskim uništavanjem zajedničkih dobara zarad prvobitne kapitalističke akumulacije (Ostrom 1990). Ne dešava se ona spontano, niti slučajno. Uslov nastanka, kao i danas opstanka kapitalizma, jeste ukidanje i zabrana zajedničke svojine, jer kada su sredstva dostupna za društvenu reprodukciju, kada se ljudi mogu izdržavati na osnovu korišćenja obnovljivih prirodnih resursa, tržište postaje izlišno (Matković 2018). Važno je, međutim, napomenuti da zajednička dobra predstavljaju alternativu kapitalizmu samo ako se posmatraju u svetlu političke nezavisnosti, ukoliko obezbeđuju društvenu reprodukciju van države i tržišta odnosno novi modus proizvodnje sazdan „ne više na principu konkurencije, nego na principu kolektivne solidarnosti” (Federici, Caffenciz 2014: 101). Upitno je može li se unutar pozorišnih institucija govoriti o principima kolektivne solidarnosti i promenama proizvodnih, sledstveno i svojinskih odnosa, posebno kada se uzmu u obzir dve ključne prepreke.

Prva se odnosi na autocenzuru. Sâm pojam pretpostavlja voljno suspendovanje stavova ili validnih informacija u slučajevima kada ne postoji formalna cenzura, kada nisu eksplicitno postavljene zabrane koje bi sprečile protok informacija ili njihovo otkrivanje (Bart-Tal 2017).³ Nominalno, neoliberalni poredak dopušta viši stepen slobode, mada su instrumenti ekonomske kontrole daleko delotvorniji od administrativnih, te su i mehanizmi autocenzure dobili nove vidove. Autocenzura nije više intencionalni i voljni čin uzdržavanja, već je internalizovana – zasnovana na doživljaju krivice zbog poteza usmerenih na partikularne interese pojedinca svesnog krhkosti svojih povlastica te prinuđenog da „operiše” paralelno i nezavisno od drugih u kolektivu kome pripada. Krivica koja je sistemski podmetnuta (dakle tuđa, lažna) rezultuje uverenjem da izlaganje određenih informacija može imati negativne implikacije: a) za samu osobu; b) za druge ljude prema kojima oseća izvesnu odgovornost; i/ili c) za status određene ideje. Kada je reč o novcu, rizik nije

3 Pojavljuje se u svakom socijalnom prostoru, na intrapersonalnom ili intragrupnom nivou ako pojedinac proceni da je rizik ispoljavanja suviše visok, jer može doneti više štete no koristi. Mada se javlja kao zaštitna mera, autocenzura ostaje u funkciji barijera, blokirajući informacije koje svakako mogu poremetiti strukturu ali i pokrenuti konstruktivne procese unutar grupe (Adamska 2017).

mali jer su brojne sankcije koje bi mogle uslediti: od delegitimizacije, gubitka podrške, narušene slike o sebi i brojnih pratećih miskoncepcija, do zloupotrebe izloženih informacija (Afifi, Steuber 2009).

Druga prepreka se odnosi na *naturalizaciju* robne proizvodnje, odnosno pretpostavku da je postojeće stanje prirodno i jedino moguće. Ova lažna pretpostavka, aistorična i bez utemeljenja, način je da se opravdaju odnosi eksploatacije u funkciji održanja kapitalizma (Kovačević 2018). Ujedno ona predstavlja najjači bedem savremenog poretka, jer ako svet u kome živimo baš i nije savršen, ili pak najbolji od svih svetova, verovatno i ne može biti drugačiji, te njegov legitimitet ostaje neupitan. Upravo zbog svoje ukorenjenosti i neumornih socijaldarvinističkih tumačenja, koja posve dominiraju u javnom diskursu, naturalizacija otežava percepciju alternative i samo praktikovanje zajedničkog. U lokalnom kontekstu, ona je dodatno ojačana *devaluacijom* tekovina radničkog samoupravljanja. Pojam zajedničko dobro pokreće direktne asocijacije na društvenu svojinu koja je posredstvom samoupravnih organizacija trebalo da bude na raspolaganju čitavom jugoslovenskom društvu u periodu od 1950. do 1989. godine, kada je samoupravljanje zvanično i ukinuto. Od tada, reprezentacije društvene svojine i samoupravnog sistema nose balast brojnih zloupotreba, te lako postaju instrument antikomunističke propagande. U pozorišnim kuloarima, paušalni cinizam spram nasleđa socijalizma odnosi prevagu pri sâmom pominjanju termina društvena svojina. Ujedno, ovakve asocijacije plodno su tle polemike, te omogućuju distinkciju u odnosu na tekovine. Zato navedene prepreke ne moraju nužno zaustaviti svaku intervenciju, mada ostaje otvoreno šta sve pokretanje teme zajedničkog može da pokrene. Akciono istraživanje koje je izvedeno tokom januara i februara 2019. godine, sprovedeno je sa ciljem da se ispita:

- Kakav je odnos pozorišnih umetnika prema socioekonomskim razlikama unutar kolektiva kome pripadaju?
- Koliko su informacije o klasnim pozicijama očite i dostupne?
- Kakav je odnos pozorišnih umetnika i autora prema potencijalno zajedničkoj svojini?

Metod

Učesnici

U istraživanju su, u različitim fazama, bili uključeni članovi umetničkog, tehničkog i administrativnog sektora Šabačkog pozorišta⁴ (ukupno 29 osoba). Uži krug učesnika činili su rediteljka, glumci i umetnički saradnici angažovani u produkciji nove predstave. Reč je o desetočlanoj ekipi heterogene strukture, izbalansiranoj po uzrastu, stepenu iskustva i obrazovanju. Petoro su, u vreme izvođenja istraživanja, bili u stalnom radnom odnosu u samom pozorištu, jedna članica je bila zaposlena u drugoj instituciji, dok su četvoro bili angažovani kao spoljni saradnici čiji socijalni status ukazuje na prekarnu poziciju. Istraživanje je sprovela rediteljka predstave, i ujedno u njemu učestvovala, tako da pitanje višestrukih uloga sa svim svojim rizicima, zahteva posebnu pozornost, o čemu je vođeno računa prilikom diskusije rezultata.

Postupak i dinamika

Istraživanje je izvedeno u četiri faze, u periodu od dva meseca. Nakon pripreme i pregovora sa Upravom pozorišta, utvrđeno je da finansijska dokumentacija nije dostupna, te su u prvoj fazi svi podaci prikupljeni u direktnoj komunikaciji sa umetnicima. Kroz neformalne dijaloge pre i nakon proba, članovi umetničke ekipe su anketirani o visini zarada, kao i o razlikama u socioekonomskom statusu unutar pozorišnog kolektiva.

U drugoj fazi, svi umetnici su pozvani da popune upitnik koji je konstruisan kroz ponuđenu imaginarnu situaciju, na osnovu koje je individualno trebalo iskazati stav o raspodeli zajedničke svojine. Sugerisano im je da zamisle „da umetnička ekipa predstave ima zajedničku svojinu u iznosu od 1000 evra”, i pozvani su „da odluče kako će tu svojinu [...] rasporediti prateći principe socijalne pravde”. U ponudi je bilo više opcija: da se novac rasporedi unutar umetničke ekipe, da se ustupi tehničarima ili volonterima, da se uloži u pozorište ili da se usmeri u humanitarne svrhe. Poslednja opcija je bila da se napravi samostalna, posebna raspodela, uz dodatno objašnjenje.

4 Po svom profilu, Šabačko pozorište pripada kategoriji ustanova kulture profesionalnog tipa pod ingerencijom lokalne uprave.

Upitnik je mogao da se popunjava pismeno ili da se odgovori usmeno. Nije bilo vremenskog ograničenja, ali je svako odgovaranje na upitnik trajalo između 15 i 30 minuta, i izvedeno je na sceni ili u dostupnim prostorima.

Istovremeno, u ovoj fazi, sprovedeni su postupci kako bi se zajednička svojina zaista i generisala. Postignut je dogovor sa Upravom da rediteljka i tri angažovana saradnika ne pregovaraju o svojim honorarima individualno, već da dobiju informaciju o ukupnom budžetu predstave predviđenom za autorske honorare, i da nakon usaglašavanja izveste Upravu kako će sredstva biti raspoređena i ugovori potpisani. Ovaj postupak je bio neophodan jer je namera bila da se ujednače primanja svih u odnosu na prosečne zarade glumaca, kako bi ostatak budžeta mogao da bude tretiran kao zajednička svojina. Nakon što su prikupljene sve informacije, iznosi honorara su izračunati na sledeći način:

- Procenjeno je da je angažman svakog od tri saradnika jednak mesečnom angažmanu glumaca, ali je pritom vođeno računa da su svi saradnici u prekarnoj poziciji, te su iznosi prosečnih mesečnih zarada za svakog uvećani za 50%, uz uključivanje doprinosa za penzijsko, zdravstveno i invalidsko osiguranje.
- Procenjeno je da angažman rediteljke obuhvata rad od dva i po meseca, te da se može izjednačiti sa dvoipomesečnom prosečnom zaradom glumca. Zbog zaposlenja u drugoj instituciji, iznos honorara nije ponderisan niti su uključeni dodaci vezani za doprinose.

Nakon ujednačavanja, utvrđena je isplata svih honorara, a rediteljka je potpisala ugovor na sumu koja je obuhvatala procenjeni autorski honorar i preostali iznos koji predstavlja višak vrednosti⁵, te može biti tretiran kao zajednička svojina. Ovakvi postupci su sprovedeni jer su zakonski okviri za ostvarivanje zajedničke svojine krajnje skućeni, te je njeno generisanje bilo bazirano na ličnoj odluci rediteljke.⁶

5 Termin *višak vrednosti* koji je ovde korišćen odnosi se na iznos za koji prihodi od prodaje premašuju troškove proizvodnje.

6 Po važećim zakonima u Republici Srbiji, među *posebnim* oblicima prava svojine prepoznaje se i zajednička. Odnosi se na pravo svojine koje imaju dva ili više vlasnika čiji udeli u zajedničkoj svojini nisu određeni niti se, po pravilu mogu otuđiti dok traje režim svojine, a naš pravni sistem predviđa samo četiri takva slučaja: kod bračnih i vanbračnih drugova, kod članova porodične zajednice, kod naslednika pre doobe, i kod nedeljivih delova stambene zgrade.

U trećoj fazi izveden je plenum u kome su učestvovali svi članovi umetničke ekipe. Plenum je organizovan pet dana pre premijere, nakon prve generalne probe, i trajao je 90 minuta. Najpre su u kratkim crtama prikazani rezultati upitnika o imaginarnoj svojini. Potom je ekspliciran postupak generisanja zajedničke svojine u realnom okviru, nakon čega su svi prisutni pozvani da prodiskutuju svoje prvobitne odgovore iz upitnika, i odluče kako da se svojina imenovana kao zajednička zaista i iskoristi.⁷

U četvrtoj fazi, zajednička odluka je sprovedena i dodatno prodiskutovana kroz intervju sa umetnicima, kao i sa drugim članovima kolektiva na koje se odluka odnosila. Takođe je praćena dinamika unutar kolektiva i kolateralni odjeci. Svi razgovori su snimani i, skupa sa materijalima iz upitnika, podvrgnuti kvalitativnoj obradi.

Rezultati i diskusija

Tabuizacija

U prvoj fazi, kada je dobijena saglasnost za izvođenje istraživanja, postavljene su jasne granice u odnosu na pristup finansijskoj dokumentaciji. Mada bi informacije o zaradama po važećim propisima trebalo da budu javne, Uprava je sugerisala da takve podatke treba tražiti direktno od glumaca. Pogrešno bi, međutim, bilo odmah izvoditi zaključke o netransparentnosti prilikom distribucije sredstava, jer ovakva odluka Uprave više govori o brizi i izvesnom stepenu strepnje o mogućim reakcijama samih glumaca, za koje je procenjeno da bi mogle biti negativne, jer se ustupanje informacija može doživeti kao narušavanje bazičnih principa poverljivosti i diskrecije. Tako dolazimo do prvog paradoksa prilikom govora o novcu – evidentan je nesklad između uslova transparentnosti koji omogućuje kontrolu javnih finansija, s jedne strane, i rizika od doživljaja ugrožene privatnosti, s druge. Nesklad je očit i u dijalozima koji su tim povodom vođeni sa glumcima, pre i nakon proba. Kad hoćete da saznate informacije o zaradama u pozorištu, vrlo brzo osetite nelagodu, a većina umetnika pri samom upitu pokazuju izvestan stepen uzdržanosti ili ustezanja. Čini se evidentno tabuiziranje govora o novcu, kada je vezan za zarade odnosno društvenu raspodelu. Uz jedan izuzetak, svaki raz-

7 Odluka o distribuciji zajedničke svojine delegirana je samo članovima umetničke, ali ne i tehničke ekipe zato što je procenjeno da u realnosti upravo njima pripada odgovornost za eventualne intervencije, s obzirom na privilegije koje imaju i pozicije koje zauzimaju u strukturi moći.

govor o novcu izazivao je napetost, i ponekad se doživljavao kao probijanje granica ili čak kao provokacija.

Kada je reč o dostupnosti informacija, pojedini glumci imaju veoma dobar uvid u trenutnu situaciju, dok pojedini ne znaju kolike su zarade drugih kolega u pozorištu, pa čak ni koliko tačno ima kategorija unutar glumačkog ansambla. Stepenn informisanosti varira i zavisi više od ličnih interesovanja no od dostupnosti samih informacija. U ishodu, samo jedan od svih anketiranih učesnika eksplicitno je naveo kako su glumci kategorisani u pozorištu, na osnovu kojih kriterijuma, i kolika su primanja u svakoj kategoriji. Može se pretpostaviti da nije jedini koji to zna, ali jeste jedini koji eksplicitno i sasvim iscrpno o tome govori. Pritom, razlike u socioekonomskom statusu, posebno umetnika naspram zaposlenih u tehničkom sektoru, često se pominju u dijalozima, ali nikada sa preciznim podacima o opsegu razlika ili o visini zarade slabije plaćenih kolega. Pored variranja u pogledu informisanosti, spremnost da se otvoreno govori o novcu zavisi i od prisustva inhibicija. Mehanizmi autocenzure sprečavaju protok informacija o socioekonomskim razlikama unutar kolektiva.

Novac se pojavljuje kao najveća tabu tema poretka. Može se prepoznati na bazičnom nivou, u svakodnevnoj komunikaciji, kada se razgovor redukuje na poslovične jadikovke, bez razmatranja konkretnih problema proizvodnih odnosa. Može se osetiti i u nelagodi prilikom prostog pitanja „Kolika ti je plata?” – pitanja koje je kompradorski anatemisano jer je preduslov sindikalnog organizovanja. Suspendovanje informacija dovodi do fragmentiranja kolektiva i sprečava konsolidaciju zajedničke pozicije koja bi mogla biti stožer promene (Adamska 2017; Bar-Tal 2017). Zato se potpun i slobodan protok informacija čini neprocenjiv i brojne su studije o tome napisane (više u Dahl, 2006; Shauer, 1982). On omogućuje razvoj kritičkog i kreativnog mišljenja, zajedničku proizvodnju znanja, proširenje njegovog opsega i uticaja, viši stepen odgovornosti, poverenja i kohezije, sledstveno i otpornosti kolektiva na spoljne pritiske, kao i odlučnije poteze u javnoj sferi. Da bi se takva promena postigla, delegirane krivice se moraju vratiti krivcima, a odgovornosti preuzeti za relacije koje strukturu definišu, uz razvoj dijalogičnosti unutar samog kolektiva. U suprotnom tabui uvek čuvaju *status quo*, pasivizuju članove i sprečavaju promene kojima se teži. Stoga je lako zaključiti da je detabuizacija nužna, a jedan od načina da se reši pitanje neoliberalne kontrole jesu različiti vidovi metacenzure. Da bi se uopšte moglo misliti o praktikovanju zajedničkog, pitanje svojinskih odnosa mora biti dostupno temeljnom pretresu i preispitivanju.

Može li se zajednička svojina zamisliti?

Bez sumnje. Uprkos otporima i snažnim efektima (auto)cenzure koji su ometali dijaloge, svi članovi umetničke ekipe su prihvatili da razmotre imaginarnu situaciju iz upitnika. Većina njih je izabrala da samostalno napravi raspodelu, a najveći broj odgovora se odnosio na raspodelu novca ljudima unutar ekipe (70%). Samo troje se odlučilo za ulaganje u pozorište, pomoć bolesnom detetu ili zajedničko putovanje koje bi bilo u funkciji daljih dogovora. Kod odgovora koji su favorizovali raspodelu unutar ekipe pojavilo se nekoliko opcija: Dva odgovora se odnosilo na ustupanje zajedničke svojine ljudima iz tehničkog sektora koji su plaćeni lošije od umetnika, dok se petoro izjasnilo da bi novac trebalo podeliti unutar ekipe koju čine svi koji su radili na predstavi, i ljudi iz tehničkog sektora i ljudi iz umetničke ekipe. To je, zapravo, stav oko koga postoji najviši stepen saglasnosti (50%).⁸ Takođe, iz odgovora na upitnik moglo se uočiti da se mišljenja razlikuju po pitanju pariteta: do trenutka kada je organizovan plenum, ostalo je otvoreno treba li svojinu podeliti na jednake delove ili umetnici, makar i simbolično, treba da dobiju nešto više jer su uložili više rada.

Još jedna tema uočena je iz niza potpitanja koja su učestalo formulisana predavanja konačnih odgovora, a to je poreklo novca. Kako je umetnička ekipa stekla zajedničku svojinu? Legalno ili ilegalno? Odakle bi novac mogao uopšte da dođe? Ko ga je zaradio i na koji način? Da li je taj novac stečen ili dobijen na poklon, kao neki vid sponzorske podrške? Da li postoje protivusluge koje moraju da se izvrše? Pojedini razgovori bili su vrlo opsežni i u ishodu je figurirao zaključak da upravo od porekla zavisi na koji način bi se svojina mogla raspodeliti. Ujedno ova potpitanja govore o sumnji odakle bi novac uopšte mogao da se pojavi, zapravo o smanjenom kapacitetu da se apstrahuje mogućnost zajedničke svojine koja nije na neki način upitna ili čak korumpirana. To govori i o nekom vidu zbunjenosti kada je reč o nečemu što bi moglo biti zajedničko, što se može razumeti u svetlu indukcije sistema koji gotovo ukida mogućnost zajedničke svojine do te mere da se ona čini kao otuđeni, apstraktni, ili čak ugrožavajući koncept. Mada se povezanost izvora novca i raspodele ne mora činiti direktna, očito je da poreklo novca određuje može li se uopšte nešto tretirati kao zajednička svojina, zapravo definiše uslove da nešto može biti procenjeno i prihvaćeno kao zajedničko, isključivo kroz konceptualizaciju koja mu nužno prethodi.

8 Među njima se pojavio i jedan sasvim originalan predlog po kome bi svojinu trebalo raspodeliti unutar šire ekipe, ali pritom računati još jedno mesto, a to je bolesno šabačko dete.

Može li se zajednička svojina prihvatiti i podeliti?

Samo delimično. Tokom plenuma, nakon što je prikazan realan način generisanja zajedničke svojine, i umetnici pozvani da usaglase odluku na osnovu do tada iskazanih mišljenja, pokreće se diskusija o značenju preduzetih postupaka i mogućim efektima. Petoro učesnika se aktivno uključuje u diskusiju, iz koje su formulisana tri velika problema koja zaslužuju posebnu pažnju:

1. *To nije dozvoljeno.*

Jedan od učesnika pokreće pitanje pravne regulative: Kako se zajednička svojina uopšte može raspodeliti, ako u važećim zakonima ne postoji takva opcija? Rediteljka potvrđuje da je aktuelni zakonski okvir krajnje restriktivan po pitanju zajedničke svojine, i da se u ovom slučaju ona mogla generisati isključivo samostalnom odlukom pojedinca da deo honorara, odnosno deo privatne svojine za koju je procenjeno da predstavlja višak vrednosti, proglasi i imenuje za zajedničku. Objasnjeno je administrativni postupak kako je to urađeno na legalan način. Treba napomenuti da se izvestan stepen napetosti u grupi pojavio odmah nakon što je prikazan način generisanja svojine, a može se pretpostaviti da je jedan od razloga upravo upitanost oko mogućih pravnih ograničenja. Sledstveno njena distribucija nosi izvestan rizik, ili se pak doživljava kao zakonski prekršaj. Intervjui koji su usledili nakon plenuma potvrdili su da se situacija doista doživljava kao opasna. Pritom, pokazalo se da rizik nije vezan samo za propise, već i za strepnju od mogućih pogrešnih ili zluradih komentara ljudi iz okruženja, te se pojavljuju i nova pitanja: na koji način može biti procenjeno učešće u raspodeli određene novčane sume upitnog statusa? Hoće li se to tumačiti kao finansijska malverzacija? Hoće li učesnici u ovom procesu snositi posledice ili trpeti izvestan pritisak iz okruženja? Procena dopuštenosti u formalnom (zakonskom) i neformalnom (građanskom) okviru, kao i anticipacija negativnih reakcija, a najpre neizvesnost u pogledu mogućih ishoda, izazivaju snažan doživljaj nesigurnosti kod glumaca.⁹

2. *To je uvođenje anarhije.*

Jedan od učesnika tokom plenuma ističe averziju pri samom pokretanju teme. Procenjuje da je ovakvo delovanje veoma loše za sistem jer narušava strukturu i predstavlja uvođenje anarhije. Pravi pritom osvrt na koji način se

⁹ Strah i strepnja ponovo aktiviraju mehanizme autocenzure (Adamska 2017; Afifi & Steuber 2009), sada ne više u funkciji tabuizacije već suspendovanja postupaka koji bi mogli pokrenuti praktikovanje zajedničkog.

pozorišni sistem već ugrožava na različite načine, pre svega jer se ne poštuju pravila koja su nužna za dobro funkcionisanje pozorišta. Kao ilustraciju navodi više primera narušavanja strukture, kao što su neadekvatna ponašanja, narušavanje profesionalnih standarda i nipodaštavanje procesa, kao i pozorišne hijerarhije, zatim stalne promene na čelnim pozicijama, ili uvođenje novina bez konsultacija sa ansamblom, što dovodi do alijenacije usled pada motivisanosti. Kao posledicu navodi da se ljudi „prirodno osećaju otuđeni i povlače se. Ne osećaju više pozorište kao svoje.” Kvalitet i opseg primedbi mogu se razumeti kao indikatori akumuliranog nezadovoljstva, a ono što provocira nezadovoljstvo čini se analogno postupku iz istraživanja i doživljava se kao urušavanje vrednosti same institucije, kao neka vrsta ataka na pozorište.

Iz polemike koja je usledila očite se izvesne protivurečnosti. Učestalo se pravi osvrt na ranije oblike društvenog uređenja, uz navođenje primera za dobro upravljanje pozorištem,¹⁰ a istovremeno se otkriva otpor prema nasleđu socijalizma i terminologiji koja se može povezati sa nekadašnjim modelom jugoslovenskog društva. Iz tog otpora brzo izranjaju stereotipije da je društvena svojina jedino i uvek bila samo predmet zloupotrebe, te i da slični oblici svojinskih odnosa moraju biti takvi – uverenje koje je češće indukovano no utemeljeno u iskustvu. Ove dve pozicije, naizgled suprotstavljene, govore zapravo o doživljaju kontinuiranog nezadovoljstva („Nikada nije bilo dobro, samo je sada gore”), i o izvesnom defetizmu koji dominira, naspram nekadašnjeg doživljaja da su promene, mada spore i tegobne, ipak moguće. Međutim, iako je sada alternativa gotovo ukinuta, frustracija ne generiše otpor već odustajanje i doživljaj nemoći usled iscrpljenosti zbog dugotrajnog iščekivanja. Ljutnja i nezadovoljstvo se pomeraju ka modelu koji je, ipak, nekada otvarao mogućnosti, obećavao daleko više, te usled visokih očekivanja postajao predmet idealizacije, a sada reaktivno i utoliko snažnije postaje meta devaluacije – direktno proporcionalno očekivanjima koja su prethodila. Čini se da devaluacija samoupravnih tekovina, isprva mapirana kao jedna od ključnih prepreka za praktikovanje zajedničkog, ima razorne efekte, i pokreće daleko složeniju dinamiku vezanu za lična osujećenja i ambivalenciju spram procene mogućnosti za pomak. Upravo *resantiman* besprekorno može objasniti ovu zamrznutu poziciju zgađenosti koja uslovljava odsustvo svake reakcije. Okrenuta je ona ka prošlosti jer se u prošlosti ništa ne može menjati, te su i

10 Kao prednosti posebno se ističu stabilno funkcionisanje i pravedno usklađivanje obima posla sa raspodelom kroz mehanizam varijabila, koji se zasnivao na promenljivom delu ličnog dohotka iznad garantovanog dela tj. iznad tzv. startnog osnova, a kod glumaca u pozorištu je zavisio od broja odigranih predstava tokom meseca.

reakcije izlišne, a sadašnjost već ostaje van dometa intervencije.¹¹ U slučaju izvedenog plenuma, očito je kako devaluacija kao i doživljaji koji iz nje proizilaze mogu biti u funkciji opravdavanja postojećih proizvodnih odnosa, te se čvrsto postavljaju kao opstrukcija u promišljanju, a svakako i praktikovanju zajedničkog.

I druga protivurečnost se može delimično objasniti efektima opstrukcije, a prepoznaje se u insistiranju na hijerarhijskoj strukturi kao bedemu stabilnog sistema naspram ogorčenosti zbog gubitka svake kontrole pri odlučivanju. Iako postoji snažan otpor prema novinama u pozorištu, o kojima „niko ništa nije pitan”, koncept hijerarhije kao da ostaje nedodirljiv, vrednost koja se mora odbraniti. Siguran i funkcionalan sistem prepoznaje se isključivo u hijerarhijskom modelu, dok se egalitarizam izjednačava sa uništavanjem sistema jer unosi kaos i destabilizuje postojeću strukturu. Relativno su očekivani ovakvi stavovi kada manjka uvida o različitim organizacionim formama i modelima društvene reprodukcije, što ne mora nužno biti velika prepreka za dalja razmatranja. Nešto veća se krije u tome što kontradikcije ujedno govore o potrebi za ograničenim vidovima slobode, u kojima se odgovornost za odnose, ipak, radije delegira višim instancama.

3. Nije to naše, to je vaše.

Polemika o gubitku kontrole u procesu odlučivanja unutar pozorišnog kolektiva nastavlja se pitanjem da li je i ovaj slučaj indikativan, jer ni sada niko nije pitan da li hoće da ima zajedničku svojinu ili ne, da li uopšte hoće da učestvuje u raspodeli kada to više nije zamišljena već realna opcija. Rediteljka potvrđuje da je ona lično iskoristila svoju poziciju moći koju je imala kako bi mogla da obezbedi uslove za generisanje zajedničke svojine. Uključuje se više učesnika koji diskutuju čija je to svojina i može li se o njoj doneti bilo kakva odluka. Može li ta svojina pripadati svima u ekipi „ako već nije naša” već pripada vama – insistira jedan od diskutantata, misleći na rediteljku i saradnike. Jasno je da se pitanje raspodele usložnjava samim prelaskom sa imaginarnog na realan plan razmatranja, u kome se i odgovornosti drugačije percipiraju. U praksi se pokazuje koliko povezanost porekla svojine i njene raspodele može biti važna. To, naizgled retoričko pitanje, koje se pojavilo već prilikom razmatranja imaginarne svojine u upitniku, ukazuje na niz ograničenja u oglednim načinima praktikovanja zajedničkog, kao i u ovom istraživanju. Ako sama

11 Pojam *resantiman* zasićen je brojnim filozofskim i psihološkim tumačenjima, a više o proširenju pojmovnog opsega može se pročitati u eseju „Resantiman u izgradnji morala” (Šeler 2011) i u knjizi *Niče i filozofija* (Delez, 1999).

produkcija nije utemeljena u zajedničkim sredstvima za rad, ili bar u intencionalnim akcijama koje su zasnovane na zajedničkom konstruktumu prema unapred utvrđenim principima, višak koji ostaje i koji omogućuje generisanje svojine, ma bila ona imenovana i kao zajednička, opaža se kao tuđ jer predstavlja odgovornost koju niko nije birao, niti predvideo. Ta nametnuta odgovornost nije laka, te se lako i odbacuje. To je zbog toga što način generisanja svojine u ovom istraživanju, ne samo da nije zajednički jer je zasnovan na ličnoj odluci rediteljke, već pokreće temu odustajanja od privilegija kao uslova promene – temu koja obavezuje sve pripadnike srednje klase kojima, u realnosti, odgovornost za promene zaista i pripada. Tako odgovornost za raspodelu viška postaje „vruć krompir” sa kojim se učesnici „dobacuju”, prepuštaju ga olako i ispuštaju bez ustezanja.

Strah i uznemirenost koji se tokom plenuma ispoljavaju mogu se objasniti različitim vidovima rizika, nominalno od pravnih ograničenja, uvođenja haosa ili pak viška odgovornosti. Međutim, opasnosti ne moraju nužno dolaziti iz spoljne realnosti, a opseg digresija i izbegavanja tokom plenuma govori o dubljim, manje racionalnim mehanizmima u kojima se otpor javlja prema samoj suštini zajedničkog, kao konceptu koji je uslovljen odnosima zavisnosti i zadire u daleko starija iskustva intrapsihičkog konflikta. Razumevanje dinamskih tokova prevazilazi okvire ovog rada, ali je važno uočiti kako tema pokreće složene psihičke procese, i do koje mere konstituisanje uslova za praktikovanje zajedničkog zavisi upravo od njih.

Izoštava se rasprava o tome šta je uopšte zajedničko u zajedničkoj svojini, a stavovi se polarizuju, te se u jednom trenutku čini da će se plenum okončati bez raspleta. Rediteljka prekida polemiku, gotovo da karikira poziciju formalnog autoriteta vrlo izričitim stavom kojim od učesnika traži da se prisete svojih odgovora u upitniku. Podseća da je najviši stepen saglasnosti postignut oko opcije da se svojina raspodeli unutar šire ekipe, svim ljudima koji su učestvovali u pripremi predstave, ističući pritom otvoreno pitanje pariteta: da li tu svojinu treba podeliti na jednake delove ili umetnici treba da dobiju nešto više zbog povećanog obima posla, kako je to u nekoliko navrata i odgovora sugerisano? U kratkoj finalnoj diskusiji dominira stav da zajedničku svojinu treba rasporediti tako da bar simbolično umetnici dobiju nešto više (10%) zbog tri puta većeg obima posla. Nakon glasanja za ovaj predlog, rediteljka utvrđuje da je sedam glasova bilo „za”, jedan „protiv”, jedan uzdržan, kao i da jedna osoba nije glasala. Objavljuje da će odluka biti sprovedena u naredne dve nedelje i zaključuje plenum.

Dogodilo se ovde par istinskih iznenađenja:

- a) Učesnici bespogovorno prihvataju rediteljkin prekid polemike i zahtev da se o svojini odluči glasanjem po sistemu proste većine. Uprkos snažnim otporima prema prihvatanju odgovornosti za zajedničku svojину, a istovremeno i pritužbi na račun gubitka kontrole, diktat se dočekuje skoro sa olakšanjem, uz osmeh. Čak i kada je karikirana – hijerarhija ostaje poželjna, kao opipljiva uteha koja prekraćuje neizvesnost.
- b) Ma koliko se polemika izoštrava do neslućenih razmera, otkrivajući visok stepen anksioznosti, tokom plenuma ne manjka međusobnog poverenja, poštovanja i slušanja, a tako se susret i okončava.

Paroksizam nastupa tek u danima koji slede.

Ipak, umetnicima malo više

Nakon plenuma, skupa sa poslednjim pripremama za premijeru, tenzija se dodatno zaoštrava: među tehničarima cirkulišu različite informacije o odluci umetnika, interpretirane ili čak donekle iskrivljene u odnosu na dinamiku socijalnih nesklada, što kod pojedinih članova ekipe podiže nivo zabrinutosti oko ishoda. U periodu nakon premijere, rediteljka raspoređuje i distribuira zajedničku svojину prema plenumskoj odluci, i tim povodom vodi razgovore sa ljudima iz tehničkog sektora. Iz razgovora postaje evidentan doživljaj poniženosti i nepravde: razlika od 10% u raspodeli pokazuje se ne samo kao simbolična, već kao suštinska – okidač nezadovoljstva usled reprodukcije društvenih odnosa u punom smislu te reči. Ljudi iz tehničkog sektora nepogrešivo primećuju da je razlika napravljena u odnosu na obim posla bez uzimanja u obzir njihovog svakodnevnog rada u pozorištu i visine zarada koje su skoro 60% niže u odnosu na glumačke. Istovremeno, veliki broj ljudi iz tehničkog sektora pokazuje snažne emotivne reakcije, pokušavajući da izrazi zahvalnost, iako se pri distribuciji insistira na tome da nije reč o nagrađivanju ili poklanjanju, već o svojini koja je raspoređena na osnovu plenumske odluke. Dvoje odbijaju da prime svoj deo jer postupak procenjuju kao uvredu profesionalne etike i narušavanje sistema. Iz „baze” dolazi i predlog da se u narednom periodu svi okupe u zajedničkom razgovoru i prošire diskusiju, ali članovi umetničke ekipe tim povodom ostaju uzdržani. Čini se da ono što umetnici doživljavaju kao pravednu raspodelu u odnosu na obim posla (a verovatno i kvalitet), zaposleni u tehničkom sektoru ocenjuju kao korišćenje

prilike za potvrdu klasne dominacije i poretka zasnovanog na proizvodnji nejednakosti. Da li je trebalo sprečiti to perpetuiranje? Insistirati na preispitivanju odluke o 10% razlike u korist umetnika? Da je to urađeno, verovatno bi tenzije u pozorištu bilo manje, izbegle bi se turbulencije unutar kolektiva, a rascepi učinili manje očitim, time bi i rezultati ovog istraživanja bili falsifikovani dobrom voljom da se zataškaju zahtevi, kao i potrebe za promenom. Da je to urađeno, verovatno bi i višestruka uloga rediteljke u ovom istraživanju (režija, anketiranje, moderacija, obrada i dr.) bila toliko proširena, da bi ma kakav privid onipotentne intervencije mogao proizvesti samo jednokratni korektiv, zajedničku laž – zapravo, udobnu iluziju koja prikriva pravo stanje stvari. Verovatno bi bila zataškana i ključna pitanja, i nevidljiv bi postao stepen uvida koji pokazuju učesnici, ali i njihove mogućnosti da, uprkos opstrukcijama sistema u kome rade, razmišljaju o uslovima socijalne pravde i drugačijem modusu proizvodnih odnosa. A te mogućnosti, ipak, nisu male.

Nakon svih sumnji i polemika, činjenica je da su učesnici ovog istraživanja prihvatili da razmatraju pitanja vezana za praktikovanje zajedničkog, da govore o socioekonomskim razlikama unutar kolektiva kome pripadaju, da preispituju načine generisanja i raspodele zajedničke svojine, kao i uslove drugačijih proizvodnih odnosa, da razumeju čak i svoju ulogu u eventualnim promenama. Pristupili su tome sa puno poverenja i temeljno, mada je rizik bio očit. Takođe, činjenica je da je ovo istraživanje izvedeno u jednom institucionalnom pozorištu čija recentna produkcija privlači pažnju javnosti, i da su čak i najdelikatnije faze postupka sprovedene uz punu saglasnost i podršku Uprave. Stoga je nesporno mogu li se preuzeti odgovornosti za promene i praktikovanje zajedničkog unutar pozorišnih kolektiva. Upitni su samo preduslovi takvih promena o kojima vredi diskutovati.

Za početak, nužna je *detabuizacija* govora o raspodeli, socioekonomskim razlikama i ustrojstvu proizvodnih odnosa. Iz dijaloga se može videti koliko su snažni mehanizmi autocenzure kada je reč o novcu, i na koji način sprečavaju protok informacija koje bi mogle biti polazište zajedničkih inicijativa. Detabuizacija donosi mogućnost govora o robnoj proizvodnji i negativnim posledicama društvene i ekonomske nejednakosti, a pritom i preispitivanje navodne prirodности, shodno tome i nužnosti tržišnog diktata. *Denaturalizacijom* postojećeg oblika proizvodnje krči se put za praktikovanje zajedničkog koje može da naruši temeljne kapitalističke pretpostavke o dominaciji profita spram realnih ljudskih potreba (Kovačević 2018). U lokalnom kontekstu ona je otežana procesima istorijske revizije koji uzrokuju devaluaciju socijalističkih tekovina. Nekadašnji ili svaki drugi poredak socijalne jednakosti

izjednačava se sa totalitarnim praksama, dok ljudske slobode i prava ostaju aduti neoliberalne retorike u funkciji apoteoze tržišta. Raskrinkavanjem ove ujdurme u otvorenim dijalozima i pokazivanjem da u kapitalizmu ništa nije prirodno niti spontano, a najmanje to mogu biti vidovi individualizma u službi odbrane privatnog vlasništva, jedan je od prvih koraka u razumevanju potrebe za zajedničkim. Denaturalizacijom se ujedno otvara prostor analize i argumentacije, prostor polemike i razmene, kao i učenja o alternativnim oblicima društvene reprodukcije, uz *repolitizaciju* postojećih proizvodnih odnosa. Pretenzije pozorišnih aktera da budu politični, da tematizuju određena pitanja, da konstruišu vrednosne sisteme u opozitu sa dominantnim poretkom, da jasno ispolje svoje stavove u odnosu na datosti, pretpostavljaju i spremnost da se zaista sagledaju uslovi u kojima rade, uz *preuzimanje odgovornosti* za sopstvenu poziciju u strukturi i učešću u sistemu eksploatacije. A kad se već preuzmu odgovornosti, možda mogu biti raspoređene simetrično, pa postaje manje teško *odustati od hijerarhije*, i egalitarne modele sprovesti samostalno, svojevolsno, bez diktata i odjeka čizme. Odustati od navike, dabome, i učiti se zajedničkom, kako već dolikuje pozorištu.

Zašto je ovo istraživanje uopšte rađeno u pozorištu? Zašto baš promena mora biti u pozorištu? Prosto je. Zato što je pozorište prvo u kome se ona može desiti. Ako zaista ne može u pozorištu, onda smo ovaj svet sasvim sigurno izgubili. „Kakva slava! Kakav vek!” – uzviknuo bi siroti Bertolt Breht.

Literatura

- Adamska, K. 2017. “Self-censorships in organizations” in D. Bar-Tal, R. Nets-Zehngut, & K. Sharvit (eds.) *Self-censorship in different contexts: Theory and research*. Cham, Switzerland: Springer.
- Afifi, T., & Steuber, K. 2009. “The revelation risk model (RRM): Factors that predict the revelation of secrets and the strategies used to reveal them”. *Communication Monographs*, 76(2), pp. 144–176.
- Bar-Tal, D. 2017. “Self-Censorship as a Socio-Political-Psychological Phenomenon: Conception and Research”. *Political Psychology*, 38, pp. 37–65.
- Benjamin, W. 1974. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Birger, B. 1998. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Brecht, B. 1979. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Dahl, R. A. 2006. *On political equality*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Delez, Ž. 1999. *Niče i filozofija*. Beograd: Plato.
- Federici, S., Caffenciz, G. 2014. "Commons Against and Beyond Capitalism", *Community Development Journal* 49, pp. 92–105.
- Hardin, G. 1968. "The tragedy of the commons". *Science*, 162(3859), pp. 1243–1248.
- Ilić, V. 2018. „Umjetnost i revolucija”, *Filozofska istraživanja*, 152(4), pp. 815–826.
- Kovačević, M. 2018. „Praktikovanje zajedničkog kao alternativa robnoj proizvodnji” u A. Matković (ur.) *Zajednička dobra i granice kapitalizma*. Beograd: zajedničko.org Platforma za teoriju i praksu zajedničkih dobara, str. 14–21.
- Lehman, H. T. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, Tkh.
- Matković, A. 2018. „Prvobitna akumulacija i druga 'tragedija' zajedničkih dobara” u A. Matković (ur.) *Zajednička dobra i granice kapitalizma*. Beograd: zajedničko.org Platforma za teoriju i praksu zajedničkih dobara, str. 22–29.
- Ostrom, E. 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raunig, G., & Dražić, R. 2006. *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Schauer, F. 1982. *Free speech: A philosophical inquiry*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Šeler, M. 2011. *Eseji iz fenomenološke antropologije*. Beograd: Fedon.

FEAR OF COMMONING OR *IT'S NOT OURS, IT'S YOURS*

Abstract

During January and February 2019 in Sabac Theater, action research was conducted with artists involved in the preparation of a repertoire performance. The research was undertaken with the aim of examining the attitudes of theater artists and cultural operators toward socioeconomic division within the collective, as well as toward the distribution of a potentially common property. Semi-structured interviews, questionnaires and plenum techniques were used. The results show a high degree of tabooization of speech about money and class division, devaluation of socialist legacy and lack of information that facilitate naturalization of current working conditions. Moreover, a series of contradictory reactions reveal the inhibitory effects of fear from taking on the responsibility for the common-ing. The results also indicate conditions and possibilities for change within a theater institution, as a stronghold of collective practices and the space of social superstructure.

Keywords

theatre, collective, common property, working conditions, changes

Ana Martinoli¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

30 GODINA RADIJA B92 REDAKCIJA ZA KULTURU KAO DEO SAVREMENE KULTURNO-UMETNIČKE SCENE BEOGRADA (1989–1999)

316.774/775:654.191(497.11)“1989/1999”
316.73(497.11)“1989/1999”
COBISS.SR-ID 281317900

Apstrakt

U fokusu ovog teksta je Redakcija za kulturu B92, često zapostavljena u sagledavanju važnosti i uticaja svega onoga što je Radio B92 pokrenuo, inicirao i realizovao. Korišćenjem metode dubinskog intervjua sa urednicima i autorima ove redakcije, realizovanim u periodu 2002–2015, kao i analizom programskih sadržaja i programskih akcija koje su nastale kao rezultat inicijativa Redakcije za kulturu, tekst će pokazati da su upravo ova organizaciona jedinica stanice i njeni programski segmenti možda na najupečatljiviji način sumirali vrednosti i programsku politiku B92 tokom prvih deset godina postojanja. Konačno, tekst se fokusira na period od osnivanja stanice do petooktobarskih promena 2000. godine, kada su aktivnosti i angažman Redakcije za kulturu bili najintenzivniji i najupečatljiviji i kada su vrednosti na kojima je ona počivala bile jasno definisane i kroz program oblikovane i realizovane.

Ključne reči

radio, B92, redakcija za kulturu, nezavisni radio, radio civilnog sektora

Radio B92 bi proslavio trideseti rođendan 15. maja 2019. godine. Ova beogradska radio-stanica je svojim programom i vanprogramskim aktivnostima na mnogo načina obeležila poslednju deceniju 20. veka u Srbiji. Delovanjem *on air* i akcijama van studija, bila je pokretač i podrška društveno-političkih promena, a neretko i izazivač bunta i borbe protiv represivnog režima, ratnih sukoba i sve jačeg nacionalizma, gušenja medijskih i građanskih sloboda i ukidanja demokratskih vrednosti u Srbiji, ali i bivšoj Jugoslaviji. Iako lokal-

1 ana.martinoli@fdu.bg.ac.rs

nog karaktera, stanica čiji program vrlo često nije mogao da se čuje ni u svim delovima glavnog grada, postala je mit na globalnom nivou, zahvaljujući beskompromisnosti, produkcijskoj inovativnosti, vrednostima na kojima je gradila programske sadržaje, pa samim tim i svoju reputaciju.

Analiza rada ove stanice mogla bi da se odvija na različite načine – kroz analizu njenih produkcionih i organizacionih karakteristika i specifičnosti, ulogu u političkim i društvenim zbivanjima tokom turbulentnih devedesetih godina prošlog veka, beleženjem ometanja i zatvaranja stanice, kao i brojnim paralelnim projektima koji su iznikli na vrednostima i pod uticajem Radija B92.

Sagledavanje rada Redakcije za kulturu pokazuje da je priča o Radiju B92 priča o politici i društvu jednog vremena, o borbi za slobodu i građansko društvo, borbi protiv nacionalizma, rata i mržnje, a da iznad svega toga zapravo stoji borba za kulturne vrednosti koje suštinski određuju i oblikuju jedno društvo.

Već na samom početku, Radio B92 je zauzeo posebno mesto na tržištu koje se tek formiralo u smislu programske raznovrsnosti. Radio B92 nije bio ni javni servis u tradiciji matičnih, državnih medija, niti komercijalni radio koji pokreću finansijski imperativi i lagani, zabavni sadržaji. Strukturom programa i organizacijom ukupnog rada i produkcije Radio B92 je bio najbliži *community* radiju, stanicama izniklim iz svoje sredine, čija bi se misija mogla sažeti u rečenici „Informacija nije samo ponavljanje ili predstavljanje onoga što se dešava u stvarnosti, već način da se ta stvarnost izmeni”² (Lewis and Booth 1989: 143). B92 je prezentovao autentičan pristup kreiranju programa, u vreme kada su pored matičnih radio-stanica, karakterisanih krutom i strogom koncepcijom i strukturom programa, počele da se javljaju i prve privatne stanice koje su se okrenule isključivo muzičko-zabavnim sadržajima.³ Istovremeno, iako je sve do 1996. godine emitovao program praktično bez dozvole, Radio B92 nije bio ni klasičan piratski radio, posebno ne u kontekstu amaterskog piratskog emitovanja koje je sredinom i krajem osamdesetih godina 20. veka počelo da se javlja u Beogradu.⁴

2 Moto jedne od najčuvenijih bolonjskih *community* radio-stanica, Radio Alice.

3 Radio Pingvin, kao prva beogradska privatna stanica, počeo je sa emitovanjem programa 22. novembra 1991. godine, bez političkih sadržaja, sa informativnim programom ograničenim na servisne informacije i zanimljivosti. Koncept mu je bio baziran na komercijalnom modelu radio-stanice.

4 Radio Feniks i Radio Marinero su neke od prvih piratskih radio-stanica koje su emitovale eurodisko hitove koristeći minijaturne predajnike postavljene na krovove zgrada na Novom Beogradu, uglavnom u pojedinim dobima dana i uz minimalno prisustvo voditelja.

Prilikom osnivanja Radija B92 u prvi plan su stavljeni entuzijizam, originalnost, mladalačka energija. Koliko god da je sastav autora, urednika, novinara i saradnika radija bio raznorodan – od njihovih interesovanja do senzibiliteta, pa i ideološkog *background*-a – ono što ih je povezivalo bilo je kritičko promišljanje stvarnosti, rezervisanost prema „zvaničnim verzijama” i želja za istraživanjem.

Družili smo se i... bili smo jako različiti, iz različitih gradova, različita godišta, ali povezivalo nas je to što smo svi bili skloni sumnji. Shvatili smo da je pitanje istine ne samo pitanje politike i istorije, već je i pitanje ukusa. (Stojanović,⁵ 2014)

Kako Stojanović navodi, pored škole i školskog programa, Omladinska organizacija kao podmladak tadašnje Komunističke partije zapravo je upravljala sadržajima koji su određivali kreiranje dominantnog ukusa u državi.

Shvatali smo da smo apsolutna manjina, ali da ima dosta ljudi oko nas koji bi ta ista pitanja postavljali, istu muziku slušali, o tim temama debatovali... Shvatali smo da nije sve tako crno-belo kako nam se predstavljalo kroz porodicu i medije. (Stojanović, 2014)

Na ova razmišljanja nadovezuju se stavovi Dušane Nikolić, tadašnje autorke Redakcije za kulturu, koja konstatuje da je estetski svetonazor radija bio drugačiji od drugih *opozicionih*⁶ stanica. Radio je, takođe, od početka nametnuo interaktivnost kao specifičnu odrednicu svojih aktivnosti, prateći dešavanja u gradu – muzikom, stilom svojih autora i voditelja, temama i komunikacijom sa slušaocima.

Baš kao ni ostatak programa, tako ni Redakcija za kulturu nije pokrenuta i organizovana kao rezultat unapred definisanog, precizno osmišljenog zadatka. Posebno je bilo otežano kreiranje zajedničke programske politike u redakciji radio-stanice koju su činili saradnici i novinari dva kulturološki i profesionalno dijametralno suprotna skupa novinara – onih koji su se profilisali kroz angažman u Indeksu 202 i onih koji su svoja medijska iskustva kreirali u okviru redakcije *Ritma srca*, programa emitovanog na radiju Studio B, pre pokretanja Radija B92.

5 Alisa Stojanović, prva urednica Redakcije za kulturu Radija B92.

6 Misli se na radio-stanice koje nisu pripadale državnom medijskom servisu i čije je izveštavanje bilo suprotstavljeno slici stvarnosti koju su kreirali režimski mediji. Često su te stanice devedesetih godina označavane i kao „nezavisne”.

I dok su se redakcije prirodno formirale kada su bili u pitanju informativni i muzički programi, ispostavilo se da „kulturu niko nije hteo, to nikog nije zanimalo”⁷.

Prva, udarna emisija redakcije za kulturu bila je *Privatno vlasništvo* i već kroz sam naziv očitovala se dominantna energija, namera i senzibilitet saradnika i autora redakcije koji su i kroz naziv želeli da iskažu autonomiju, pripadnost, prostor u kome će moći slobodno, nesputano i bez kontrole da se bave vrednostima u koje veruju⁸.

Meni se nije dopadalo kako su na Radio Beogradu tretirali kulturu, vrlo strejt, malograđanski. Nije bilo nikog ko razume našu generaciju, da bih ga pozvala da nam pomogne... Pozvala sam prvo ljude iz izlazaka, koji su pravili tu alternativniju scenu, Likovna akademija i FDU. Tako sam regrutovala ljude za koje sam znala da imaju interesovanja. Oni možda nisu imali novinarsko obrazovanje i znanje, ali to mi i nije bilo važno. Bila mi je važna ličnost, bio mi je važan ukus, senzibilitet. Zanimali su me oni koji pišu, a ne mogu da dopru do izdavačkih kuća. Tad je još postojao SKC, pa smo imali tu likovnu scenu, ona je bila alternativnija, tu je bilo mislećih ljudi. Bilo je važno da svi dele sličan senzibilitet, potrebu za sumnjom u postojeće Titovo i post-Titovo društvo i da imaju odnos prema urbanoj sredini, urbanom Beogradu u koji smo jako verovali, i da imaju odnos prema vremenu, prema društvu. Sve je išlo spontano. Nismo imali formalno znanje, čak ni potrebu da odgovorimo na osnovna novinarska pitanja, veća je potreba bila da podelimo svoja razmišljanja i stavove. Možda bi u današnjoj vrsti medija to bilo smešno ili pretenciozno, ali to je

7 Prema rečima prve urednice redakcije za kulturu, Alise Stojanović, upravo je muzička redakcija bila ta koja je inicirala i izvršila pritisak na to da se formira redakcija za kulturu kao zasebna programska i organizaciona jedinica stanice: „Sukobi su već postojali oko muzike i to je zapravo bio sukob oko ukusa. Oni su došli sa *mainstream* ukusom, RBgd1 ukusom, a naši su hteli alternativno. Ove političke teme su jako brzo postale zajedničke, oko toga su brzo našli zajednički jezik i samo su se povremeno svađali oko načina obrade, ali su generalno i jedni i drugi progresivno mislili, stvar je bila u izražavanju, slobodi. U muzici je bio rat. A onda su muzičari vrlo pametno shvatili da gubimo mnogo značajnije tržište, da je politika pitanje ukusa i da mi moramo šire tim ukusom da zgazimo. I da je strašno važno da se pustimo mirenja i dnevnih obaveza i da moramo da pravimo širi front koji će ići preko plasmana kulture, jer je tu i muzika i sve ostalo i da je to naše najjače oružje. Kultura je dobijena kao ministarstvo.” (Stojanović 2014)

8 „Šire gledano, ljudi su to drugačije percipirali, nije bilo veće ideje iza toga osim da je to naš segment i da ovi ne mogu tu da uđu. Kasnije je taj naziv zaživeo u drugom kontekstu, dopao se ljudima, jer je to bilo vreme socijalizma, državnog firmi, društvenog vlasništva, zajedničke imovine, a mi smo želeli da kažemo da nisu svi jednaki i da će svako odlučiti koliko će te kulture da uzme i koliko će se kulturno ponašati” (isto.).

bio rečnik tog vremena. Aleksandar Barišić (jedan od saradnika redakcije za kulturu, prim. aut.), kasnije poznat i kao scenarista „Crnog bombardera”, u tom filmu je preneo tu naivnost – mi zauzimamo stanicu i puštamo svoju muziku. To je realno tako izgledalo. Nije bilo neke veće definicije. Građeno je pre svega na emocijama i na strastima. (Stojanović, 2014)

Redakcija za kulturu B92 vrlo brzo se nametnula kao redakcija koja se bavi sadržajima do tada rezervisanim samo za programe državnog javnog servisa. Ono što je bila dodatna specifičnost B92 je sastav njene redakcije za kulturu – programe i emisije su kreirali i realizovali ljudi koji su bili umetnici, autori, pojedinci koji su stvarali sadržaje i koji su živeli kroz umetnički i kulturni život Beograda. Takođe, novina koju je predstavila ova redakcija je podela emisija po oblastima – emisije su bile specijalizovane, posvećene klasičnoj muzici, stripu, filmu, pozorištu⁹.

Zbog toga što su ljudi učestvovali u građenju scene i proizvodnji kulture u drugim formatima, zbog toga su te emisije bile drugačije u sadržaju, provokativne, slobodne, zastupala su se lična mišljenja i debelo su se branila. Pokušavali smo da stvorimo senzibilitet među publikom. Posle 20 godina od najintenzivnijeg delovanja redakcije za kulturu, sa istorijskim odmakom, sve što smo propagirali predstavljali je nesporne vrednosti u savremenoj kulturi Srbije. (Radosavljević,¹⁰ 2014)

Pojam koji se najčešće vezivao za rad redakcije za kulturu i muzičke redakcije bio je – alternativa. Ovaj pojam je najširoj publici često delovao isključujuće, odbojno, kao pojam koji označava sadržaj sa kojim neće umeti ili moći da komunicira.

Od reči alternativa dizala mi se kosa na glavi – pokušavala sam da objasnim da je to društvena, ali ne i umetnička alternativa. Društvena alternativa u odnosu na kompletne okolnosti u društvu – institucije su bile zatvorene, funkcionisale su po nekom vrlo teškom i zadržanom, zatvorenom sistemu. Ti umetnici u svim oblastima koje smo propagirali i podržavali, od stripa i književnosti do filma, bili su samo savremeni, a to „savremeni” niko nije hteo da prihvati, pa su ga nazivali „alternativno” jer je bilo dru-

9 Aktivnostima redakcije za kulturu Radija B92 bavila se i Milena Dragičević Šešić u svom tekstu „B92 urbani radio – politika, alternativa, rok... (I deo – istorija burnih vremena, 1990-1993)”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1997.

10 Darka Radosavljević, urednica Redakcije za kulturu u periodu 1991–1999.

gačije. Oni su bili inovativni, imali energiju, znali da komuniciraju drugačije i znali da postavljaju novi sistem vrednosti. (Radosavljević 2014)

Tako je upravo redakcija za kulturu B92 bila zaslužna za prvu emisiju iz *gej kulture* („tad se to tako zvalo, nije bilo LGBT”, kaže Dušana Nikolić), ali i za autentične emisije iz pozorišta¹¹, filma, likovne kulture, književnosti.

Kroz emisije ovog tipa Radio B92 je imao direktan upliv u kulturu grada, pa nije postojala ni rezerva prema govoru ulice, žargonu, ličnom i slobodnom stilu izražavanja. Program je zvučao autentično, energično, verno, govorio je istinskim jezikom svoje publike, ne zazirući ni od slenga i novih reči. Promovisane su različite programske forme¹² koje pre toga nisu mogle nigde da se čuju, od horskog postavljanja unapred snimljenih pitanja gostu (emisija *Ghost in the machine*) do živopisnih anketa koje su program bojile neverovatnim, živopisnim izjavama ljudi sa ulice.

Radio B92 je bio filter. Nezanimljiva osoba nije mogla da ostavi komentar... Ključne stvari tog radija su bile šarm i bezobrazluk. (Anđelić,¹³ 2014)

Eksperimentisalo se u svakom smislu – sadržajem, stilom, načinom produkcije, formom. Za razliku od današnjih medijskih sadržaja, posebno u oblasti kulture, dominirao je originalan glas, bio je prisutan glas naturščika, nije se insistiralo na sterilnom, formalnom, zvaničnom, već na slikovitom, nesputanom, ličnom. Radio B92 se svojim sadržajima iz kulture nametnuo kao autoritet, program sa stavom, hrabar da uđe duboko u zonu do tada nedodirljivih autoriteta¹⁴.

Programske i produkcione specifičnosti Redakcije za kulturu B92

Redakcija za kulturu je svoju uređivačku politiku zasnivala na ukupnoj programskoj orijentaciji i ciljevima Radija B92, čiji su osnovni postulati bili

11 „Pravila sam emisiju iz pozorišta za ljude koji nikad ne idu u pozorište. Bavili smo se pozorištem koje bi moglo da interesuje ljude.” (Nikolić 2014)

12 „...radili smo eksperimente koji bi možda danas ljudima bili smešni. U jednom trenutku su ljudi imali cele radio-drame na sekretaricama. Snimili smo našu sekretaricu i ljudi su nam slali svoje sekretarice. Dva sata smo pravili i posle slušali razgovor telefonskih sekretarica.” (isto.)

13 Srđa Anđelić (Mjehur Ubica), urednik i autor Radija B92.

14 „Alisa i ja smo uspele da, arogancija mi je ostala u sećanju, ubedimo selektora BITEF-a da B92 dodeljuje nagradu za najbolju predstavu na Bitefu. I bilo je tu ljudi, dramaturga, ali to nisu ljudi koje je zanimao Bitef. Mi smo pet godina vrlo arogantno imali žiri na radiju, ljudi koji nikad ne idu u pozorište, koji je dodeljivao nagrade.” (isto.)

objektivnost, promovisanje slobode govora, podržavanje alternativnih formi radijskog izražavanja, originalnost koja se često grančila sa radikalnošću. Istovremeno, programski sadržaji su umnogome zavisili od društveno-političkih dešavanja, kao i od situacije u kulturnoj odnosno medijskoj sferi. Započevši kao radijski eksperiment, Radio B92 je tokom prvih deset godina postojanja prošao kroz faze koje su obeležili istraživanje, otkrivanje dinamike programa i profesionalizacija produkcije. S obzirom na važan, istaknut položaj sadržaja vezanih za umetnost i kulturu u periodu 1989–1999, kao i na uticajna imena koja su ovaj program osnovala i kreirala, redakcija za kulturu je tokom godina, iako se smanjivao obim programa koji je realizovala, zadržala važan status iz perspektive identiteta i osnovnih vrednosti stanice. Postojanje pojedinih emisija iz kulture, autorski programi i specifičan audio izraz, sa stavom i kritičkim promišljanjem kulturno-umetničke scene, te otkrivanjem novih sadržaja u ovim oblastima – sve su to bile važne odrednice radija B92, čak i u trenucima kada je njegov informativno-politički program bio dominantan i najvidljiviji. Svoje sadržaje redakcija za kulturu je kontinuirano obnavljala i ojačavala sve većom profesionalizacijom, uticajnim autorskim programima, objektivnim i stručnim kritikama i promovisanjem novih, drugačijih, često u zvaničnim, tradicionalnim medijima skrajnutih kulturnih vrednosti.

Prisustvo i status redakcije za kulturu se menjao u odnosu na dinamiku razvoja celokupne stanice, koji je bio u velikoj meri određen političkim dešavanjima i zabranama rada stanice. Nakon uspostavljanja redovnog programa posle prvog gašenja Radija 1991. godine,¹⁵ večernje termine, u kojima je prethodno program emitovala Redakcija za kulturu, preuzela je Muzička redakcija. Tada su sadržaji iz kulture i umetnosti prebačeni u rane popodneve sate (13–14, kasnije 13–15 sati) ponedeljkom, sredom i petkom, i u prepodneve sate, kada su prilozi Redakcije za kulturu emitovani kao deo kolažnog dnevnog programa. I dalje su bile u pitanju precizno strukturirane tematske oblasti i postojali su urednici svakog termina.

U ovom periodu, važan deo aktivnosti Redakcije za kulturu vezan je za promociju *Urbazone*, koju 1993. pokreće Miomir Grujić Fleka¹⁶. Njegove trosatne noćne emisije, *Radio Šišmiš*, već su uveliko u tom trenutku imale kulturni

15 Prvo gašenje Radija desilo se 9. marta 1991. godine, tokom građanskih demonstracija. Policija je ušla u studijski prostor radija zbog izveštavanja o demonstracijama na ulicama Beograda i izvođenju tenkova, a program je tada prekinut na nešto manje od 24 sata.

16 Okrenut svim vidovima kulturnog i umetničkog stvaralaštva, „Fleka je kroz svoju emisiju, *Radio Šišmiš* (emitovala se ponedeljkom od ponoći) pokušavao da oslika psihološki raspad koji se paralelno dešavao sa raspadom grada” (Collin 2000: 89) odnosno destrukcijom društva i političke stabilnosti u zemlji.

status i ponovo, na specifičan način, kreirale radio *soundtrack* srpske i jugoslovenske stvarnosti.

Te njegove, uslovno rečeno, radio propovedi su imale jednu ozbiljnu društvenu, socijalnu ulogu. On je prikazivao, u jednoj umetničkoj radio formi, svu patologiju dešavanja koja su preticala sama sebe u tom galopirajućem raspadanju Jugoslavije. (Đurić,¹⁷ 2014)

Uz to, kroz različite vanradijske akcije vezane dominantno za izdavačku, likovnu i muzičku delatnost, promovišu se progresivni, savremeni kulturni modeli i sveži, mladi stvaraoci. Kroz aktivnosti Redakcije za kulturu radio je već značajno prerastao instituciju radija kao zadatog medija i ukazao na moguće pravce razvoja van studija i van emitovanog programa.

U programu Redakcije za kulturu 1995. godine pojavljuju se emisije koje su najavile teme i senzibilitet nekog budućeg vremena, tretirane na profesionalan, ali neformalan i dinamičan način¹⁸. U emisijama Redakcije za kulturu promovisana je i umetnička grupa *Škart*. Tako su, recimo, vesti grupe *Škart* bile sastavni deo emisije *Skicen blok*, čitala ih je Rahela Ferari, a njih su činile „apstraktne reči, one su bile nonsens u haosu u kome smo živeli, u periodu u kome su prebrojavani mrtvi i sahranjeni paralelno sa osvojenim teritorijama. One su imale pretenziju da postanu simbol nove teritorije slobode u mediju i u svesti ljudi” (Protić,¹⁹ 2002).

Godine 1995. Redakcija za kulturu gubi još jedan programski termin, pa sada realizuje program samo utorkom i četvrtkom. Jedine emisije Redakcije za kulturu iz ovog perioda koje su imale nazive bile su *Skicen blok* Darke Radosavljević i *Samo četvrtkom* Tanje Petrović. I dalje je postojala tematska specijalizacija programa, a prepodnevi termini su tretirali dnevne aktuelne događaje. *Puls*, „dnevni jelovnik gradskog života”, koji je u kratkoj formi najavljavao kulturna dešavanja u gradu, počinje da se emituje 1995. godine, u tri termina – 8:45 (pred Jutarnji dnevnik), 12:45 i 16:45 (pred Dnevnik).

17 Uroš Đurić, umetnik i autor radija B92.

18 Prva od ovakvih emisija je *Trivia* Dragana Ilića (danas urednika Redakcije za kulturu Radija B92), Stevana Vukovića (istoričar umetnosti, kustos u SKC-u, Galeriji Remont itd.) i Vladimira Jovandića, koja je obrađivala fenomen turbo-folka, tada u začetku. Skupina *Klipani u pudingu*, koja je realizovala mnoge priloge Redakcije za kulturu, takođe je bila kolevka mnogih današnjih umetnika, poput Daniela Kovača ili Borisa Mladenovića (kasnije članovi muzičke grupe *Jarboli*).

19 Dragan Protić Protta, jedan od osnivača i autora grupe *Škart*, iz intervju realizovanog u junu 2002.

Redakcija za kulturu Radija B92 je u ovom periodu kroz program nastavila da poštuje principe uspostavljene neposredno po njenom osnivanju. Afirmisan je i praćen *alternativni* (savremeni) kulturni model, tendenciozno je davan prostor onim događajima, umetnicima i radovima kojima se drugi mediji nisu bavili. To nije dovelo u pitanje umetničku vrednost dela, *alternativnost* je podrazumevala poštovanje estetskih i umetničkih nivoa vrednosti, ali se garantovala demokratičnost, otvorenost i praćenje savremenih tokova u umetnosti. „Podržavana je tzv. 'druga struja'; tada su se javili koreni te struje koja je za par godina postala *mainstream*, to je današnji *mainstream*” (Radosavljević, 2014).

Nakon studentskih protesta 1996/7. godine i mnogo jačeg okretanja stanice političkom i informativnom programu, te nakon još jednog gašenja²⁰, Redakcija za kulturu je dodatno smanjila obim programa. Terminu ranije rezervisani za kulturu su se, shodno političkim prilikama, mešali se informativno-političkim programima, da bi se tek naknadno ponovo uspostavile dve emisije Redakcije – utorkom i četvrtkom, od 13 do 15 sati, odnosno od 14 do 16, ovoga puta bez naslova. Prepodnevni termini u kojima su bili zastupljeni kulturni i umetnički sadržaji su se potpuno izgubili. U politiku rada Redakcije se nije mešalo, ona je i dalje bila otvorena za sve umetničke inicijative, ali su se oštrina i lucidnost u dobroj meri izgubili, između ostalog i zbog smanjivanja broja autora i saradnika. Rad Redakcije za kulturu bio je sveden na kritičke osvrti i priloge sa aktuelnih dešavanja, recenzije najnovijih filmova i pozorišnih predstava.

Period bombardovanja 1999. godine i preuzimanje stanice od strane vladajućeg režima dovelo je do toga da se aktivnosti Redakcije za kulturu skoro u potpunosti premeste u Kulturni centar Rex, koji postaje jedan od generatora zbivanja i producenata sadržaja vezanih za domaću kulturnu i umetničku scenu. Na radio-talasima Redakcija za kulturu dobija ponovo prostor sa uspostavljanjem projekta B292²¹, pri čemu je smanjen obim dešavanja u gradu

20 Drugo gašenje Radija desilo se, takođe, tokom građanskih i studentskih protesta, 3. decembra 1996. godine. Ovoga puta signal je izostao iz etra čak pedeset sati. Zanimljivo je da odmah nakon gašenja jedan od zahteva studenata koji demonstriraju postaje i momentalno vraćanje radija B92 u etar. Intervencija da se radiju B92 omogući redovno i neometano emitovanje programa dolazi i iz inostranstva, kada kod tadašnjeg predsednika Slobodana Miloševića prestanak pritisaka na stanicu zahteva i Ketii Marton, predsednica Komiteta za zaštitu novinara (CPI). Vrlo brzo nakon toga, radio B92 konačno dobija i zvaničnu dozvolu za rad.

21 Četvrto gašenje programa se vezuje za period nakon bombardovanja i rad Radija B92 kao projekta B292. Ovaj program zvanično proizvodi ANEM, a on se emituje 12 sati dnevno na osnovu programsko-tehničke saradnje sa Studijom B na talasima njegovog Trećeg programa i

uticao na smanjenje obima programa koji je pripremala Redakcija. U ovom periodu, osim u dve emisije nedeljno, utorkom i četvrtkom, mesta za kulturu ima samo još povremeno u centralnim informativnim emisijama. Nedostatak umetničke i kulturne produkcije u gradu sveo je sadržaje koje priprema Redakcija na praćenje inostranih vesti, izveštaje sa retkih dešavanja i kritike retkih filmova ili pozorišnih predstava u gradu.

Potpuno oslobađanje radija i povratak u svoje prostorije, kao i uspostavljanje redovnog, dvadesetčetvoročasovnog programa na matičnoj frekvenciji, desio se 5. oktobra 2000. godine. Međutim, nekadašnja orijentacija Redakcije za kulturu ka promovisanju savremenih modela produkcije, novih umetničkih imena i kolektiva, novih tendencija i kreativnih, angažovanih autorskih pokušaja, u narednom periodu se u dobrom delu izgubila. Jedno od mogućih objašnjenja, osim drastične komercijalizacije programa, jeste i činjenica da su nakon demokratskih promena i državni mediji počeli da se bave do tada zapostavljenim i „nepodobnim” kulturnim institucijama, nezavisnim umetničkim grupama i projektima, te je „devedesetdvojka” izgubila i dotadašnju ekskluzivnost i otvorenost. Novina u programima Redakcije za kulturu u periodu nakon promena 2000. godine jeste veća zainteresovanost za pitanja kulturne politike i tranzicije u kulturi. Ono što nije izgubljeno iz prethodnih perioda bila je i dalje velika uticajnost zvaničnih kritičara Radija, oštrina njihovih stavova, profesionalnost i brzina, kao i originalnost u produkcijskom oblikovanju sadržaja iz kulture.

Redakcija za kulturu B92 van radijskog studija

Nakon početnog perioda razvoja Radija B92, tokom koga je uspostavljena delimično čvrsta programska koncepcija i definisana programska i kulturna politika, počelo se sa izgradnjom horizontalne strukture koja se nadovezivala na postojeće vrednosne osnove rada B92. Tako se tokom prve polovine devedesetih pojavljuje niz aktivnosti i novih struktura koje su poziciju i uticaj B92 činili mnogo jačim.

Nakon što su do polovine devedesetih godina preuzete sve značajnije kulturne institucije (Muzej savremene umetnosti, Narodno pozorište i dr.) ozbiljnija afirmacija umetničkih i kulturnih vrednosti, posebno kroz program lokalne stanice, postaju skoro nemogući. Takođe, upliv zvanične politike i

frekvenciji 99,1 MHz. Projekat B292 bio je aktivan u periodu od 2. avgusta 1999. godine do 17. maja 2000, kada je Radio ponovo ugašen i iseljen iz studijskih prostorija Studija B.

političkih dešavanja snažno je uticao na rad i kadrovsku strukturu brojnih gradskih institucija kulture. U takvom okruženju Radio B92 počinje da kreira „paralelni svet”, mreže pratećih delatnosti koje su bile nadogradnja emitovanog programa i koje imaju cilj da zadovolje kulturne potrebe publike koja nije imala skoro nikakve sadržaje na raspolaganju. Takva namera se uklopila u početnu misiju Radija B92, koja je podrazumevala ne samo prezentovanje informativnih i političkih sadržaja slušaocima, već šire kreiranje sasvim novih programskih i kulturnih modela i vrednosti. Savremena književnost, muzika, filmska i televizijska produkcija dobijaju novi prostor za razvoj i prezentaciju u okviru pratećih delatnosti i odeljaka Radija B92.

B92 postaje tačka susreta, ukrštanja umetnika, pisaca, filmskih autora, muzičara.

To je bilo polunamerno, poluslučajno, jer u tom trenutku više praktično nije bilo prostora da se uradi bilo šta osim onoga što vlast želi. Tako da smo morali da kreiramo prostor za sebe. Cela alternativna scena je nestala, ljudi su se ili iselili iz zemlje ili se povukli u svoje stanove. Nije bilo kulture o kojoj bi moglo da se izveštava, tako da smo morali nešto da organizujemo. (Matić 2000: 119)

Kao rezultat jednog dela aktivnosti Redakcije za kulturu radija B92 dolazi do osnivanja Cinema REX-a, Kulturnog centra B92, smeštenog u Jevrejskoj ulici broj 16, na Dorćolu²². Krajem leta 1994. godine Radio B92 je od opštine Stari grad iznajmio ovaj prostor i pretvorio ga u alternativni kulturni centar, „centar za savremenu umetnost i angažovanu kulturnu praksu”²³, koji je do zatvaranja 2018. godine funkcionisao kao prostor za savremenu umetnost i kao laboratorija za istraživanje novih polja na umetničkoj i široj kulturnoj sceni. Naziv zatečen na fasadi spontano je postao i zvaničan. Ime Cinema REX korišćeno je umesto reči *bioskop* da bi se publici ukazalo na raznolikost sadržaja i internacionalne programe²⁴.

Polazeći od stanovišta da su Beogradu potrebna mnoga mesta na kojima umetnički potencijal može da se ispolji, Cinema REX je obezbeđivao uslove

22 Zgrada Cinema REX-a sagrađena je početkom tridesetih godina 20. veka po projektu arhitekta Samuela Sumbula za potrebe društvenog doma jevrejskih društava „Oneg Sabat” i „Gemilut Hasadim”. Dom je posle Drugog svetskog rata bio nacionalizovan i korišćen u najrazličitije svrhe. Za potrebe snimanja jednog urbanog filma, početkom devedesetih, na fasadi je ispisan naziv: BIOSKOP REX, (videti: _rex.b92.net, pristupljeno 3. avgusta 2019).

23 Videti: rex.b92.net, pristupljeno 3. avgusta 2019.

24 Isto.

za realizovanje nove i prezentaciju postojeće domaće produkcije iz oblasti pozorišnih i likovnih umetnosti, muzike, filma, videa, novih medija i organizovao promocije i diskusije. Uključen u aktuelna socijalna i politička kretanja, Cinema REX je pružao mogućnosti tamo gde zvanične institucije ne mogu ili ne žele da ih pruže i aktivno saradivao sa kolegama iz zemlje i sa prostora bivše Jugoslavije.

REX je stekao reputaciju kao mesto za prikazivanje nekomercijalnih, niskobudžetnih, dokumentarnih, umetničkih, socijalno i politički angažovanih domaćih i stranih video i filmskih programa. REX je svojim kapacitetima za video produkciju obezbeđivao uslove za snimanje i montažu umetničkih, studentskih i kratkih dokumentarnih video-radova, koji su se uklapali u umetničku koncepciju kuće. Počevši od teze o neophodnosti omasovljenja produkcije razvijena je uređivačka politika kuće zasnovana na unapređenju lokalne produkcije kvalitetnim projektima.

Društvena i politička angažovanost je još jedna od ključnih karakteristika ove kuće. Od septembra 1994. godine Cinema REX je započeo programe u oblasti vizuelnih umetnosti. Prvi projekat realizovan u Cinema REX-u bila je izložba radova 24 umetnika od kojih je traženo da reaguju na prostor koji vide. Slede izložbe *Nemoguće* (projekat umetnika iz Beograda i Amsterdama), *Kontra Dibidon* (predstavljanje slovenačke alternativne scene) i prva godišnja izložba Soros centra za savremenu umetnost.

U Cinema REX-u su izvođene predstave i organizovane radionice najeminentnijih predstavnika domaćeg savremenog pozorišta (Dah teatra, Plavog pozorišta, Ister teatra, umetničkih grupa Omen, Kraft i dr.) i brojnih stvaralaca iz inostranstva. Cinema REX je bio organizator i producent savremenih izvođenja klasičnih muzičkih komada u saradnji sa studentima umetničkih akademija, učesnik pratećeg programa BITEF-a, kao i domaćih alternativnih pozorišnih produkcija.

Kada je reč o filmskim i video programima, Cinema REX je bio najvitalnija tačka prikazivanja alternativne i niskobudžetne video-produkcije koju su činili radovi B92, ali i filmske škole Kvadrat, Soros centra za stvaralaštvo mladih i autorski art-video projekti. Posebno su akcentovane projekcije društveno angažovanih i dokumentarnih projekata. REX je bio i organizator Internacionalnog festivala filma i videa.

Takođe, Kulturni centar REX je za najširu publiku bio poznat i kao domaćin međunarodnog Ring Ring festivala, fokusiranog na *world music* izvođače (Matić 2004: 172).

Izlazak iz studijskog prostora sa željom da se afirmišu delatnosti i inicijative Redakcije za kulturu nije se završavao samo u Cinema REX-u. Naime, radio B92 je okupljao veliki broj savremenih umetnika koje je angažovao na različitim projektima koji su kritički analizirali politička i društvena dešavanja u ratom zahvaćenoj Jugoslaviji, dajući prostor temama pomirenja, tolerancije, zajedništva. Jedna od takvih akcija u domenu kulture i afirmisanja antiratne aktivnosti bila je rekonstrukcija izgorele biblioteke u Sarajevu, koju su inicirali pojedinci i grupe iz Srbije, Bosne i Hercegovine i Hrvatske. Beogradski urednici ovog projekta bili su Veran Matić, Darka Radosavljević i Velimir Ćurgus Kazimir. Kao promotivni materijal objavljene su četiri publikacije malog formata, svaka sa nekoliko „malih radova” – poezijom, pripovetkama, esejima – čiji su autori bili druge nacionalnosti (Jevrejin, Srbin, Hrvat, Musliman), a motiv omota su bile četiri šolje za kafu. Kako objašnjava Prota iz Umetničke grupe *Škart*, koja je dizajnirala publikaciju, „ideja je bila podsetiti na mogućnost dijaloga, jer je bilo previše priče o tome da su svi naoružani, da se jedni moraju proterati da bi drugi živeli mirno, mnogo se govorilo tim jezikom globalnog i napakovanog jaza među nacijama” (Protić 2002). Slušaoci Radija su, za svaku poklonjenu knjigu za sarajevsku biblioteku, dobijali jedan primerak ovog izdanja.

Literatura

- Cinema REX, dostupno na: rex.b92.net [Pristupljeno: 12. avgusta 2019].
- Collin, Matthew. 2000. *Guerilla Radio*, London: Serpents Tail.
- Dragičević Šešić, Milena. 1997. „B92 urbani radio – politika, alternativa, rok... (I deo – istorija burnih vremena, 1990-1993)” u Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.”
- *Handbook for Free B92*, dostupno na: <http://www.b92.net/free.html> [Pristupljeno: 12. avgusta 2019].
- Lewis, Peter & Booth, Jerry. 1989. *The Invisible Medium*, London: Macmillan.
- Matić, Veran. 2004. *Civil Networking in a Hostile Environment: Experiences in the Former Yugoslavia*, u zborniku *Shaping the Network Society*, ur. Schuler, Douglas & Day, Peter, Massachusetts: MIT Press.

Audio-izvori

- Intervju sa Alisom Stojanović, realizovan u proleće 2014. godine, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
- Intervju sa Darkom Radosavljević, realizovan u proleće 2014. godine, Radio B92, Beograd.
- Intervju sa Draganom Protićem Protom, realizovan u junu 2002. godine, Radio B92, Beograd.
- Intervju sa Dušanom Nikolić, realizovan u proleće 2014. godine, Radio B92, Beograd.
- Intervju sa Srđom Anđelićem, realizovan u proleće 2014. godine, Radio B92, Beograd.
- Intervju sa Urošem Đurićem, realizovan u proleće 2014. godine, Radio B92, Beograd.
- Intervju sa Veranom Matićem, realizovan u proleće 2014. godine, Radio B92, Beograd.

30 YEARS OF RADIO B92 – CULTURE DEPARTMENT AS PART OF BELGRADE’S CONTEMPORARY ARTS AND CULTURE SCENE (1989–1999)

Abstract

This paper focuses on the B92 Culture Department, often neglected in overall analyses of the Radio B92’s importance and impact on Serbian society during the 1990s. Using the method of in-depth interviews with the editors and authors of this department, as well as the station’s program content analysis and off air activities, this text aims to show that the Culture Department and its program segments most strikingly summarize the values and program policies of B92 during its first decade of existence.

Finally, the text focuses on the period from the station’s launch in 1989 until October 5th 2000, the period during which the activities and engagement of the Culture Department were most intense, and the values on which it rested were clearly defined and implemented throughout the whole program.

Key words

radio, B92, culture, independent radio, community radio

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

LOGIKA TRŽIŠTA I AUTONOMIJA POZORIŠTA U SAVREMENOM SVETU

(Vlatko Ilić, *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 2018)

Istraživački rad dr Vlatka Ilića realizuje se, istovremeno, na dva ključna kolosjeka savremene umjetnosti, odnosno kroz teoriju i praksu savremenog teatra. Na taj način, Ilić komunicira sa svim segmentima iz oblasti pozorišta danas, teorijski podržavajući savremene umjetničke prakse koje su, iznutra, povratno djelovale na sam rukopis njegove nove knjige. Međutim, njegov stvaralački opus ne teži da sklizne u prevlast prakse, kako Adorno vidi često pozivanje na jedinstvo teorije i prakse, već naprotiv – Ilić ne oskudijeva u promišljanju onih tema koje čine sveukupnost pojma pozorišta, ne uslovljavajući svoju misao unaprijed definisanim rezultatima. Otuda ne čudi što se Ilić, u svojoj novoj studiji o savremenom pozorištu, bavi upravo onim umjetničkim praksama koje se opiru nasilju kapitalističkog poretka i, kako to precizno imenuje autor, njemu imanentnih modela mišljenja. Umjetnost pozorišta je, vjeruje, dvostrukog karaktera, te se realizuje kao društvena praksa, ali se ostvaruje i kroz vrijedna djela i mimo plana organizacije društvenog života. *To ostvareno Ilić naziva viškom* i promišlja kao stvar ekscesa, zbog čega je osnovni cilj njegove studije *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse* usredsređen na uspostavljanje teorijskog modela koji omogućava i da se taj *višak* prepozna kao svojstven djelu, te podvrgne analizi.

Pozivajući se na Bodrijara, autor na samom početku knjige problematizuje tezu „o kraju pozorišta”, smatrajući da bavljenje pozorištem danas, kako kroz teoriju, tako i kroz praksu, djeluje gotovo izlišno, odnosno da se kompleksna aparatura pozorišne umjetnosti pokazuje neefikasnom. Istraživačka pitanja, stoga, s pravom glase – „šta pozorište čini tj. šta je to što danas obuhvatamo pojmom pozorišta i šta ono može da učini, te da li je kao takvo vredno naše pažnje?” (str. 6), a sve u trenutku koji autor vidi kao vrijeme tzv. vrtoglave razmjene informacija i sve intenzivnijih stimulansa kojima nas zavodi i po-

1 vuk.vukovic@ucg.ac.me

korava industrija masovne zabave. Ilić se, ipak, ne oslanja potpuno na Bodrijarovu misao koju, u istorijskom kontekstu, ograničava na dramsko i scensko stvaralaštvo 18, 19. i dio 20. vijeka, tj. na uvjerenja i konvencije koje su postojale u tom periodu, iako i sam tvrdi da se umjetnost pozorišta mijenja, te da se to odigrava u kontekstu promjena koje zahvataju čitav društveni ambijent. Promjene se afirmišu kako kroz zalazak jedne paradigme koja je umnogome uslovljavala tradicionalne teatarske prakse, tako i kroz percepciju umjetnosti kao robe, a sve shodno aktuelnim prilikama organizacije društvenog života, gdje i sama umjetnost preuzima karakteristike robe i definiše se u skladu sa zakonitostima tržišta. Naučna studija *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse* pozicionirana je upravo izvan ovog (društvenog) konteksta, s obzirom na činjenicu da se Vlatko Ilić suštinski ne bavi predstavljачkim pozorištem, već njegovim *krajem*, odnosno – pozorištem danas, gdje ne negira ni umjetnost niti doživljaj umjetnosti već, naprotiv, jasno artikuliše današnji trenutak savremenog pozorišnog stvaralaštva.

Iskustvo *prestupa* autor ove knjige sa čitaocima dijeli i kroz primjer predstave *Papirnat i Pinter* (režija Mirko Kostić) u produkciji *Scene Carina*, koja je poslužila kao, smatramo važna, studija slučaja, a čije su predstave opisane kao društveno angažovane, umjetnički relevantne i produkciono subverzivne. *Scena Carina* imala je, da se poslužimo jezikom savremenog marketinga, slogan *prvo profesionalno pozorište na Novom Beogradu*, iako to medijski nije eksploatisano, niti je medije eksploatisala shodno principima brendiranja, sveopšteg i sveprisutnog PR-a, što vjerujemo da je i jedan od razloga zbog kojih Ilić piše o predstavama ovog pozorišta, koje čita kao primjer dobre prakse tzv. *site specific* ili *pozorišta na lokaciji*, ali ne putem pukog smještanja/izmještanja predstave u prostor koji doprinosi djelu, već kroz iskustvo predstave koje čine akteri, umjetnički materijal, prostor, publika: „Ravan materijala (teksta, režije, glume, vizuelnih rešenja itd.), kontekstualne prilike (odlučnost publike da dođe i volja umetnika da predstave pripremaju i izvode *pro bono publico*), kao i samo mesto, ne samo što stvaraju naročit osećaj zajedništva već i utiču jedno na drugo, i to na način koji ne podrazumeva njihovo međusobno svođenje pri kreiranju jedinstvenog umetničkog dela” (str. 15). Odbranom primjeru, u ovoj knjizi, pristupljeno je metodološki jasno i teorijski utemeljeno, što emanira direktan utisak sveobuhvatnosti, ne samo kroz analizu umjetničkih dometa predstave *Papirnat i Pinter*, već i kroz sve one elemente koji čine (ili bi mogli činiti) pozorišni sistem *Scene Carina*: od lokacije koja podrazumjeva izmještanje iz centra Beograda i suočavanje sa mnogobrojnim *pogledima* na okruženje pozorišta kao mjesta susreta, preko usmenog predstavljanja *Carine* i činjenice da su događaji izvođenja pozorišnih predstava

pro bono, do opisa prostora izvođenja kao *scene-učionice*. Uspješna analiza i adekvatna teorijska intepretacija pomenutog pozorišnog sistema dovode i do artikulacije autorskog stava Vlatka Ilića koji smatra da je riječ o instituciji čiji kolektiv odlikuje problematizacija tradicionalno utemeljenih protokola i procedura rada, zajedničko odlučivanje i visok stepen fleksibilnosti što, posljedično, produkuju „ideološki artikulisanu i u internacionalnim okvirima relevantnu repertoarsku politiku, istovremeno mobilišući i novu publiku” (str. 18). Ovdje valja napomenuti da je *Scenu Carina* pokrenula teatrološkinja Nataša Milović, s idejom osnivanja profesionalnog pozorišta čiji repertoar čine savremeni autori (Pinter, Bond, Zinn i dr.) i kritički orijentisani dramski tekstovi. U tom smislu, riječ je o produkcionom formatu koji svojom „ekscenonom neisplativošću”, kako to Ilić precizno imenuje, treba sagledati izvan stereotipnih karakteristika tzv. nezavisne scene, a sve zbog činjenice da *Scena Carina*, suštinski, problematizuje aktuelnu organizaciju pozorišne scene kojom dominiraju državne institucije. Kritički orijentisan repertoar, dodatno, stvara osjećaj zajedništva uprkos različitim interesovanjima i afinitetima pojedinaca koji čine kako njihovu pozorišnu publiku, tako i publiku savremene popularne kulture, što doprinosi dijeljenom iskustvu prestupa u okvirima lokalne žive kulture, a sa ciljem bar privremene izmjene društvene stvarnosti.

Naučni doprinos ove studije ne ogleda se samo u refleksivnoj interpretaciji mnogobrojnih teorijskih pravaca koji obuhvataju studije kulture i, posebno, pozorišta, a kojima autor pristupa kritički, već i u ozbiljnoj klasifikaciji lokalne pozorišne prakse danas. Autor polazi od pretpostavke da društvenim životom danas dominira plan pojavnosti (gdje imperativ vidljivosti pred savremenog čovjeka postavlja tzv. medijska kultura) koji generišu novi mediji i koji, nadalje, mijenjaju nekadašnje čvrste modernističke narative. Vlatko Ilić, stoga, sugerise podjelu na više tipova pozorišne prakse koji uključuju: institucionalno pozorište, festivalske produkcije, društveno-angažovani rad i dramtizaciju socijalnih odnosa. Bez pretenzija da ovakvu tipologiju okarakterise kao sveobuhvatnu, Ilić tvrdi da ona može pomoći boljem i preciznijem sagledavanju „pravila na osnovu kojih se u okviru nje razvrstava *primereno* i *neprimereno* kada je reč kako o temama tako i načinima na koje im se pristupa u okvirima jednog dela” (str. 33). Čini se da kao ključnu riječ za institucionalno pozorište autor, s pravom, bira *inertnost*, a sve uzimajući u obzir glomazne organizacione jedinice s velikim brojem zaposlenih i, istim takvim, birokratskim procedurama i protokolima. Kritiku institucionalnog pozorišta izvodi i kroz kritiku kapitalističke orijentacije samih pozorišnih institucija, preispitujući stručne i umjetničke reference rukovodećeg kadra, efikasnost različitih organizacionih modela, rezultate brendiranja i posebnih

marketinških kampanja itd. Isti – dakle kapitalistički – osnov vidi i u produkciji predstava fokusiranih na festivalski život, iako je njihov produkcijski kontekst potpuno drugačiji, s obzirom na to da su namijenjene festivalskoj publici koja ih, shodno uslovima recepcije, tretira kao robu. Postavlja se, ipak, pitanje kome su djela tzv. festivalske produkcije namijenjena, pogotovo ako se uzme u obzir specifična fluidnost internacionalne scene iz koje autor selektuje i primjere dobre prakse. Treću grupu čine one pozorišne prakse koje nastaju kao odgovor na ugroženu pretpostavku *slobode*, odnosno kao odgovor na osjetljiva socijalna pitanja koja zvanična državna politika radije izbjegava. Međutim, i ove pozorišne prakse mogu biti predmet kritike, pogotovo kada je riječ o produkciji koja se od stvaralačke kreće ka projektnoj poetici, sa jasno postavljenim ciljevima artikulisanim kroz promovisanje multikulturalne sredine, uključivanje manjinskih grupa ili neke od trenutno aktuelnih, a fondovski podobnih, društvenih tema. Ovakva pozorišna ostvarenja uglavnom čine repertoar, ako ga tako možemo nazvati, tzv. nezavisne scene – ali scene koja je, ipak, regulisana normativnim aktima države, kao i produkcijskim resursima poput finansiranja što samo, nadalje, potvrđuje tezu da se pred savremenu umjetnost postavlja ultimatum koji se tiče ili njenog tržišnog potencijala ili njene političnosti. To, svakako, ne podrazumjeva i negaciju problemskih radova, poetika ili stvaralačkih kolektiva koji ostaju slabo vidljivi jer, u kontekstu avangardnog uvjerenja, zaista nose klicu promjene i imaju potencijal mijenjanja (svijeta). Društveno angažovane predstave se, dakle, danas više mogu identifikovati u okviru *stila* koji afirmišu političnost i projektnu produkciju civilnog sektora (kojoj Ilić ne pristupa kao umjetnosti zbog drugačijih kriterijuma), a manje u okviru suštinskog umjetničkog aktivizma koji doprinosi *stvarnom angažmanu*. Autor ove studije, konačno, identifikuje i mnoge ne-umjetničke pokrete kojima su svojstvene specifične prakse inscenacije, najčešće u visokoestetizovanom socijalnom ambijentu društvene borbe, a sa ciljem konstrukcije alternative postojećem društvenom poretku.

Osim problemom *razvrstavanja* u okviru savremenog pozorišta, Vlatko Ilić se u knjizi studiozno bavi i – materijalizacijom ideja, pojavnošću predmeta i tijela, zvuka i slike, prostora i vremena, kao i njihovim opažanjem u okvirima estetskog iskustva, riječju – *izvođenjem* umjetničkog djela. Osnov za problematiku izvođenja treba, između ostalog, tražiti i u terminološkim i teorijskim razlikama između, navodi autor, izvođenja u okvirima pozorišne umjetnosti, izvođačkih umjetnosti i umjetnosti performansa. Problematika izvođenja umjetničkog djela kako na planu teorijskog promišljanja, tako i u kontekstu umjetničkog stvaralaštva, a pogotovo uzimajući u obzir okolnost da umjetnici, počevši od prošlog vijeka, stvaraju i prikazuju svoja djela diskrepantno u

odnosu na tradiciju njihovih matičnih disciplina što je, posljedično, i uzrok nemogućnosti nedvosmislenog imenovanja tih praksi. Očiglednost ove problematike može se sagledati i kroz terminološko određenje performansa/*performing arta* i njegovih, izvedenih, mnogobrojnih formi pa su granice između akcija (actions), hepeninga (heppenings), iventa (events), bodi arta (body art), živih skulptura (living sculptures) fleksibilne i propustljive. Upravo u kontekstu izvođenja, obuhvatajući pod pojmom pozorišta i gotovo neuporediva djela, Vlatko Ilić vidi presudnu karakteristiku savremene umjetnosti: čin prestupa – „Drugim rečima, ukoliko za savremenu umetnost kažemo da deluje prestupnički, prestup se odigrava i u odnosu na njeno nasleđe, te organizaciju sveta umetnosti, ali i u odnosu na društvenu stvarnost. Način na koji to čini jeste ujedno način na koji se ona i odigrava kao događaj, i to događaj spiralnog kretanja po koncipiranim i realizovanim planovima emanacije onog umetničkog, ali i društvenog” (str. 103).

Pretpostavke na kojima počiva knjiga *Savremeno pozorište: estetsko iskustvo i prestupničke prakse* suštinski su povratak ideji autonomije umjetnosti i umjetničkog, ali prvenstveno u kritici tržišne logike ili, kako to Ilić naziva, ekonomske prinude koja je dovela do zaokreta u svijetu umjetnosti, što je direktno motivisano profitom i konceptom tržišne vrijednosti samog umjetničkog djela. Ipak, pozorište se ne sagledava potpuno nezavisno u odnosu na društveni život, već podrazumjeva zauzimanje drugih interpretativnih i poetičkih pozicija što je, smatramo, posebna vrijednost ove studije. Dr Vlatko Ilić postavlja i slijedi jasnu interpretativnu i poetičku poziciju, uspostavljenu u njegovoj prethodnoj studiji *Uvod u novu teoriju pozorišta* (2011), preuzimajući odgovornost za sopstvenu teorijsku misao koja dotiče i problem vrednovanja, odnosno problematiku koju teoretičari, mahom, izbjegavaju. *Njegovo pozorište* je, stoga – i emancipatorsko, i prestupničko, i političko – ali, još važnije, njegovo pozorište nas vraća ideji slobode i pripadajućim principima istine, pravde i jednakosti što Ilića, uprkos opravdanoj i prekopotrebnoj kritičkoj oštrici, afirmiše kao teoretičara i praktičara nedvojbeno humanističke orijentacije.

Biljana Mitrović¹
Nezavisni istraživač

TRANSMEDIJALNO PUTOVANJE FILMSKIH I TELEVIZIJSKIH NARATIVA

(Aleksandra Milovanović, *Ka novim medijima, transmedijalni narativi između filma i televizije*, Beograd: FDU i FCS, 2019)

Poslednjih godina u akademskim i medijskim krugovima sve su popularnije teme novih medija, transmedijalnosti i televizijskih serija, u vidu proučavanja ovih zasebnih oblasti, kao i njihove narativno-medijske međuzavisnosti. Ove teme zaokupljaju pažnju teoretičara dramskih umetnosti i medija, kulturološka i antropološka razmatranja, posebno kroz analizu sadržaja serijskog programa ili navika i praksi gledalaca.

Studija *Ka novim medijima, transmedijalni narativi između filma i televizije* Aleksandre Milovanović izdvaja se u ovom trendu time što svesno i dosledno izbegava formalnu analizu sadržaja zarad obuhvatne i suverene teorijske argumentacije i sistematizacije, registrujući savremene procese, trenutno stanje i puteve daljeg razvoja medija i njima posredovanih tekstova, pre svega filma i televizijskih serija, ali i novomedijskih formi.

Autorka se u studiji poziva na najrecentnije izvore i izdanja istaknutih svet-skih autora i autoriteta u oblasti istorije i teorije filma, medija, kulture i naratologije, što ovu knjigu čini dodatno vrednim pregledom savremenih tokova u akademskim proučavanjima datih oblasti. Sa druge strane, analize su čvrsto utemeljene u „klasičnoj” teoriji, pružajući jasan kontinuitet i ukazujući na razvoj kako umetničkih i medijskih tendencija, tako i njihovog proučavanja. Aleksandra Milovanović je u tekstu koristila impozantnih 326 jedinica literature, a teorijske modele i prototipove ilustrovala sa 16 efektnih šema u boji i 2 pregledne tabele.

Široko postavljenu i detaljnu teoretizaciju autorka je potkrepila primerima iz velikog broja ostvarenja – filmova i serija, igranih, dokumentarnih i animira-

1 bvmitrovic@gmail.com

nih, što daje posebnu vrednost studiji koja predstavlja odmak od suvoparnog i apstraktnog teorijskog proučavanja kroz, kako autorka navodi, „poseban uvid posvećene gledateljke, teorijskog proučavanja i uzajamnog kritičkog usaglašavanja ove dve pozicije.” (Milovanović 2019: 9). Gledalačka pozicija je tako u studiju unela referisanje na 90 filmova, 234 serije, 57 filmskih transmedijalnih nastavaka, serija i franšiza, 41 *web*, 19 mini, 14 *reality* i 8 animiranih serija, te 3 *web*-filma, koji obuhvataju period duži od sto godina (od 1913. godine, kada je nastao serijal *Fantomas*, do danas).

Knjiga je strukturirana u okviru 9 poglavlja, koja su pažljivo oblikovana kako bi i formalno-simbolično u narativnom ključu zaokružila celinu dela (prvo poglavlje naslovljeno je „Početak”, a poslednje „Završetak”, te i sama knjiga poseduje neku vrstu serijalne strukture), dok je manir korišćenja zagrada u naslovima ukazao na fluidne, višeznačne i dinamične procese u kojima se nalaze mediji i odgovarajući tekstovi.

U prvom poglavlju, „Početak: (Bez) medijske granice” autorka postavlja analitički okvir u okviru koga analizira transmedijalnu oblast u kontekstu medija i kulturnih paradigmi, pre svega kroz interakciju medija koje označavamo kao „stare” i „nove” ili analogne i digitalne. Na početku, Aleksandra Milovanović definiše u naratološkoj i medijskoj teoriji i praksi popularan termin *transmedijalnost* i pozicionira ga u odnosu na druge termine sa kojima se, kako autorka ističe, nekada pogrešno „koristi kao sinonim za: krosmedijalnost, intermedijalnost, medijsku konvergenciju, transmedijalno građenje svetova, franšize, megasage, hiperserijale, transmedijalnu aktivnost publike, fan fikciju, 'slobodni protok' medijske sadržine (media content streaming), viralni marketing, produkciju 360 stepeni medijskog sadržaja.” (Milovanović 2019: 16).

Drugo poglavlje, „Transmedijalnost i (pre)oblikovanje medija” ukazuje na „[f]leksibilnost transmedijalnosti, kao termina u širem smislu” (Isto: 22) i uspostavljanje veza medija u službi pričanja priče, te građenja i održavanja franšiza, između ostalog, kao proizvoda industrije zabave. Transmedijalnost je, takođe, kako se u poglavlju pokazuje, važno sredstvo iskazivanja kreativnosti autora i stvaranja komercijalnih modela kroz procese konvergencije, remedijacije i transmedijalnog pripovedanja. Na ovom mestu autorka pruža jasan pregled preseka transmedijalnog polja, koje obuhvata i pozicionira narativne prakse poput adaptacije, transfikcije, spin-ofa, te višemedijske sisteme nastale delovanjem intermedijalnosti, krosmedijalnosti i građenjem franšiza.

„Transmedijalno pripovedanje”, kao treće poglavlje, ukazuje na strategije kao što su prenamena, prilagođavanje, umnožavanje, migriranje tekstova, te grananje i širenje narativa, kojima se narativi istovremeno prilagođavaju različitim medijskim sistemima i proširuju novim sadržajima, ispitujući procese kohezivnosti medija s jedne strane i disperzivnosti priča sa druge strane. Ovi procesi, kako je pokazano, suštinski prate odlike i transformacije sadržaja (priče) i njenih okruženja (medija). Autorka ističe da, širenjem i grananjem tekstova kroz različite medije, priče zadržavaju neke od starih odlika i stižu nove i na taj način svaki transmedijalni narativ potencijalno može da generiše jedinstven transmedijalni model. Milovanović ne propušta da se u ovom kontekstu osvrne na kulturne implikacije ovih procesa: umnožavanje nastavaka priče utiče na pojavu *storifikacije i serijalizacije* kulture u kontekstu kulturnih praksi, poput posećivanja bioskopskih ili televizijskih premijera, kupovine DVD-ja, učestvovanja u internet zajednicama kao što su fan sajтови i forumi, odnosno korišćenje distributivnih kanala, koje dovodi do saradnje i zajedničkog autorstva u transmedijalnim pričama.

Da „repcija filma i televizije odavno nije zatvorena u njihovim ekranima već je participativna i okrenuta ka tekstualnoj produkciji” (Isto: 53), svedoči poglavlje „(Dez)orijentišući transmedijalni paratekstovi”, u kome se analizira delovanje virtuelnih zajednica u produkciji sadržaja – od pratećih informacija i promocije postojećih medijskih sadržaja do generisanja transmedijalnih produžetaka i nastavaka. Na ovaj način nastaje pomak od pasivne recepcije, preko pretraga i potraga za sadržajima do stvaranja novih narativa. U istom poglavlju dat je jasan pregled vrsta paratekstova poput trejlera, sažetaka i špica.

Sa fokusom na naratološkim razmatranjima, u poglavlju „Serijalne narativne strukture: film, televizija, *web* serije” analiziraju se odlike i struktura serijalizovanih narativa, modeli naracije (pozicionirani dijahronijski i sinhronijski) i pravci njihovog razvoja. Aleksandra Milovanović daje iscrpan pregled pet tipova narativnih struktura serija ispraćenih upečatljivim šemama u boji. U poglavlju je zatim prikazana „gradacij[a] televizijskih serija, zasnovan[a] na atributima zatvorenog, linearnog, klasičnog, te otvorenog, višeslojnog, kompleksnog ili fleksibilnog narativa” (Isto: 18). Autorka takođe, uz veliki broj primera i teorijsku argumentaciju, predstavlja oblike transmedijalnog ciklusa i analizira sličnosti i razlike serijalnih struktura, ispraćene preglednom tabelom. Važan doprinos ovog poglavlja predstavlja i teorijsko predstavljanje *web* serija i njihova kontekstualizacija sa filmskim i televizijskim serijalima i serijama, te specifičnosti u pogledu načina distribucije i recepcije.

„Novi prostori žanra” ukazuju na procese standardizacije žanrovskih konvencija, ali i poroznost žanrovskih granica, te nastanak novih žanrova. Autorka u ovom poglavlju ukazuje na značajne i uticajne procese režanifikacije i hibridizacije žanrova, kao rasprostranjene i gotovo sveprisutne strategije.

Sedmo poglavlje, „Pokreni *play* na svakom ekranu”, za razliku od prethodnih, posvećeno je aspektima ekranske i virtuelne kulture, odnosno tendencijama u distribuciji filmova i televizijskih serijala, pri čemu se ističu najznačajnije odlike transmedijalnosti i upotreba novomedijskih kanala. Za publiku koja koristi sve veličine ekrana, standard predstavlja pristup informacijama na globalnom planu, dok su na planu sadržaja distribucija i recepcija napravile zaokret od linearne ka fragmentarnoj strukturi. Na ovom mestu, autorka u tabeli sistematizuje faze diverzifikacije i (re)lokacije ekrana, konstatuje implikacije opšteg procesa digitalizacije i identifikuje tehnološki put i tendenciju upuštanja u virtuelnu stvarnost.

Pretposlednje poglavlje, „Medijski tekstovi za postmedijsku generaciju”, u fokusu ima postmedijsku publiku koja zahvaljujući napretku hardverskih, softverskih i medijskih činilaca poseduje gotovo beskrajne mogućnosti interakcije, kontrole i izbora sadržaja koji su u stalnoj migraciji putem transmedijalne distribucije i recepcije medijskih sadržaja „na zahtev”. Autorka dalje analizira odnos novomedijskih platformi i „tradicionalnih” puteva distribucije, kao i njihove implikacije na kulturne i umetničke prakse poput festivala.

U zaključnim razmatranjima „Ka budućnosti medija: (Ne)dosegnuti završetak” autorka potvrđuje važnost procesa transformacije narativa, serijalnog umnožavanja i transmedijalnog širenja za generisanje novih narativnih formi i sveprisutne transformacije medija, umetnosti i kulture na globalnom nivou.

Brižljivo strukturirana, teorijski i na primerima čvrsto utemeljena studija *Ka novim medijima, transmedijalni narativi između filma i televizije* Aleksandre Milovanović ukazuje na duboko i detaljno razumevanje i kritičko i analitičko razmatranje oblasti teorije i istorije filma, televizije i medija. Zahvaljujući permanentnom istraživanju, teorijskom i praktičnom radu u polju narativnih formi filma i televizije, kao i posebnoj pažnji posvećenoj televizijskim serijama, autorka sveobuhvatno analizira ovaj popularan i za teorijsko bavljenje zahtevan format.

Ova monografija je prvenstveno namenjena akademskoj zajednici i predstavlja posebno dragocen izvor informacija za studente svih nivoa studija, pružajući putokaz kroz bogato i isprepletano teorijsko-terminološko polje. Međutim, zbog popularnosti teme, zanimljiva je i široj javnosti koja se zanima za razvoj i značaj savremenih medija. Ukazujući na umetničke i kulturne kapacitete novomedijskog okruženja i povezujući ga sa istorijom i tradicijom teorije i prakse filma i televizije, Aleksandra Milovanović je ovom knjigom dala značajan doprinos nauci i struci proučavanja i stvaralaštva u oblasti (dramskih) umetnosti i medija.

Marina Milivojević Mađarev¹
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

NOVO ČITANJE KLASIKE

(Ksenija Radulović, *Surova klasika – rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, 2019)

U knjizi *Surova klasika – rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike* autorka Ksenija Radulović analizira savremene postavke klasičnih dramskih dela pokazujući kako se kroz nove postavke dolazi do zaokreta u tumačenju i potvrđuje značaj rediteljskog pozorišta za razvoj dramskog teatra. Većinu analiziranih predstava imala je prilike da vidi publika festivala Bitef. Stoga ova knjiga daje i uvid u značaj ovog festivala za razvoj dramskog teatra u Evropi i kod nas. Kao dokaz da su savremene teatarske tendencije bile prisutne i u našem pozorištu, autorka je analizirala i jednu srpsku predstavu – *Pokondirena tikva* Jovana Sterije Popovića u režiji Dejana Mijača (SNP, 1973). Svakoj analiziranoj predstavi posvećeno je po jedno poglavlje, u kome je dat kratak pregled različitih tumačenja analiziranih dramskih dela, istorijski i pozorišni kontekst u kome su stvarali reditelji i recepciju predstava na festivalu Bitef. Koristeći ovaj postupak, autorka je stvorila širu sliku razvoja rediteljskog pozorišta, posebno ukazujući na doprinos Bitefa razvoju rediteljskog, a time i dramskog pozorišta kako u Evropi tako i kod nas.

Rad počinje definisanjem osnovnih pojmova: klasičan dramski tekst i rediteljsko pozorište u kontekstu dramskog teatra. Sintagma „klasičan dramski tekst” može imati više značenja, te ju je bilo važno teorijski precizno ustanoviti. Klasični dramski tekst može biti tekst koji ima tzv. klasičnu strukturu (aristotelovsko-hegelovska dramaturgija), ali i tekst otvorenog značenja napisan u ranijem istorijskom periodu, koji priziva ponovnu inscenaciju kako bi bio iznova shvaćen. Dodatnu napetost može stvoriti činjenica da se tekst tumači van društvenog i jezičkog konteksta u kome je nastao dobijajući nova značenja proizašla iz novog konteksta. Autorka je, za potrebe rada, odlučila da klasični dramski tekst razume u ovom drugom smislu – kao tekst koji poziva na nova iščitavanja.

1 marinamadjarev@yahoo.com

Ideja rediteljskog pozorišta je relativno novijeg datuma. Prvi reditelji (Majningen, Stanislavski, Antoan i drugi) režiju su stavljali u službu tumačenja teksta, a ideal je bila tzv. „nevidljiva režija”. Vremenom se ovaj odnos menjao i sve se više insistiralo da je tekst samo jedan od segmenta predstave. Međutim, rediteljsko pozorište, kao podskup dramskog pozorišta, i dalje se određuje u odnosu na interpretaciju teksta ma koliko ona bila slobodna i relativizovana. Na tome insistira Ksenija Radulović kada piše o rediteljskom pozorištu. Autorka, takođe, uočava interesantan fenomen – veliki broj uspešnih postavki reditelji su radili na osnovu dramskih tekstova koje su pisali njihovi sunarodnici. Primeri su brojni: Bruk uspešno režira Šekspira, Bergman Strindberga, Patris Šero Marivoa, Mijač Steriju. Ksenija ipak konstatuje da to nije presudno za uspeh postavke i kao primer navodi postavke Čehovljevih drama koje uspešno režiraju reditelji i na istoku i na zapadu Evrope.

Sledeći blok posvećen je festivalu Bitef. Autorka daje društveno-istorijski i kulturni kontekst festivala. Ona razmatra razloge koji su omogućili pokretanje Bitefa u domenu kulture (sa sočrealizmom je bilo gotovo pedesetih, kada su počele da se izvode drame apsurdna, domaći autori pišu drame na tragu egzistencijalističke filozofije, pokrenut je Atelje 212, koji je zagovarao „opušteniji” stil glume i na početku bio organizaciona baza Bitefa), politike (liberalna struja u SK Srbije) i diplomatije (SFRJ se kroz festival promovisala kao nesvrstana zemlja otvorena i za Istok i za Zapad). U želji da kritički sagleda realan doprinos festivala razvoju pozorišta u Srbiji, koje je dominantno dramske orijentacije, Ksenija Radulović ukazuje na činjenice koje razbijaju pogrešne predstave koje možda ponekad lepo zvuče, ali nisu tačne. „Klasika na nov način” bila je obavezni deo selekcije Bitefa od samog početka, što znači da su i publika i stvaraoci dramskog teatra imali prilike da se upoznaju sa novim idejama u ovom domenu, kao i da se potvrde domaće predstave koje su se estetski kretale ka ovom pravcu. Taj pravac u studiji je označen kao nove tendencije u tumačenju klasike, koje su išle od toga da se produbljuju postojeća tumačenja ili pak da se daju sasvim nova tumačenja, to jest vrši promena paradigme kako navodi autorka. Sve analizirane predstave podeljene su u dva bloka. U prvom bloku su predstave i reditelji koji donose nove elemente u već postojećem pravcu tumačenja određenog dela, a u drugom bloku su reditelji i predstave koji donose promenu paradigme, odnosno daju radikalno novi ugao gledanja na postavljeno delo. U prvoj grupi predstava koje otvaraju ovo poglavlje je interpretacija *Orestije* Petera Štajna. *Orestija* je jedina sačuvana grčka tragička trilogija. Za razliku od *Orestije* u interpretaciji Petera Hola, koji je pokušao da napravi svojevrstnu rekonstrukciju, Peter Štajn je krenuo drugim putem, a to je posmatranje *Orestije* u savremenom kontekstu. To se naročito

ogleda u trećem delu trilogije. U samom tekstu prekid lanca zločina donosi Atina, čime demokratija i zakon preuzimaju primat nad krvnom osvetom. U Štajnovoj postavci, trijumf je samo uslovan jer se glasanje kojim se završava treći deo trilogije beskrajno ponavlja, što ukazuje da se demokratski sistem u stvari guši i postaje besmislen. Drugi primer promene je tumačenje Goldonijevog dramskog teksta *Sluga dvaju gospodara* u postavci Đorđa Strelera, a treći je Lorkin *Dom Bernarde Albe* u postavci Viktora Garsije. Interpretacija Lorke ogleda se pre svega u scenskom pomeranju od „realizma” ka poetskom, simboličnom, gde jedan šator predstavlja matericu glavne junakinje. Produbljivanje razumevanja Goldonijevog *Sluge dvaju gospodara* vidi se u novom tumačenju lika sluge Arlekina, koji postaje „pametniji” od onih u čijoj intrigi učestvuje. U segmentu u kome se bavi Bergmanovim režijama Strindberga, Ksenija Radulović daje kratak presek toga kako je Strindberg tumačen pre nego što ga je režirao Bergman, stavlja Bergmana u kontekst skandinavske pozorišne tradicije, a onda i evropske. Autorka se bavi i recepcijom Bergmanovih predstava na Bitefu. Ovaj pristup – razumevanje konteksta samog pisca, zatim reditelja, konteksta postavki na Bitefu i njihova recepcija od strane stručne javnosti karakterističan je za koncept svakog poglavlja ove studije. Zbog toga je ova knjiga veoma dobro štivo za sve one koji se žele upoznati sa istorijom evropske režije druge polovine 20. veka, kritičkom recepcijom na Bitefu i uticajima na razvoj režije kod nas.

U drugoj grupi su predstave koje predstavljaju okosnicu knjige jer doprinose promeni paradigme. Postavke koje menjaju paradigmu učinile su to da se ti komadi nakon ovih postavki više nikada ne mogu igrati na stari način. Štaviše, promena paradigme je uticala i na druge komade istih pisaca. Poglavlje počinje postavkom Čehova u rediteljskom čitanju Otomana Krejče. Autorka daje uvid u razvoj društva u Čehoslovačkoj do upada trupa SSSR-a, problematizuje narativ po kome je samo u Jugoslaviji od svih socijalističkih zemalja postojala mogućnost slobodnog umetničkog razvoja i ukazuje na konkretnim primerima da su takvi periodi postojali i u drugim socijalističkim zemljama. Krejča tretira Čehovljeve likove višeslojno i kritički, sasvim drugačije od ranijih postavki *a la* Stanislavski, a bliže duhu komedije, kako je želeo i sam pisac.

Sledeći u nizu je Piter Bruk, koji tumači delo *San letnje noći* Viljema Šekspira. On Šekspirovu komediju sklanja iz domena prijatne pastoralne komedije okićene tilom i Mendelsonovim svadbenim maršom i stavlja je u prazan beli prostor po kome vise cirkuski trapezi, a glumci nose šarene kostime. Reditelj iza pastoralne priče suptilno otkriva napetosti kojima obiluje komad. Na

sličnom tragu rađena je *Rasprava* Marivoa, u kojoj reditelj Patris Šero otkriva tamne naslage na veselom i racionalnom 18. veku, koji se na kraju krajeva i završio jednom veoma krvavom revolucijom i usponom ambicioznog, grandomanskog Napoleona. Sledeći je *Višnjik* Đorđa Strelera, u kome reditelj otvara čuveni orman iz *Višnjika*, iz koga ispadaju infantilna sećanja Ranjevske i njenog brata. Ovaj segment završava se domaćim primerom – *Pokondirena tikva* u režiji Dejana Mijača. Autorka ističe da Dejan Mijač menja način na koji se razumeju Sterijini likovi: likovi koji su dobri i poučni postaju mračni i problematični, a Fema, koja je po starijim tumačenjima zasluženo kažnjena, postaje na neki način tragični lik koji bez uspeha nastoji da se uzdigne iz blata i gliba svoje sredine. Mijačeva postavka *Pokondirene tikve* utiče na postavke drugih Sterijinih komada sve do danas. Način na koji je Mijač interpretirao *Pokondirenu tikvu* tada bliži je onome kako se igra danas (npr. *Pokondirena tikva* i *Kir Janja* u Narodnom pozorištu u Beogradu početkom 21. veka), nego kako su se Sterijini komadi igrali neposredno pre Mijačeve postavke. Ono što treba dodati je da dok su drugi reditelji svoje nove koncepcije razvijali u sopstvenim teatrima, koji su bili fokusirani na njihovo stvaranje, Dejan Mijač promenu paradigme vrši kroz repertoarsko institucionalno pozorište – konkretno SNP, najstarije profesionalno pozorište u Srbiji. Tako vidimo da su promene koje su se dogodile drugde u isto vreme zahvatile i srpski teatar. Takođe, imamo prilike da se uverimo da smo preko festivala Bitef imali uvid u razvoj rediteljskog pozorišta u Evropi, čime se potvrđuje da je festival Bitef od početka bio ne samo festival novih tendencija, već i festival preispitivanja utvrđenog i poznatog u dramskom i zato je ostavio duboke i trajne uticaje na srpski teatar.

Knjiga Ksenije Radulović je značajna jer potvrđuje da savremene tendencije u dramskom teatru kod nas imaju svoje duboko utemeljenje u onome što smo imali prilike da vidimo na Bitefu svih ovih godina. Takođe ova knjiga nam pomaže da razumemo značaj Bitefa za razvoj našeg pozorišta, da sagledamo značaj festivala u okviru evropskog pozorišta i da se još jednom uverimo u ono što često zaboravljamo – da je srpsko pozorište deo evropske pozorišne porodice i da se tendencije koje postoje u drugim evropskim centrima dramskog pozorišta mogu naći i kod nas. Posebna vrednost ove knjige je u suptilnom preplitanju svetske teatrološke literature sa domaćom. Ksenija Radulović se u svojim radovima poziva na radove Ivana Medenice, Svetozara Rapajića, Petra Marjanovića i drugih autora. Time se potvrđuje niz srpske teatrološke misli u kojoj je ova knjiga još jedan biser.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

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

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

8. Рад мора да садржи апстракт на језику рада (до 200 речи / 250 за радове на енглеском), кључне речи на језику рада (до 5 речи), апстракт на енглеском језику (до 250 речи) и кључне речи на енглеском. За радове на страном језику, апстракт треба да буде на српском. Апстракти не садрже референце.

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

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

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

Уколико се наводи текст из часописа, уз презиме и име аутора и годину издања, потребно је навести тачан назив часописа, број часописа и прву

и последњу страницу наведеног чланка. Наслов часописа се наводи у курзиву. Исто важи и за текстове преузете из дневних новина и магазина, с тим што се у случају дневних новина наводи датум изласка из штампе.

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

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

Уколико је реч о сајтовима организација /институција онда је неопходно навести име институције, а затим у наставку адресу сајта са податком када је 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 знаком „За Зборник ФДУ”.

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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