



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

40

Београд
2021.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

40

Belgrade
2021.

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

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

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ: мр Александра Протулипац

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

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

e-mail: institutfdu@yahoo.com

Часопис излази два пута годишње

Издавање Зборника радова ФДУ 40 помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

САДРЖАЈ CONTENTS

I

ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМУ И ПОЗОРИШТУ – ПОВОДОМ ДВЕСТА ГОДИНА ОД РОЂЕЊА DOSTOEVSKY IN FILM AND THEATER – ON THE OCCASION OF THE 200TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH

<i>Enisa Uspenski</i> DVESTA GODINA DOSTOJEVSKOG.....	11
<i>Драгана Чолић Биљановски</i> ДЕЛА ФЈОДОРА МИХАЈЛОВИЧА ДОСТОЈЕВСКОГ НА БЕОГРАДСКИМ ПОЗОРИШНИМ СЦЕНАМА.....	13
<i>Dragana Čolić Biljanovski</i> WORKS OF FYODOR MIKHAILOVICH DOSTOEVSKY ON BELGRADE THEATER STAGES.....	39
<i>Ениса Успенски</i> ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМУ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА ХХ ВЕКА.....	41
<i>Enisa Uspenski</i> DOSTOEVSKY IN THE MOVIES OF THE 1930S	60
<i>Надежда Орлова</i> «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО ПО ВЕРСИИ ГАСТОНА БАТИ.....	61
<i>Nadezhda Kh. Orlova</i> “CRIME AND PUNISHMENT” BY FYODOR DOSTOEVSKY ACCORDING TO GASTON BATY	74
<i>Наталия Нягалова</i> КАБИНЕТ СТАВРОГИНА В ЛИТЕРАТУРЕ И В КИНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.....	75
<i>Natalia Niagalova</i> THE STUDY ROOM OF STAVROGIN IN THE LITTEARATURE AND CINEMAPRELIMINARY REMARKS.....	88

II
СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА
THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

<i>Ivan Medenica</i>	ON BITEF, THE PANDEMIC AND NEW FORMS	91
<i>Ivan Medenica</i>	O BITEFU, PANDEMIJI I NOVIM FORMAMA.....	104
<i>Novica Milić</i>	DIONIS KOD EURIPIDA I PITANJE METATEATRALNOSTI.....	105
<i>Novica Milić</i>	DIONYSUS IN EURIPIDES AND THE QUESTION OF METATHEATRALITY	117
<i>Predrag Jakšić</i>	RAŠČARANI SVET: PROSTOR SAMOUBISTVA.....	119
<i>Predrag Jakšić</i>	A DISENCHANTED WORLD: SPACE FOR SUICIDE.....	132

III
СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА
FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Nenad Dukić</i>	VRSTE FILMSKIH FESTIVALA.....	135
<i>Nenad Dukić</i>	TYPES OF FILM FESTIVALS	154

IV
СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ
CULTURAL STUDIES

<i>Džonatan Vikeri</i>	STATUS UMETNIKA, KULTURNA PRAVA I KONVENCIJA 2005: OMAZH PROFESORKI MILENI DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ	157
<i>Jonathan Vickery</i>	CULTURAL RIGHTS, THE 2005 CONVENTION AND THE STATUS OF THE ARTIST: A TRIBUTE TO PROFESSOR MILENA DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ.....	181

Marina Zec
UTICAJ KORIŠĆENJA EMOĐIJA U DIGITALNOJ
KOMUNIKACIJI NA RAZVOJ VEŠTAČKE INTELIGENCIJE 183

Marina Zec
THE INFLUENCE OF EMOJY USE IN DIGITAL
COMMUNICATION ON THE DEVELOPMENT
OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE 197

V

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Almir Bašović
DRAMSKO STANJE LAZE KOSTIĆA
(Milivoje Mladenović: *Intertekstualna pletisanka: Konstitucija
dramskog lika Laze Kostića*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2020) 201

Iva Čukić Šoškić
ŽENSKI IDENTITETI U SAVREMENOJ SRPSKOJ DRAMI
(Nataša Delač Končarević, *Ženska drama i (muško) društvo:
Status žene u društvu i umetnosti na primeru drama Milene Marković,
Maje Pelević i Milene Bogavac*, Novi Sad, Sterijino pozorje 2020) 207

Упутства ауторима 211

Instructions for Authors 215

Рецензенти 219

I

**ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМУ И ПОЗОРИШТУ –
ПОВОДОМ ДВЕСТА ГОДИНА ОД РОЂЕЊА**

**DOSTOEVSKY IN FILM AND THEATER –
ON THE OCCASION OF THE 200TH ANNIVERSARY
OF HIS BIRTH**

DVESTA GODINA DOSTOJEVSKOG

Ove godine, 11. novembra navršava se dvesta godina od rođenja Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, kojeg po uticaju na savremenu civilizaciju nećemo nazvati ni samo piscem, ni samo filozofom, već ćemo ga nazvati stubom duhovne istine o čoveku modernog doba. Dostojevski je začetnik i kritičar magistralnih idejnih pravaca dvadesetog veka, od ničeanskog nihilizma do sartrovskog egzistencijalizma, od psihoanalitičkih do antropoloških istraživanja *homo religiosus*-a. I kao takav, on je nadnacionalan, okrenut ka čoveku, ili „svečoveku”, njegovoj spoznaji i poticaju na samospoznaju. Tvorac je romana, polifonijskog kako u idejnom, žanrovskom i jezičkom smislu, romana koji je na granici između epike i drame. To je upravo i razlog što Dostojevski, još od devetnaestog veka kada je njegovog Tomu Opiskina odigrao besmrtni Stanislavski, ne silazi s pozorišnih scena svetskih metropola. To je i razlog što njegova dela iznova i iznova oživljavaju u filmskim transformacijama još od nastanka sedme umetnosti pa do dana današnjeg. Dostojevski je obeležio stvaralaštvo velikana kao što su Lukijano Viskonti, Robert Bresson, Akiro Kurosava, Žan-Lik Godar, Bernardo Bertolucci, Martin Skorseze, Vudi Alen, Andžej Vajda, Andrej Tarkovski, Aleksandar Sokurov i mnogi drugi. U lepezi filmskog čitanja Dostojevskog ravnopravno mesto imaju i domaći autori poput Živojina Pavlovića i Aleksanda Petrovića. U srpskom pozorištu Dostojevski je prisutan skoro neprekidno, od početka dvadesetog veka, tačnije 1911, kada je prevedena i odigrana čuvena dramtizacija romana *Braća Karamazovi*, Francuza Žaka Kopoa i Žana Kruea. Inscenacije dela Dostojevskog u gostovanjima Hudožestvenog teatra obeležile su pozorišni život Beograda i Novog Sada između dva rata. U drugoj polovini dvadesetog veka tradiciju *hudožestvenika* nastavili su naši vodeći pozorišni režiseri Bojan Stupica, Stevo Žigon, Egon Savin i doajeni srpskog glumišta Ljuba Tadić, Miša Janketić, Petar Banićević i drugi. U novom milenijumu, Dostojevski ne prestaje da traje u pozorištu, na filmu i televiziji; ne prestaje da bude izazov novim generacijama glumaca i režisera.

Prof. dr Enisa Uspenski
urednica temata

Драгана Чолић Биљановски¹
Факултет драмских уметности у Београду

ДЕЛА ФЈОДОРА МИХАЈЛОВИЧА ДОСТОЈЕВСКОГ НА БЕОГРАДСКИМ ПОЗОРИШНИМ СЦЕНАМА

792.2.091(497.11)*19/20*
COBISS.SR-ID 54237961

Апстракт

Циљ студије је да прикаже инсценације по делима Ф. М. Достојевског на театарским сценама Београда (Народно позориште, Југословенско драмско позориште, Београдско драмско позориште, Атеље 212, Позориште Мадленијанум, Позориште Славија) током двадесетог и прве две деценије двадесет и првог века. Истраживање смо спровели архивско-историјском методом на материјалу приказа и рецензија позоришних представа, које су објављивали у дневној штампи (Политика, Правда, Време, Експрес), периодичним издањима (Књижевне новине, Нин) и засебним студијама и монографијама, истакнути позоришни критичари и теоретичари Душан Крунић, Велибор Глигорић, Ели Финци, Петар Волк, Јован Христић, Слободан Селенић и други. Поред овога у раду су коришћени и ТВ и радио записи, библиографске публикације и други архивски материјали.

Кључне речи

Фјодор Михајлович Достојевски, Београд, позориште, драматизација, представа

Интерес за дела Фјодора Михајловича Достојевског (Федор Михайлович Достоевский), на позоришним сценама Србије, започиње веома рано, већ почетком XX века, и траје до данас. Студија је конципирана на најважнијим моментима бројних инсценација Достојевског у Београду, премда на територији целе Србије његова дела већ два века представљају основу репертоарске политике већине позоришних кућа. Достојевски је на српску сцену закорачио 8. децембра 1907. када је први пут на сцени Народног позоришта изведена драматизација *Злочин и казна* (драмска

1 dcbiljan@gmail.com

сцена у десет слика, с епилогом). Драматизацију је урадио Ј. А. Делије, превео А. Лучић, а режирао Милорад Гавриловић, глумац и редитељ. Ово су уједно и једини оскудни подаци о представи. Такође, има мало података о премијери *Браћа Карамазови*, по драматизацији Жак Копоа (Jacques Copeau) и Жан Круеа (Jean Croué), у преводу Живка Фртунића, а режији Александра Ивановича Андрејева (Александр Иванович Андреев) изведеној на сцени Народног позоришта, 30. октобра 1913. Многе поставке, у различитим драматизацијама, доживели су и комади настали по романима *Зли дуси*, *Браћа Карамазови*, *Идиот*, *Ујкин сан*. После неколико гостовања Художественог театра које изводи Достојевског на сценама српских позоришта (1914, 1920, 1921, и 1924) и труппе МХАТ-а са представом *Село Степанчиково* (1925), готово да нема позоришта, које бар једном у сезони, није у репертоар уврстило премијеру, по неком делу великана светске књижевности. На нашим позорницама највише су извођене драматизације *Злочина и казне*, *Идиота*, и *Браће Карамазов*, док су комедије (*Ујкин сан*, *Туђа жена и муж под креветом*) и кратке приче (*Кротка*, *Домаћица*, *Настасја Филиповна*, *Село Степанчиково*) извођене повремено и представљале су изазов редитељима и публици.

Ујкин сан

Ујкин сан на сцени Народног позоришта у драматизацији Карла Густава Волмелера (Carl Gustav Wolmelier) по Достојевском, у преводу Милана Беговића, сценографији и костимима Владимира Жедринског, режирао је Јуриј Љвович Ракитин (Юрий Львович Ракитин). Комад је премијерно изведен 14. маја 1930. У подели су били великани српског глумишта, а рецензенти су хвалили поставку о чему сведоче критике у *Времену*, *Правди*, *Политици* и другим писаним гласилима оног времена.

Драматизација новеле *Ујкин сан* Слободана Стојановића, у режији Бодe Марковића, сценографији Миомира Денића и костимима Љиљане Орлић, изведена је у Народном позоришту, 26. јуна 1982. Играли су: Ксенија Јовановић (Москаљова), Душан Јакшић (Москаљов), Огњенка Огњановић (Зинаида Афанасијевна), Предраг Тасовац (Кнез) и други.

Представа је изазвала контраверзне коментаре, од салонског каламбура, на радост публике, до сна и дипломатије, као и инсинуација на бајку о цару Лењину. Као илустрација, може да послужи критика Дејана Пенчића Пољанског

Добар повод да се направи допадљива, забавна представа, али се овог посла прихватио Бода Марковић, редитељ који је имао веће амбиције. Што је и разумљиво, када су ретко у прилици да раде у великим позориштима, као што је случај са Марковићем, онда се редитељи труде да се покажу, да свима ставе до знања, како су неоправдано у другом плану [...] Зато од ове веселе игре покушава да гради гротеску на тему људске похлепе. [...] Ксенија Јовановић (Москаљева), следи дисциплиновано редитеља, али резултат ни њој ни Марковићу не служи на част [...] Сви се глумци муче и упињу, успевајући углавном само да протерају смех са позорнице. [...] Наговештаја оног што се хтело има у игри Горјане Јањић (Зјаблова) и Добриле Ђирковић (Карапухина) [...] Код Славке Јеринић има више наговештаја. [...] Ђирковићева је ускочила у улогу, пошто се Славка Јеринић, разболела. [...] Кнеза је редитељ доделио Предрагу Тасовцу [...] Једино успело решење виђено је у финалу представе. Док глумци траже несталог умрлог Кнеза, дотле овај сенилко којим су хтели да се поиграју, а он их је све изиграо, љуби руке лепотицама у гледалишту. Успело решење, само касно пласирано. (Пољански 1982)²

Туђа жена и муж под креветом

Туђа жена и муж под креветом премијерно су одиграни на Сцени у Земуну, Народног позоришта у Београду, 15. децембра 1976. У преводу и адаптацији Мирка Милорадовића, водвиљско весело позорје Достојевског режира Цисана Мурусидзе. Сценографију потписује Миодраг Табачки, костиме Божана Јовановић, избор музике Звонимир Јовичић а кореографију Борис Радак. Играју: Мија Алексић (Иван Андрејевич Шабрин), Бранка Зорић (Глафира), Драган Зарић (Младић) и други. Критичар Слободан Селенић окарактерисао је новелу као „хир великог писца” (Селенић 1976), док за дело раног Достојевског, Дејан Пенчић Пољански говори:

Радња је логично вођена, изненађења, неочекиваних обрта је мало да би се задовољили драматуршки захтеви водвиља. [...] Повод за позоришну игарију, Цисана Мурусидзе и глумци, у првом реду Мија

2 Једна од најуспелијих позоришних адаптација Достојевског, на нашим просторима (која нажалост излази из оквира наше теме) јесте режија новеле *Укин сан* Егона Савина, која је премијерно изведена на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду 6. октобра 2006.

Алексић, одлично су искористили и позоришна публика је добила шармантну и забавну представу. Миодраг Табачки аутор је сценографије у којој доминира кревет циновских димензија. Са сценографијом се одлично допуњују костими које је креирала Божана Јовановић. Музика (Звонимир Јовичић) и кореографија (Борис Радак) испуниле су важну функцију стварања атмосфере [...] љубоморног мужа Ивана Андрејевича Шабрина игра Мија Алексић. Мија је још једном показао како се од улоге која не пружа много могућности, кад глумац има маште и духа, може да се уради много. [...] Добрила Ђирковић, Зорица Мирковић, Соња Јауковић, Предраг Тасовац, Драган Зарић, Бранка Зорић и Бранимир Замоло, добро су одиграли своје улоге и успешно испунили редитељев захтев. Мија Алексић је показао шта се глумцу не може задати. (Пољански 1976)

Кротка

Кротка, „фантастична приповетка” Достојевског, играна је заједно са Госпођицом Јулијом А. Стриндберга, на сцени Југословенског драмског позоришта 3. марта 1961. У преводу Десанке Максимовић, режију и адаптацију урадио је Јован Путник. Сценографију је потписао Миленко Шербан, костиме Мира Глишић, а маску Карло Булић. Играју: Славко Симић (Лихвар), Радмила Ђуричин и Снежана Никшић (Кротка), Капиталина Ерић (Лукерија). Ели Финци сагледава представу као интелектуалну страст редитеља Путника, за трагањем у непознато и скривено.

Улогу Лихвара, који је једино лице ове приповетке, тумачио је Славко Симић. Ако је Симић прибегао благом рационализовању лика, треба рећи да би без таквог упрошћавања и осиромашавања, уопште био немогућ било какав сценски приказ. Лик Кротке, која се јавља као Лихварова успомена, сачињена од носталгије и гриже савести, дала је Радмила Ђуричин дискретно и љупко, док је Лукерију тумачила Капиталина Ерић, конзистентно и постојано. (Финци 1961)

Село Степанчиково

Село Степанчиково у преводу Милана Кашанина, драматизацији и режији Арсенија Јовановића, изведено је 15. марта 1974. Сценограф је Петар Пашић, костиме је радио Љерка Калачић, а музику Ивана Стафано-

вић. Играли су између осталих Мија Алексић (Фома Фомич), Предраг Тасовац (Ростањев), Бранислав Јеринић (Бахчејев) и други.

Народно позориште имало је много невоља при реализацији пројекта, тако да су стручњаци позоришта изражавали сумњу у дуговеки живот представе. Много времена и новца потрошено је да би продукција ове представе, најзад, доживела позитиван епилог. Критичари су били подељени у рецензијама, поједини су изрицали негативне судове, док су други хвалили представу. Но, једно је сигурно у чему се сви слажу, а то је игра Мије Алексића као Фоме Фомича, који је бриљирао те вечери. Рецензија Дејана Пенчића Пољанског изразито негативна уочава да је за све крива драматизација, конфузна и лоша:

Арса Јовановић изгледа да је сматрао довољним да из романа пренесе само делове писане у драмској форми (дијалоге Достојевског), заборављајући да се низ значајних података о личностима и причи налази једино у размишљањима студента Сергеја Александровича (Предраг Ејдус) који приповеда историју Степанчикова и његових житеља. Гледалац који није читао дело, био је у проблему. [...] Недостатке сопствене драматизације, редитељ није могао да ублажи. [...] Сценографија Петра Пашића била је, чудна и недоследна [...] Драматизација је онемогућила глумце да остваре добре улоге. [...] Изузетак је Мија Алексић у улози Фоме Фомича. Од прве појаве на сцени Фома Фомич Мије Алексића, био је једина кохезиона сила и највиши уметнички домет представе. Предраг Тасовац као Јегор Иљич Ростањев имао је најтежи задатак [...] да учини лик животним [...] Повремено успевајући у томе, Тасовац заслужује комплименте. Остали, у распону од коректних Бранислава Јеринића и Богића Бошковића, до потпуно неприхватљивих Наде Шкрињар, Бранке Зорић и Микија Манојловића. (Пољански 1974)

Критика Петра Волка тврди пак супротно:

Дело је једно од слабијих у опусу великог писца. [...] Асоцијације на Молијеровог Тартифа су очигледне [...] Над сценографским простором, који обухвата велику сцену надвила се тамна ноћ са безбројним звездама. [...] Костими Љерке Калачић су допуњавали амбијент [...] Врлина драматизације је у томе што се држала Достојевског [...] поведен текстом редитељ настоји да изведе причу о свакој личности, сваки глумац добија могућност израза. [...] отуђење незадржи-

во проваљује у људе. [...] Фома Фомич постаје управо израз таквог стања, губи интегритет...подређује се опсенама, глупостима [...] У односима између Фоме Фомича (Мија Алексић) и Јегора Илича Ростанова (Предраг Тасовац) и Сергеја Александровича (Предраг Ејдус), студента и нећака. [...] Мија Алексић има замаха, сигурности, снаге експресивности толико да у сваком часу пред собом имамо великог глумца. У контрасту с њим је Јегор Илич коме Предраг Тасовац даје доброту, лакоћу. [...] Ако је Алексић једна теза, онда је Тасовац друга, па се међусобно објашњавају [...] ово је заиста вредан резултат [...] Сергеј Александрович је врло дискретне интерпретације Предрага Ејдуса са суптилним нијансама и изразом који плени својом искреношћу [...] Село Степанчиково није рутинска представа. У њу је Арса Јовановић уложио много знања, подигао је заједно са глумцима на ниво који се захтева у Народном позоришту. (Волк 1974)

Записи из подземља

Записи из подземља играни су као монодрама, а одржали су се на репертоару Народног позоришта више деценија, почев од премијере 13. марта 1973, захваљујући младом редитељу Славенку Салетовићу и извођењу Миде Стевановића. Представа је играна на малој сцени Театра круг 101, а критичари су позитивно оценили поставку, као живу реч Достојевског, која у интерпретацији Стевановића добија на значају, јер монодрамом доказује величину и таленат.

На сцени „Бојан Ступица”, Југословенског драмског позоришта, премијерно су приказани *Записи из подземља* у драматизацији и режији Ане Ђорђевић 11. маја 2010. Сценографију је радила Весна Штрбац, костиме Лана Цвијановић, а звук дизајнирао Вледимир Живковић. Улогу Човека играо је Срђан Тимаров, а остале су тумачили Марко Баћовић, Јелена Тркуља, Маринко Мацгаљ, Бојан Лазаров, Ђорђе Марковић и Слободан Тешић. Редитељка Ана Ђорђевић сачинила је личну и особену драматизацију, не везујући се за Русију деветнаестог века, али задржава теме, мотиве и значења дела о једном малом, сивом чиновнику који за себе каже да је болестан и зао човек. Кроз његове неуспеле контакте са другим људима, који јуре за новцем и функцијама, као и покушај везе са младом проститутком, преиспитују се етички принципи. Главни јунак, жељан је љубави и смисла, али и сам је суров према другима, не налази

веру чак ни у могућности промене. Представа у духу антрополошког песимизма, дешава се у неодређеном времену и простору, а по свом значењу тиче се животне ситуације савременог појединца.

Злочин и казна

Представа *Злочин и казна* у Народном позоришту изведена је 26. марта 1935, по драматизацији Краснопољског (Павел Филимонович Краснопољский) у преводу Велимира Живојиновића, а режији Николаја Осиповича Масалитинова (Николай Осипович Масалитинов) и сценографији Владимира Жедринског (Владимир Жедринский). Улогу студента-убице, одиграо је Раша Плаовић. У то време, млади критичар, на почетку каријере, левичар и члан Комунистичке партије у илегали, Велибор Глигорић, некритички и пристрасно пише о представи, негативно оцењујући драматизацију и режију, а хвалећи главне тумаче рола. Између осталог тврди:

Узимањем драматизације Краснопољског није се водило рачуна о преображеном духовном интересу данашњице [...] драматизација није успела да извуче оне још живе изворе психолошких дубина Достоевског, док с друге стране није га ослободила од мистичне материје која не пријања за интересе данашње публике. Драматизација је ослабила и она места која кулминирају трагичним емоцијама, а извесним застарелим позоришним решењима умртвила је веома живе психолошке акције [...] Драматизација није успела да реши увод Раскољникова у злочин [...] Масалитинов, један од првака Московског художественог театра, решавао је овај комад у традицијама позоришта из кога је изашао. Овакво решавање по типу Художественог театра, изискује дубоке и утанчане глумачке студије [...] Маслатинов редитељски рад није до краја спровео [...]. Као редитељ није суверено владао ансамблом, а без те суверености његов рад у жару Художественог театра није могао дати богатије резултате. Г. Раша Плаовић је унео у тумачење Раскољникова сву своју нервност која је са те стране створила улогу драмски врло импресивну. Нарочито је та нервност снажно дејствовала у изразима душевне грознице Раскољникова. С друге стране, игра Плаовића није била довољно психолошки дубока и интензивна [...] Сусрет Раскољникова са Соњом у кафани није изражавао његову оданост Соњи од првог виђења. Затим његова исповест Соњи, као и његова посета мајци, нису носили

у себи величину трагичних емоција. *Игра г. Живановића била је, а то је заслуга режије Масалитинова, изненађење. Г. Живановић је дао веома интересантан тип судије Порфирија. Психолошки компликовану улогу Живановић је доста успело савладао давши јој врло живе карактеристичне израде и лепе психолошке нијансе. Имали смо пре ове роле, маестрално тумачење Порфирија од стране Павлова [...] Још један пример да у нашој трупи има интересантног глумачког материјала из кога добре редитељске руке могу извучити јаке глумачке креације. Г-ђа Милошевић дала је добар лик Соње у њеном бледилу... њена Соња више личи на једну скромну и побожну калуђерицу, него на несрећну проститутку. Г. Душановић као Разумихин је био окретан и жив. [...] Г-ђа Арсенић је приказала мајку местимице без трагичне ноте. [...] Г-ца Косова дала је Дуњу без дирљиве топлине и узбуђености. [...] Г. Новаковић као Мармеладов био је изразит у типу. [...] Г-ђа Паранос није ушла у живописни и доброћудни тип припросте Настасје. Г. Биљуш, Заметов морао би се ослободити рогобатног изговора. (Глигорић 1935)*

Једна од првих поставки *Злочина и казне*, после Другог светског рата, била је 21. новембра 1953, на сцени Београдског драмског позоришта. Превод, драматизацију и режију потписује Миња Дедић, сценографију Душан Ристић, костим Данка Павловић, а музику Војислав Симић. Глумачку екипу чине: Љубивоје Тадић (Раскољников), Сима Јанићијевић (Порфирије Петровић), Раде Марковић (Разумихин) и други. Сећајући се једне од првих значајних улога, Љуба Тадић о Раскољникову говори:

Миња Дедић је знао доста о позоришту и сјајан је редитељ. Не знам како сам играо Раскољникова. Међутим, ја ништа нисам морао да додајем Раскољникову, тако сам живео. Тих педесетих година Београд је био језив. Владала је ужасна глад. Када је дошао Раскољников, почео сам да верујем да човечанство може да се спасе ако једну бабу убијем! Ишао сам у шињелу, џемперу и чизмама из Црвеног Крста из Симине улице. У првом делу сам се просто исповедао, тако сам то играо. (Тадић 2002)

Критичар Ели Финци констатује:

Раскољникова је тумачио Љубивоје Тадић. Сав његов израз да кршитеља људских и божјих закона, који се слама под теретом закона, прикаже у противречности смеле богоборачке мисли и ситних

људских емоција, као сложену личност којом управљају дубинске струје идеја и расположења, више је остао у хтењу него у оствареном резултату. Често где је намеравао да искаже сложену узбуђеност духа прелазео је у психопатолошку раздраженост, где је хтео да израз обоји дубином преломио га је спољном патетиком. Само у неколико сцена код иследника успео је да да пуну меру једноставности која подразумева сложеност. (Финци 1953)

За разлику од Финција, Слободан Селенић учачава:

Висока, исцрпљена, у дугачку жуту косу обрасла, ванредно пронађена маска отупелости од бола унутрашњих раздирања, говор немелодичан, искидан, са неприродном интонацијом – Љуба Тадић, као Раскољников је једна од личности коју ће позоришна публика на Црвеном Крсту најдуже носити у сећању. Истина, Тадић још није завршена глумачка физиономија. На моменте фрапантно уверљив, потресен, тако да заједно са Достојевским нагони публику, да се осећа као код зубара. Тадић претераним гестом, сувише гласном интонацијом или само за секунду неприкладном маском сам руши илузију коју је веома вешто, брижљиво и упорно до тог тренутка градио. (Селенић 1953)

Критичар Слободан А. Јовановић тежиште приказа поставља на драматизацију *Злочина и казне*:

Посао је тај и претежак и прелеп...И Миња Дедић, млади београдски редитељ, с њим се понео [...] У првом плану Миња Дедић – како је изјавио у дневној штампи – имао је пред очима две већ постојеће драматизације: руску и француску. Оне по његовом мишљењу, нису битност Достојевсковог романа правилно преносиле на гледаоца, јер су упућивале и подвлачиле религиозан тренутак, који је у роману спореднији ако не и споредан. Битност дела је у друштвеном тренутку, у економској општој условљености. Раскољников је само индивидуални одраз те условљености, одраз кроз индивидуални стваралачки експеримент Достојевског. Достојевски у роману то изричито каже. [...] И у оквирима које је себи одредио и наметнуо Дедић је морао срести много тежиоћа стваралачког и сценског карактера. [...] Знајући колико су промене у овом случају неизводљиве, Дедић је дао један углавном непомичан сценски оквир који је разбио на низ појединости... Све што је тај оквир могао да прими он је

укључио у њега, али све што није могао да прими он је одбацио. Између осталог, отпала је и Соњина (Тамара Милетић) соба. Сцене с њом Дедић је пребацио на улицу, у пролаз. Сцена убиства са степеништима која је важна у роману морала је бити прерађена. [...] Због тога су отпале шетње – врло важне за дочаравање душевног стања Раскољникова. [...] Од сваког појединца је зависио укупни утисак. У том погледу није можда постигнут неки изванредни успех, али је направљен леп и поштен напор који је целој представи дао лик озбиљног, солидног рада. Свакако да је на врху пирамиде... био Љубивоје Тадић (Раскољников). Он је био предодређен да игра ту улогу. И он ју је играо врло студиозно у одређеној унапред утврђеној линији. [...] Таквом игром се постиже импресија али се изневерава основни дух текста, који је психичка двојност Раскољникова, који жели да побегне од свог злочина али за којим злочин стално иде и сатерује га. [...] Другу велику улогу имао је Сима Јанићијевић (Порфирије Петровић). Та је улога врло суптилна. Она захтева велику изражајну скалу. Јанићијевић се с том улогом јуначки понео, и многе њене тренутке врло лепо извукао... Приказ Злочина и казне у Београдском драмском позоришту, и као драматуршки и као глумачки подухват, представља частан напор и лепо остварење. Он заслужује пуну подршку. (Јовановић 1993: 36–38)

На сцени Југословенског драмског позоришта *Злочин и казна* изведени су у драматизацији и режији Мирослава Беловића, према преводу Милосава Бабовића, сценографији Петра Пашића и костимима Славице Лалицки. Музику је компоновао Енрико Јосиф. Премијера је била 17. марта 1992. У главним улогама били су: Миша Јанкетић (Раскољников), Бранка Веселиновић (Аљона Ивановна), Неда Спасојевић (Соња), Љуба Тадић (Порфирије Петровић), Зоран Ристановић (Свидригајлов) и други.

По реакцијама критике, представа је вратила веру у позориште. Вредело је видети и чути ансамбл Југословенског драмског позоришта. Поводом ове представе Петар Волк је писао:

Када у пригушеном светлу последњег призора Неда Спасојевић (Соња), сугерише Миши Јанкетићу (Раскољников) да се поклати свету, клекне и призна злочин, овај романтичарски изазов у гледалишту изазива одушевљење. [...] Беловић је желео да представа буде доживљена као сценска метафора која своју суштину потврђује у нама. [...] Порфирије Петровић Љубе Тадића добио је не само јасно

већ и супериорног тумача. [...] Зоран Ристановић (Свидригајлов) је био одмерен, док је Никола Симић (Замјатов) био ненаметљив, Капиталина Ерић као мајка Раскољникова, била је убедљива. Виктор Старчић са својим Мармеладовим показао је глумачко мајсторство. Дуња, Раде Ђуричин била је чедна и дискретних средстава. [...] представа ће вероватно бити радо гледана. (Волк 1971)

На сцени Битеф театра представа *Злочин и казна* у драматизацији Анђеја Вајде и режији Егона Савина премијерно је изведена 28. јануара 1992. Сценограф је био Тодор Лалицки, костимограф Бојана Никитовић, док је аутор музике била Ксенија Зечевић. Главне улоге су додељене: Предрагу Манојловићу (Раскољников), Предрагу Ејдусу (Порфирије), Тамари Вучковић (Соња), Славку Штимцу (Разумихин) и другим.

Јавност је поздравила поставку Егона Савина, тврдећи да се Достојевски на велика врата вратио на београдску сцену. Критичар Владимир Стаменковић са одушевљењем је тврдио да:

[...] наиме, представа у Савиновој режији а према Вајдиној драматизацији, веома је успела, пружа публици један од ретких, изузетних позоришних доживљаја који узнемиравају из дубине, просто подижу на ноге. [...] Док игра Раскољникова, Предрага Манојловића, не поставља пред себе задатак да покаже како се у његовим грудима сударају љубав, мржња, гордост и понизност, свирепост и милосрђе [...] пред нама је његов несрећан исход: човек обезглављен и уплашен, измучен до смрти, дефинитивно поражен. [...] Ово је најбоља Манојловићева улога. Ни Порфирије Петровић којег изванредно игра Предраг Ејдус, није ништа мање жив, упечатљив лик. [...] И зато личи на колебљивог пајаци, који карневализује радњу, чинећи је, по принципу контраста још више дијаболичном. Уз помоћ двојице глумаца треба додати младу Тамару Вучковић (Соња), али и удео сценографа Тодора Лалицког и композитора, Ксеније Зечевић. Савин је сачинио једну од најуспелијих представа по делима Достојевског, коју је ова генерација гледалаца видела. (Стаменковић 1992)

На сцени Југословенског драмског позоришта, редитељка млађе генерације, Ана Томовић, поставља *Злочин и казну*, такође у драматизацији Анђеја Вајде, према преводу Петра Вујичића, сценографија је поверена Љерки Хрибар, а костими Момирки Баиловић. Премијера је изведе-

на 8. јуна 2013. Главне улоге су играли: Никола Ракочевић (Раскољников), Љубомир Бандовић (Порфирије Петрович), Милена Живановић (Соња Мармеладова), Богдан Диклић и други.

Идејни концепт Ане Томовић подразумева да је у злочину већ садржана казна, да је то двоје неодвојиво. Раскољников би радо одвојио то двоје, учинио би злочин без казне, јер мисли да он не треба да буде кажњен. Можда неко други треба да буде кажњен, можда неки обичан човек, али он сигурно не, пошто је он даровит човек, способан да на овом свету изговари – нову реч. Казна је саставни део метафизичког питања, питања истине, према којој свака наша акција у реалности има одређену последицу. Може се рећи, акција и последица, уместо злочина и казне.

Зли дуси

Зли дуси у Народном позоришту играње су у две поставке, настале са специфичном политичком поруком. Реч је о правцу кретања новог времена, о сукобу „западњака” и „народњака”, о политичком и моралном нихилизму.

Прву представу, у два чина, режирао је Арсеније Јовановић, према драматизацији Албера Камија, у преводу Миленка Мисаиловића, док је сценографију и костим радио Душан Ристић. Премијерно је изведена 3. новембра 1968. Главне улоге су играли Љуба Тадић (Ставрогин), Петар Банићевић (Шатов) Милош Жутић (Кирилов), Мија Алексић (Лебјадкин), Вера Чукић (Лиза Дроздова), и други.

Критика је у оценама представе (изведене поводом стогодишњице Народног позоришта) била подељена. Једни су редитељу замерали да је занемарио филозофске димензије текста, да се нашао у вакууму, где је све препуштено фабули и нарави, док су други сматрали да је Јовановић ушао у све финесе комплексног штива, да је разумео да представа мора имати убрзани темпо и згуснут ритам, те да је реч о правом уметничком делу. Сви су се, пак, сложили да је глумачка екипа одлична и да се посебно издваја Љуба Тадић (у улози Ставрогина, за коју је добио Октобарску награду, 1969). Милосав Мирковић пише: „Сви ми у себи носимо галерију злочесте деце, али је Ставрогин Љуба Тадић, чудовишно дерле на ивици вере и безверја. Његова исповест архијереју Тихону (Миливоје Живановић) била је најбољи део приче и надубљи понор

драме.” (Мирковић 1968). Такође и Мухарем Первић издваја: „Слабост и крхкост ставрогиновске моћи, поетску светлост ове мрачне душе, њен зао дух, Љуба Тадић је тумачио са дубоким осећањем парадокса људске егзистенције. Ставрогин свакако спада у досад најзначајније креације Љубе Тадића...” (Первић 1968). Критичар Петар Волк о представи је писао као о потпуном успеху и спонтаном усхићењу, јер овакви тренуци у нашој средини нису чести, и та илузија може бити случајност, жеља или плод свесног, уметничког хтења.

Редитељ Арсеније Јовановић се стога ни једног часа није измицао у позицију критичког посматрача па ни полемичара у односу на Достојевског. Слично је и са филозофским интенцијама драматизације А. Камија – пажња се концентрише на само збивање као могућност да се управо у његовој фаталној динамици и трагици нађе објашњење за сва лица. Апсурд је виђен у животном амбијенту [...]. Исповести, очајнички или ситуације и чињенице се представљају као појаве у којима се меша реално и иреално, асоцијације и метафоре, док свака реч не постигне стравичне димензије па је закључак недвосмислен: Достојевски је писац у којем се одражава не само једно прошло време, већ и ово садашње и много шта од оног што тек треба да дође. [...] Васа Пантелић (Григорјев) је не само приповедач и посматрач него и учесник. [...] Ма колико Љубиша Јовановић (Степан Верховски) прикривао трагику својим шармом-она избија из сваког његовог поступка. У том опирању меша се комично са драмским. [...] Његова смрт је истовремено и смрт Варваре тако да Вука Дунђеровић више нема разлога да скрива своја права осећања, обистинила се слутња, све је сломљано и сад видимо да је цео живот био раван опирању несрећи и чежњи за недостижном срећом. У амбијенту коме припадају Љиљана Јанковић (Даша), Марица Поповић (веома упечатљива Прасковја Дроздов), Вера Чукић (којој добро пристаје лик Лизе), Предраг Тасовац (Маврикије, оцртан готово без речи) [...] Душан Голумбовски (Петар Верховенски) скупно је у себи довољно одлучности да би истрајао са идејама које негирају човека и све људско. Њега осветљавају својим поступцима Милан Пузић (Липутин), Миодраг Лазаревић (Шигаљев), Михајло Викторовић (Виргински) и Мирко Милисављевић (Гаганов). [...] Овакав свет личи на пакао. Петар Банићевић у снажно наглашеном лику Шатова и Милош Жупић као Кирилов то најпре спознају...поступци су различити чак и схватања (ванредна сцена Кириловог самоубиства и Шатове нежности када му се вратила Марија – Милка Лукић). [...] Сви они повезаним

амбијентом светлости и сенке, мемле. [...] Душан Ристић је ту атмосферу изванредно дочарао. [...] Редитељу је то помогло да појаву Ставрогина учини још чуднијом. Љуба Тадић је дошао на позорницу готово нечујно а таква ће бити и његова смрт... Тадић ту сложену и тешку ролу обликује, као да се припрема за смрт за коју не зна када ће доћи. [...] Тадић управо као призма кроз коју се преламају светови, објашњава и ликове какви су Марија Тимофејевна (у изразу Наде Шкрињар), њен брат Лебјадкин (у задивљујућој интерпретацији Мије Алексића). То је свет за себе, на ивици гротеске. [...] У близини су још Феђка, Бранислав Јеринић, Богослав Зорана Ристановића и посебно Тихон у интерпретацији Миливоја Живановића. Овом великом уметнику довољна је и једна сцена па да нас подсети на своје још увек живе могућности. [...] Арса Јовановић је, према томе, своју визију Злих духа изградио на игри Љубе Тадића, Миливоја Живановића, Наде Шкрињар, Вуке Дунђеровић, Петра Банићевића, Милоша Жутића, Љубише Јовановића и Мије Алексића. [...] Зато Зли дуси, реализовани у јубиларном расположењу (сто година оснивања Народног позоришта, у Београду, 1868-1968, прим. ДЧБ) са гостима у ансамблу, нису ни по чему пригодна представа, већ право уметничко дело и плод свесног стваралачког хтења. (Волк 1968)

Зли дуси у драматизацији и режији Стеве Жигона изведени су у Југословенском драмском позоришту, 6. марта 1984. Сценограф је био Борис Чакширан, костимограф Божана Јовановић, а избор музике урадио је Вељко Марић. Главне улоге су играли: Гојко Шантић (Ставрогин), Стојан Дечермић (Степан Верховенски), Чедомир Петровић (Кирилов), Танасије Узуновић (Петар Верховенски), Иван Бекјарев (Лебјаткин), Варја Букић (Лиза) и други.

Стево Жигон, важио је за доброг познаваоца дела Достојевог, али поставка Злих духа, по мишљењима критичара, била је промашај. Авдо Мујчиновић вели:

Жигон као драматизатор у овом случају показао се као пуки почетник, он је драматизовао поједине одломке из књиге и повезао их у намери да обухвати што ширу прозну материју овог мамутског романа. [...] У реализацији представе Стево Жигон се показао као и у драматизацији, брзоплет и некреативан. Сценографија Герослава Зарића, од покретних зидова. [...] пре је наликовала на какав шпански него руски комад. (Мујчиновић 1984).

Овако сложен текст тешко је оживети одговарајућом драмском радњом, али то је, по мишљењу Владимира Арсића, једна од „најзначајнијих вештина коју редитељ треба да поседује” (Арсић 2001: 41–42). Јован Христић, указује да представа „врви од отужних клишеа и оно што смо на сцени видели биле су само празне љуштуре неуротичних стања око којих се ширио дах интелектуалне и емотивне вулгарности.” (Христић 1992: 13). Петар Волк у критици открива да је опседнутост Достојевским открила немоћ ансамбла Југословенског драмског позоришта:

[...] месецима су били заокупљени романом Зли дуси онако како га је за сцену приредио славни Албер Каму, а режирао Дејан Мијач, да би пред саму премијеру све одбацили!... Све уништили и почели од почетка са Стевом Жигоном. [...] На крају је остала једна дуга, заморна, досадна представа у којој се појавило свега седам чланова ансамбла и седамнаест гостујућих глумаца! [...] Неколико глумаца је сачувало достојанство у игри: Гојко Шантић је Николаја Ставрогина, нашао у себи пригушујући страсти са ироничном одмереношћу. Његову мајку Варвару, са пуно ауторитета, тумачила је Босиљка Боци. Стојан Дечермић је као Степан Верховенски упечатљиво оцртао све одлике карактера. Кирилов у игри Чеде Петровића је импресиван, док је Шатов у тумачењу Тихомира Арсића носио трагику младости. [...] Иван Бекјарев је Лебјаткину дао праву карактеризацију, а Мирјана Вукојчић је Марију дала надахнуто. Танасије Узуновић у лику Петра Верховенског био је супериоран. [...] Приметни су били и млади Боривоје Кандић и Јасмина Ранковић. [...] Зли дуси су велики и залудан труд, јер глумци не могу увек да чине чуда. (Волк 1984)

Зли дуси, у драматизацији (према преводу романа Косаре Цветковић) Тање Мандић Ригонат, која потписује и режију у Народном позоришту, премијерно су изведени 22. новембра 2011. године (сцена „Раша Плаовић”). Сценографију је радио Александар Денић, костим Бојана Никитовић, кореографију Анђелија Тодоровић, композицију Ања Ђорђевић. Улоге су тумачили: Игор Ђорђевић (Ставрогин), Горан Јевтић (Петар Верховенски), Борис Комненић (Степан Т Верховенски), Данијела Штајнфелд (Лизавета Николајева), Вјера Мујовић (Марија Лебјаткина-Хромка) и други.

Редитељка инсценацију заснива на проналажењу веза са актуелностима српског друштва; у фрагментарну форму текста (30 слика)

укључује и делове из анархистичких манифеста, што је мана која се одражава у представи – радња се своди на симболичку вивисекцију друштва у коме гомила споредних ликова и токова радње гуше саму радњу. Критичари су хвалили веома добре глумце. У једном интервјуу за *Политику* (2011) Борис Комненић је поводом премијере изјавио: „Морам да приметим да је код великих наслова највећи проблем, што немам право на грешку. Достојевски је увек савремен. Не може нешто што је квалитет да не буде актуелно. То је нешто што не оставља простор никаквој сумњи. Овај тренутак је идеалан за представу *Зли дуси*.” (Комненић 2011)

Идиот

У Народном позоришту играле су три драматизације *Идиота* и сцене под називом *Настасја Филиповна*.

„Десет слика по Достојевском у преради М. М. Пешића”, режирао је Тито Строци. Премијера је била 30. децембра 1937. Улоге су тумачили: Мата Милошевић (Кнез Мишкин), Миливоје Живановић (Рогожин Парфен Семјонич), Блаженка Каталинић (Барашкова Настасја Филиповна) и други.

По речима др Николе Мирковића, основни утисак прераде је да су у питању

[...] инсценисани одломци из романа, често сажети и комбиновани, а не драмска радња која се развија сама из себе, без икаквих помоћних епских елемената. [...] Режија је интеллигентан покушај, али није премостила празнине између слика. Претеривање у глумачкој игри најмање код М. Милошевића, његов Мишкин је анђeosка доброта. (Мирковић 1938)

О представи детаљан приказ пише Велибор Глигорић. Прво, Глигорић се бави драматизацијом М. М. Пешића, који се нашао пред деликатним задатком да обиман роман *Идиот* сажме у једно позоришно вече. Али, као и увек критичар је двосмислен:

Мора се признати г. Пешићу да је ипак, и поред велике жртве текста романа захтевима позорнице, прилично изашао на крај са овим задатком. Он је сабрао најживља драматична места у ро-

ману која рељефно приказују повест романа. [...] садржина романа растерећена од многих страница које илуструју идеје Достојевског немају великог интереса за данашњицу. [...] С друге стране драматизација је у сажимању направила крупне прескоке због којих су поступци и сукоби личности. [...] остали прилично необјашњени и загонетни за публику, којој је текст романа или сасвим непознат, или јој није више жив у сећању. [...] Драматизација није обрадила толико психолошку и моралну личност кнеза Мишкина, колико однос између Мишкина, Настасје и Аглаје. [...] Празнина се осетила нарочито после драмски маестралне, узбудљиве и психолошки компликоване сцене на вечери код Настасје, сцене коју је драматизација у тексту очувала и успешно пренела на позорницу. После те сцене драматизација оставља утисак као да је роман преломила на пола. [...] Режија г. Строција (питање редитеља спада међу болне тачке београдског позоришта), на приказу овог дела био је прилично лежеран и театарски површан. [...] карактеристике уметничке и психолошке снаге Достојевског нису биле тако блиске његовим редитељским способностима као и то да је за приказ потребан стил и начин рада Художественог театра. [...] У приказу нису биле корисно подељене улоге према глумачким способностима и наклоностима. Било је сасвим неупутно додељивање улоге Аглаје г-ци Урбановој којој тај тип личности нимало не одговара. Г-ца Урбанова, иначе даровита глумица, развијала је у Аглаји прекомерно хистеричност и површну љутитост у мазнон каприцу, запостављајући потпуно јаку и пркосну интелигенцију, развијени дух, затворени карактер, сумор, охолост, психолошки контраст у скривеном дивљењу према простодушности кнеза Мишкина (било би умесније да је ову улогу играла г-ђа Ризнић). Улоге видно промашене биле су и г. Л. Јовановића који је лоше схватио Лебедева, карикирајући плитко његову понизност и г. Н. Јовановића који је Фредришченка карикирао у врло вулгарном и баналном лакрдијаштву. [...] Није далеко од ове промашености била ни игра Г. Дрнића који је Гању приказао у салонској површности. [...] Нема ни моћнијег израза унурашње борбе која узбудљиво суочава Настасју и Аглају... Том одсуству трагичног изражавања допринела је и једнострана и плитка игра г-ђе Каталинић у тумачењу Настасје. А Настасја је веома компликована личност и спада у ред најснажнијих и најинтересантнијих жена које смо сусрели код Достојевског. [...] Више успеха имао је г. М. Милошевић у игри кнеза Мишкина. Г. М. Милошевић је успео да изрази зрочно човекољубље, питому срдачност

кнеза Мишкина, безазленост његовог карактера. [...] Г. Живановић је много боље изразио жестину и грубо пустахиство Рогожина него узаврелост страсти које овога прождиру, него ли и оно што је у Рогожину меко, осећајно и болећиво, ону скрушеност и страх у близини Настасје. [...] Г-ђа Таборска, стара трагеткиња минуле епохе нашег позоришта имала је да тумачи занимљиву личност генералице Лизавете Прокофјевне. Г-ђа Таборска показала је лепо уживљавање у детињаству осетљивост, добродушност и природну отвореност генералице. [...] Г. Никачевићу је пало у дужност да илуструје пијаницу и маштала генерала Ивољгина. Г. Никачевић га је приказао рељефно, импозантно у његовој патетичној пози и говорничкој свечаности. Захтевало би се ипак од г. Никачевића више израза занесености у екстази, трагичнијих потеза у илустровању унутрашњег слома генерала Ивољгина. (Глигорић 1938)

Душан Крунић запажа да је улогу Аглаје погрешно тумачила Невенка Урбанова „Аглаја је горда, и паметна, а никако усплахирана и раздражена зверчица, како ју је приказала г-ђа Урбанова. Један део кривице пада и на г. Строција.” (Крунић 1938)

Адаптацију *Идиота*, у једанаест слика, Давида Лазаревича Таљникова (Давид Лазаревич Тальников), превео је Павао Циндрић, а режирао и сценографски уобличио Бојан Ступица, костиме је урадила Вера Борошић, избор музике Драгутин Савин, корепетитор је био Зденко Марасовић, а помоћник редитеља Фрањо Термачић. Премијера је одржана 6. новембра 1959. Главне улоге тумачили су: Васа Пантелић (Кнез Мишкин), Љуба Тадић (Парфјон Рогожин), Мира Ступица (Настасја Филиповна) и други.

Редитељ представе, Бојан Ступица сматрао је *Идиота*, тј. кнеза Мишкина „човеком чистог срца, али без снаге у свом непрестаном сукобу са оним нужностима које живот собом доноси. То је некакав руски Хамлет, који се у додиру са стварношћу распрскава као стаклена посуда” (Ступица 1959). Критика је била подељена у оцени драматизације Таљникова, који окупуља јунаке око Настасје Филиповне (Мира Ступица) и тако добија чист драматуршки ток и јединствену акцију, односно неминовно добија облик сценских илустрација романсијерског текста, испуњених дугим монолозима, те доноси само површински слој смисла Достојевског. Ступица је своју имагинацију подредио писцу и раду с глумцима, његова сценска визуелна решења изванредно су функционална, а успе-

ху је свакако допринела игра Мире Ступице. Представа ипак предуга, губи темпо како одмиче. Ели Финци издваја улогу Рогожина

О идејним и људским основама на којима је Љуба Тадић изградио лик Рогожина, дало би се са озбиљним разлозима спорити, али он је био у једној особеној интерпретацији, тако страшно и узбудљиво глумачки остварен једноставним изражајним средствима, да је свакако био најближи аутентичном Достојевском, оном из романа, и тако реализовао најузбудљивије уметничке тренутке вечери. Чини ми се да је први пут Тадићева глумачка сировост, тако снажна и природна, добила патину рафинираности и лепоту мајсторског нијансирања. (Финци 1959)

Љуба Тадић је за улогу Рогожина, 1960. добио Октобарску награду.

Идиота, по драматизацији Анджеја Вајде, названој по главној јунакињи, *Настасја Филиповна*, за сцену Народног позоришта адаптирала је и режирала Мира Ерцег. Драму с пољског језика је превео Петар Вујичић. Сценографија је припала Снежани Петровић, костим Љиљани Драговић, композитор је био Иван Стефановић, кореограф Владимир Логунов. Премијера је одржана 10. маја 1986. Насловна улога припала је Јелени Шантић, кнез Мишкин био је Предраг Ејдус, а Рогожин – Данило Лазовић.

Представа стиче статус култне за мање од месец дана приказивања, најпре због врло маштовите замисли редитељке да уведе лик Настасје Филиповне у комад за два глумца – сценски је материјализовала као злодуха који их прогони у сну – и да радњу сагледа од краја, у ретроспекцији. Изврсна глума и плес следе редитељку у обликовању необично суптилне и жестоке представе префињених слика и високо култивиране атмосфере. Колико вреде култне представе говоре сведочења оних којима се урезала у меморију, оног тренутка кад је престала да се изводи, јер је *Настасја Филиповна* имала сценски живот пуних седам година. У антологијској представи играли су маестрални Данило Лазовић (Награда НП-а 1986.) у улози Рогожина, Предраг Ејдус у улози кнеза Мишкина за коју је добио и награду „Златни ловоров вијенац” (30. МЕСС, Сарајево, 1989) и изузетна Јелена Шантић у улози Настасје Филиповне.³

3 Године 1992. драматизација Анджеја Вајде, под насловом *Настасја Филиповна*, играна је на сцени Покрајинског народног позоришта у Приштини (Албанска драма) у режији Сељами Таракуа. Драматизацију с пољског на албански језик урадио је Екрем Баша.

На сцени Народног позоришта *Идиот*, у драматизацији и режији Стеве Жигона, премијерно је изведен 22. новембра 1995. Сценографију је радио Борис Максимовић, а костим Божана Јовановић, избор музике Петар Антоновић. Главне улоге су играли: Небојша Дугалић (Мишкин), Ивана Жигон (Настасја Филиповна), Тихомир Арсић (Рогожин).

Критика је била сложна у оцени: Жигон је успео да дочара проблематику романа, атмосферу руске средине у сажетој и напетом сценској формули. Први део је с маестралним слухом за сценске карактере и драмске епцентре, док други део представу спушта на ниво општих позоришних и филозофских места (Волк 1995).

„Стево Жигон је у неколико сцена у *Идиоту* показао мајсторство свог читања, – пише Драгана Бошковић, – Величанственом завршном сценом, у којој Мишкин (Небојша Дугалић) и Рогожин (Тихомир Арсић) живе логос над мртвом Настасјом Филиповном (Ивана Жигон), Жигон је показао како драма апсурда има јаке и дубоке корене у људској психи и историји света” (Бошковић 1995). Бранка Криловић је пласирала један од најбољих приказа

Прођите поред нас и опростите нам нашу срећу – та реченица из представе Идиот коју изговара Небојша Дугалић с најнемирнијим миром и болесно чистом савешћу, јесте, можда најснажнији сигнал упућен човечности [...]. Са бременим те огромне уметничке и људске одговорности Небојша Дугалић креће да живи кнеза Мишкина, да његову чистоту учини могућном, да њима потре зло, неморал и лажна осећања. Дугалић то чини снагом своје крхкости. [...] Насупрот тој господској и опојној Дугалићевој тананости, хуји и грми Рогожин Тихомира Арсића, Рогожин с главом узаврелом од страсти која нема времена и морала, али којој не мањка емоција... Таквог Рогожина пожелео би сваки Достојевски. Као инспирација мушких фантазија и женских мора, Ивана Жигон ће од самог почетка...сву енергију драме држати под претњом непогоде и олује из Настасјиних хаљина. [...] Нагађајући жанр Настасјине туге, Ивана Жигон варира од Коштаниног контраверзног одрицања до мангуплука Елизе Дулитл. Њена сценичност и женствена супериорност...дају јој за право да искуша још ко зна која умећа. Јер она ће још дуго бити пожељна Настасја Филиповна...Ако смо посумњали да нам још само Достојевски фали, постидеће нас Сергеј Трифуновић, танки, бледи момак у кошуљи Иполита. Глумчина из чијег лика ће

зацвилети много осујећене младости. Господин Марко Николић у улози Лебедева и Славка Јеринић као Јепанчина, изванредно су се носили са јаком, младом конкуренцијом. Готово модерна девојачки је бескрупулозна Аглаја Данијеле Кузмановић Павловић. И не само они. [...] комплетан ансамбл под прецизним вођством Стева Жигона, импресивна сценографија Бориса Максимовића, музика Петра Антоновића, костими Божане Јовановић, допринели су монументалности представе. Шта је било, било је, али Стево Жигон је још увек мајстор режије. (Кириловић 1996)

На додели награде „Раша Плаовић”, Тихомиру Арсићу, Мухарем Первић рекао је:

Додељујући улогу Рогожина Тихомиру Арсићу редитељ је изложио ризику себе, представу и Тихомира Арсића. [...] И једном и другом, и Жигону и Арсићу, Бог и Достојевски... били су у помоћи... Тихомир Арсић је направио улогу која га уврићује у прворазредне глумце, а Стево Жигон и Народно позориште представу која би без креације Тихомира Арсића остала без битног ослоњаца и динамичког средишта. (Первић 1996)

Представа је на репертоару, закључно са сезоном 2005/06, одиграна 80 пута.

Младић

Младић у преводу Милоша Ивковића, драматизацији и режији Стеве Жигона, изведен је на сцени Југословенског драмског позоришта 13. априла 1975. Сценограф је био Петар Пашић, костимограф Божана Јовановић, а музику је компоновао Баронијан Варткес. Главне улоге играли су: Александар Берчек (Аркадије Макарович Долгоруков), Олга Савић (Софија Андрејевна), Стојан Дечермић (Андреј Петровић Версилов), Радмила Ђурђевић (Лизавета Макаровна), Мирјана Вукојчић (Ана Андрејевна) и други.

У режији Стеве Жигона све је било доведено до перфекције и био је очигледан труд уложен у поставку. О представи као „конструктивистичкој хроници” писао је Петар Волк „Највише простора за игру имао је Александар Берчек у улози младог Долгоруког. [...] то је био за Берчека успех који се не може оспорити. Његову мајку, Софију донела је

као благу и осећајну жену Олга Савић. Спахију Версилова тумачио је романтично Стојан Дечермић.” (Волк 1975). Представа је указала могућност ка другачијим и слободнијим театарским формама. У одлуци Жирија за доделу награде *Бојан Ступица*, Савеза драмских уметника Србије (у саставу Божидар Дрнић, Татјана Лукијанова и Дејан Мијач), могло се прочитати следеће:

Стево Жигон, једна од најистакнутијих театарских личности у Југославији, редитељ. [...] понудио је своју визију Младића [...] Своје читање Достојевског, Жигон нам приказује као мишљење преточено у слике. Служећи се визуализацијом драмских елемената као редитељским принципом, он је понудио гледаоцима представе широку гаму за чулну перцепцију, досегао у неколиким приказима тренутке изванредне ликове лепоте и најзад остварио одговарајућа зрачења. Овај поступак, чијим се резултатом јавља једна лепа и мудра представа, учинио је да жири да превагу Жигоновој режији над осталима у конкуренцији. (Волк 1975)

Браћа Карамазови

Драматизација романа *Браћа Карамазови*, под насловом *Сладострасници-Карамазови*, премијерно је изведена у Атељеу 212, 15. јануара 1974. Према преводу Јована Максимовића, текст је адаптирао и режирао Предраг Бајчетић. У позоришним круговима коментарише се да је Бајчетић уложио огроман труд у *Сладостраснике*, написавши нову драму користећи скоро цео опус Достојевског. Дејан Пенчић Пољански говори:

Бајчетић се држао литерарног казивања, монтирајући реплике из разних дела, одузимајући их и додељујући, по сопственом нахођењу личностима преузетим из романа или личностима које је сам конструисао. [...] У овом 'комадању Пољске', најгоре је прошао Иван Карамазов. Његов текст говоре сви. [...] Можда зато да се покаже како је Иван у свима. [...] Није лако глумцима. Уместо студирања улога, њихов рад је ишао у правцу свега што су од Достојевског раније прочитали [...]. Ако је за трен велики писац био присутан онда су за то заслужни Данило Стојковић, као Фјодор Карамазов, Петар Краљ, нарочито у монологу о Великом инквизитору, и Петар Божовић (Аљоша), који је умео да ћути, док је текст повремено

звучао празно и лажно, нарочито пасажу преузети од Ивана Карамазова. Љиљана Драгутиновић, ново лице позоришта, наметнула се у представи, више талентом него резултатом. [...] Сценографија Слободана Машића и костими Божане Јовановић, једноставни и ликовно ефектни. (Пољански 1974)

Критичар Јован Христић примећује да је адаптацијом Предраг Бајчетић хтео да на једно место окупи неке основне теме Достојевског али:

[...] адаптација је најслабије место представе. [...] Врлина представе су Данило Стојковић (Фјодор Карамазов) и Петар Краљ (Просјак, бивши официр). Данило Стојковић је један од ретких наших глумаца, који глуми читавим телом и зато нам је његов Фјодор пружио право уживање [...]. На истом путу је био и Петар Краљ... спојио је речи и тело и ми смо видели како се оне рађају из тела разореног алкохолом и сиромаштвом. [...] Врхунац улоге је на самом крају представе, његово велико обраћање Христу. Слушали смо без даха тај говор и када је завршио, видели смо нешто чему се може дивити само у тишини. Те две улоге биле су довољне да се искупе више од једне представе, а било је потребно само још мало да се придружи и трећа – Петар Божовић као Аљоша Карамазов. [...] Јер, колико уме да придобије, Бајчетић уме и да одбије гледаоца. Он је редитељ чија свака представа има јасну и често значајну идеју [али има мало смисла за тактику са гледаоцима, прим. аут.]. (Христић 1977: 66–68)

Браћа Карамазови су у драматизацији Андреје Хинга и режији Љубише Георгијевског изведени на сцени Народног позоришта 20. марта 1984. Сценографију је реализовао Владимир Маренић, костиме Божана Јовановић, а музику Зоран Симјановић. Играли су: Бранислав Јеринић (Фјодор Карамазов), Петар Банићевић (Дмитриј Карамазов), Милош Жутић (Иван Карамазов), Предраг Ејдус (Алексеј Карамазов), Павле Минчић (Смердјаков) и други. Поставка је окарактерисана као неспоразум с Достојевским или пак редитељски промашај, те није била догађај за памћење.

Глумац Небојша Дугалић је изабрао лик Дмитрија Карамазова за монодраму под називом *Исповест Дмитрија Карамазова*, чија је премијера била 30. јануара 2013, на Малој сцени Позоришта Мадленијанум. Био је то Дугалићев пројекат за који 2011. у Москви на фестивалу „Златни

витез” добија награду *Сребрни витез*, а потом 2012. отвара Фестивал монодраме и пантомиме у Земуну.

У Позоришту „Славија”, 14. септембра 2013, приказана је представа *Карамазови / Сабласни Ерос*, у режији Владимира Лазића, драматизацији Милисаве Миленковића, сценографији Бориса Максимовића и костимима Данице Ракочевић. У представи играју: Михаило Јанкегић (Фјодор Карамазов), Милан Прљета (Дмитриј Карамазов), Жарко Степанов (Иван Карамазов), Небојша Ђорђевић (Аљоша Карамазов), Сања Радишић (Грушењка), и Ивана Ковачевић (Катарина). Редитељ Лазић био је најзаслужнији за успех представе, јер све елементе поставке је смело осмислио и уклопио. Максимално је искористио простор сцене позоришта а од целе глумачке екипе извукао оно најбоље. Представа је била прави подвиг Позоришта Славија.

Уместо закључка

Истражујући један мали сегмент рецепције дела Ф.М. Достојевског, на српској сцени, на примеру једног града, у временском низу и трајању током два века, можемо закључити, да је великан светске књижевности, савременик доба, у којем живимо. Дела Достојевског живеће и у будућности, јер се баве вечним темама малих људи, њиховим заблудама, притајеним злом, лошим намерама, али и патњом, љубављу и на крају покајањем. Многе инсценације заслужују да буду уписане у историју српског позоришта. У овом прегледу сценских поставки очигледно је да адаптирано дело Достојевског, трпи и превазилази сва искушења. Од великана редитељске инсценације као што су Ракитин, Ступица, Жигон, Савин до младих нараштаја данашњице. Такође, слободно можемо тврдити, да су током два миленијума стасавале многе глумачке генерације, као и бардови позоришне сцене. Преглед треба да користи генерацијама позоришних стваралаца који долазе, јер налазе већину одговора на питања ко, где, како, на који начин, колико успешно је извођено дело Ф.М. Достојевског на домаћим позоришним сценама.

Литература и извори

- Арсић А. *Приказивачи вештина*, МПУС, 2001.
- Бошковић Д. „Идиот”, *Експрес*, 27-29. новембар 1995.
- Волк, П. „Глумци”, *Књижевне новине*, Београд, 23. новембар 1968.

- Волк, П. „Злочин и казна”, *Књижевне новине*, 27. март 1971.
- Волк, П. „Село Степанчиково”, *Књижевне новине*, 1. април 1974.
- Волк П. „Младић”, *Књижевне новине*, 16. мај 1975.
- Волк П. „Зли дуси”, *Илустрована политика*, 20. март 1984.
- Волк, П. *Преображење: Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, „Алтера”, Београд, 2009.
- Глигорић, В. „Достојевски у данашњици” („Злочин и казна” у драматизацији Краснопољског) *Политика*, 28. март 1935.
- Глигорић В. „Идиот” од Достојевског (У драматизацији М.М.Пешића и режији Т. Строчија) *Политика*, 1938) 3. јануар 1938.
- Документација МПУС и НПБ; годишњаци Стеријиног позорја.
- Јовановић, С. „Злочина и казна”, у: *Позоришне студије и критике*, Београд, 1993.
- Криловић Б. *Дневник*, ТВ Београд, 29. фебруар 1996.
- Крунић Д. „Прича о овцици Божјој”, *Правда*, 02. јануар 1938.
- Комненић, Б. „Ово је време за зле духе”, *Политика*, 09. новембар 2011.
- Мирковић, М. „Достојевски је Русија”, *Експрес политика*, 5. новембар 1968.
- Мирковића, Н. „Идиот”, Десет слика по Достојевском у преради М.М. Пешића, *Време*, 1. јануар 1938.
- Мујчиновић, А. Стево Жигон: „Зли дуси”, *Експрес*, 8. март 1984.
- Первић, М. „Зли дуси”, *Политика*, Београд, 6. новембар 1968.
- Первић, М. Додела награде „Раша Плаовић”, *Политика*, 23. новембар 1996.
- Петровић, Ж. *Репертоар Народног позоришта у Београду, 1868–1914*, МПУС, Београд, 1993.
- Пољански, Д. П. *Виђења*, 18. март 1974.
- Пољански Д. П. *Културна панорама*, Радио Београд, 16. јануар 1974.
- Пољански, Д. П. *Културни дневник*, Радио Београд, 16. децембар 1976.
- Пољанског, Д. П. *Седам уметности*, Радио Београд, 28. јун 1982.
- Селенић С. „Злочин и казна”, *Народни студент*, Београд, 23. децембар 1953.
- Селенић, С. „Туђа жена и муж под креветом”, *Експрес*, 17. децембар 1976.
- Стаменковић, В. „Злочин и казна”, *НИН*, 7. фебруар 1992.
- Стаменковић, В. Верни духу оригинала, *НИН*, 10. XI 1968.
- Стојковић Р. *Српске позоришне награде*, издање аутора, Београд, 2008.

- Ступица Б. „Идиот” „Политика”, 31. новембар 1959.
- Тадић, Љ. у: *Љуба Тадић, човек сцене и живота*. Јагодина „Дани комедије”, 2002.
- Финци, Е. „Злочин и казна”, *Политика*, Београд, 26. новембар 1953.
- Финци Е. „Идиот”, *Политика*, Београд, 8. новембар 1959.
- Финци Е. „Кротка и Госпођица Јулија”, *Политика*, 5. март 1961.
- Финци Е. *Више и мање од живота I, II, II IV, V*. Београд: Просвета, 1953–1971.
- Христић, Ј. *Позориште, позоришта*, Београд, 1977.
- Христић, Ј. *Позоришни реферати*, Београд 1992.
- Цветковић, С. В. *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965*, МПУС, Београд.

WORKS OF FYODOR MIKHAILOVICH DOSTOEVSKY ON BELGRADE THEATER STAGES

Abstract

The aim of the study is to present stagings based on the works of F. M. Dostoevsky on Belgrade's theatrical stages (National Theatre, Yugoslav Drama Theatre, Belgrade Drama Theatre, Atelier 212, Madlenianum Theatre, Slavija Theatre) during the twentieth and the first two decades of the twenty-first century. We conducted the research applying the archival-historical method on the material of reviews and reviews of theatre plays, which were published in the daily press (Politika, Pravda, Vreme, Ekspres), periodicals (Književne novine, Nin) and separate studies and manifolds, prominent theatre critics and theorists, namely Dušan Krunić, Velibor Gligorić, Eli Finci, Petar Volk, Jovan Hristić, Slobodan Selenić and others. In addition, TV and Radio records, bibliographic publications and other archival materials were used in the paper.

Keywords

Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, Belgrade, theater, dramatization, play

Primljeno: 8.8.2021.

Prihvaćeno: 26.8.2021.

ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМУ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

791.632:821.161.1-3"19"
COBISS.SR-ID 54231561

Апстракт

У раду анализирамо филмска остварења настала по делима Достојевског, тридесетих година XX века, односно у првим деценијама звучног филма. Ако у периоду немог филма између западне и руске варијанте у погледу тумачења дела Достојевског није било значајних идејно-идеолошких разлика у другом, „звучном” периоду, услед друштвено-историјских околности, долази до њиховог оштрог раздвајања. На Западу став према Достојевском остаје непроменљив, те на филмском платну и даље, као и у време немог филма, под диктатом тржишта филмске индустрије доминира мелодрамски криминалистички жанровски приступ. С друге стране, у совјетској Русији, после периода потпуног игнорисања, Достојевски у филму доживљава идеолошку трансформацију у складу с естетско-политичким захтевима новог друштвеног поретка. Рад представља преглед и синтезу доступног материјала откривеног у научним радовима, рецензијама и приказима, као и оригиналним филмским остварењима.

Кључне речи

Достојевски, звучни филм, тридесете, Запад, Совјетски Савез

Достојевски у филму Западне Европе и Америке тридесетих година XX века

Достојевски је већ у периоду немог филма био извор бројних филмских адаптација како у Царској Русији, тако и у другим земљама Западне Европе. Међутим, интересовање за Достојевског није се смањило ни доласком звучног филма, што се може посматрати у контексту општег

¹ enisa.uspenski@gmail.com

интересовања за књижевну класику редитеља и продуцентских кућа, јер је име познатог писца обезбеђивало сигуран пласман на све већем и конкурентнијем тржишту. Тако ће се већ 1931. године појавити две „звучне” филмске верзије романа *Браћа Карамазови*, немачка и француска, обе по сценарију и у режији руског аутора Фјодора Александровича Оцепа (Федор Александрович Оцеп / Fedor Ozer).

О немачкој верзији, снимљеној под називом *Убица Дмитриј Карамазов* (*Der mörder Dimitri Karamasoff*, 1931), према истраживањима Михајлове, штампа је писала као о „ремек делу немачког звучног филма раног периода”, истиче се да је „режисер успео да споји различита расположења и сижее, од железничке станице до интимних вечери у домаћој атмосфери, уз рефрене мрачних визија надлазећег ужаса”. За улогу Димитрија речено је, да је „одиграна генијално, донекле смушено, што је само допринело дубини и психологизму екранизације” (Михајлова 2019: 24–31). Немачка филмска енциклопедија окарактерисала је филм као дело које има скоро декадентску експресионистичку форму (исто.).

Ипак, ни овде аутор није избегао општу тенденцију, те је сложено филозофско дело потчинио принципима криминалистичке мелодраме и свео га на причу о злочину из страсти, чији су главни актери срчани и страсни официр Дмитриј Карамазов и његова изабраница заносна, путена Грушењка. Разуме се да је Оцеп, скраћујући наратив филма на једну сижејну линију био принуђен да мења садржину романа, да брише одређене мотиве и заплете и уводи нове. Ипак, успешном комбинацијом и визуализацијом сегмената „из Достојевског” он ствара дело које је оригинално, али и дело које дочарава атмосферу, психологију и одређене идеје из романа *Браћа Карамазови*. Режисер је успео да пренесе на платно, оно о чему је писао Достојевски, „ширину” руске душе у њеној „шилеровској” поетичности и „карамазовском” паду. У филму је показан први сусрет Димитрија с Грушењком, која га је „оборила с ногу”. Сав пометен, конфузан излази из њеног дома, загледан у даљину, док лахор њише тек набубреле пролећне гране. У Мићи се буди необуздана енергија, „карамазовштина”, коју у себи носи и његов брат Иван, који воли елементарни живот, воли „лепљиве пролећне листиће” (Достоевский 1975: 240). Али ту исту енергију у себи носи и монах Алексеј, који признаје да такође стоји на лествици „карамазовштине”.

Но, док Иван „карамазовштину” покушава да надвлада разумом, Алексеј благошћу, Мића јој хрли у сусрет, попут древног Грка који губи раз-

ум у Елеусинским мистеријима (исто.: 98). Због Грушењке је спреман да убије оца, да изгуби част и сопствени живот. Када сазна да је она у селу Мокром, с „бившим и неприкосновеним” (исто.: 376), он није у стању ни о чему да размишља, само седа у „тројку” и стрмоглаво лети ка свом циљу, својој богињи. На платну ту енергију добро дочарава галоп трију коња, с приказом у гроплану њихових копита и ноздрва. Сliku по принципу контраста употпуњује романтичарски ноћни пејзаж с месецом, који указује на равнодушност, али и загонетну мистичност природе. Након луде војње, Мића Карамазов сав задихан упада у крчму и сусреће се лицем у лице с царицом свога срца, која га, попут богиње Церере, дочекује у раскошној цветној хаљини.

Лумповање у Мокром било је добра прилика да се у филм убаце сегменти музичких нумера, с циганским песмама и плесом, као и соло тачком саме Грушењке. Песме су старе руске романсе, које се изводе на немачком језику, што не смањује њихову ганутљивост, која филму даје посебну ноту емигрантске чежње за изгубљеном домовином.

Из сценарија није искључена ни Катарина Ивановна, која овде ипак има мању улогу од оне у књизи. Аутор је искористио из романа то што се Каћина и Мићина прича одвија између неколико одлазака и долазака, из Москве и у Москву, па је у филм убацио призоре железнице. Воз и железница Катарину повезује с трагичном судбином руске племкиње, емигранткиње која се од мила до недрага потуцала по европским железницама. За разлику од надмене „институтке” она је у филму потпуно лишена гордости, блага је, добронамерна, тужна и напуштена. У роману Катарина даје Дмитрију (намерно, да би га искушавала) три хиљаде рубаља, да их поштом пошаље њеној сестри у Москву, што он неће учинити, већ ће их проћердати с Грушењком. У филму је ситуација другачија, Катарина великодушно поклања новац Дмитрију и даје му слободу, да ради с њим шта хоће. Такође, за разлику од романа, где Катарина својим сведочењем директно утиче на исход суђења, у филму она је само неми сведок Дмитријеве коначне погибије. Главни кривац за то што ће Дмитрије, иако невин, бити осуђен на прогонство у Сибир је „прави” оцеубица – слуга Смердјаков, који је овде представљен без имало симпатија, као гадан и подао лакеј. Могуће је, да је то уједно био и одговор режисера Оцепа на актуелно питање, на које су, тих тридесетих година, одговор тражиле стотине хиљада одбеглих племића из пропале хиљадугодишње Руске империје.

Што се тиче француске верзије *Браће Карамазов* она, могло би се рећи, није успела да засени Копо-Круеову (Жак Копо / Jacques Coreau и Жан Крује / Jean Croué),² позоришну адаптацију овог романа, чија премијера је била 1911. у Паризу на сцени Театра Уметности. Овом поставком француска публика је упознала Достојевског и као писца боготражитеља, који је умео да увуче гледаоца у вихор моралних дилема „унутрашњи дуализам, сложене и трагичне борбе супростављених осећања” (Орлова 2017: 97). Представа се сматра правим „ремек делом сценског извођења Достојевског” (Бушуева 1983: 471), играна је у многим европским градовима све до четрдесетих година прошлог века. Копо се није трудио да у целини сачува роман, већ га је „прекројио у складу са својим схватањима принципа инсценације” (Орлова 2017: 98).

Ипак

[...] прилично се удаљивши од Достојевског он је 'игнорисао' само фабуларну линију, али је подробно акцендовао моралне, филозофске смислове романа. [...] И у том погледу максимално се приближио замисли писца, истакавши тему човекове трагичне зависности од сатанског у њему самом. Овде су дошле до изражаја, у то време, модерне идеје Анрија Бергсона (о вечној борби добра и зла, као два главна језгра човекове душе). (исто.: 99)

Главни јунак је слуга Смердјаков, око којег кружи зло, у којем он и гине, не издржавши сатански притисак на душу. Овом представом Достојевски је несумњиво помогао Новом француском театру да осмисли филозофске проблеме у свој пуноћи драмске напетости сценског конфликта.

Вешто скројена криминална прича романа Достојевског је оно што је највише привлачило широку публику и, у извесном смислу, „одредило првобитну књижевну репутацију Достојевског” (Бушуева 1983: 464). У свести европског читаоца почетка XX века – Достојевски је детективски писац, јер, заиста ако би се акценат ставио на фабулу и изузео религијско-филозофски садржај, драматични конфликти његових дела лако би се могао заменити „мелодраматичним конфликтима без дубине и истинских животних колизија” (Гителман 1978: 55). Многе позоришне и филмске адаптације упадале су у ту замку претварајући сиже његових дела у жанр детективске мелодраме (Бушуева 1983: 465). Ипак, почет-

2 Жак Копо (Jacques Coreau) и Жан Крује (Jean Croué), о овоме опширније у Успенски Е. (2021: 79).

ком тридесетих година, како пише Н. Х. Орлова, у француском друштву и уметности расте интересовање за превредновањем актуелних проблема савремености. „Друштво четворице” – стваралачки савез режисера новатора – „протестује против комерцијализације позоришта и бори се за високо постављене циљеве” (Орлова 2017: 99). У позоришној адаптацији *Злочина и казне*, из 1933. режисер Гастон Бати (Gaston Baty) на свој начин решава задатак односа религиозне свести и питања морала, односа Раскољникова и Соње Мермеладове у контексту актуелних тема „греха и милосрђа”, „злочина и искупљења”, с акцентом на религијски доживљај. У клупко тих мучних питања уплетени су и сви остали јунаци. „Све мизансцене испуњава патос борбе између добра и зла, патос могућности да се уздигне пали човек, човек огрезао у злочину”. Пред очима позоришне публике, Раскољников се из „ничеанске парадигме *све је дозвољено*” окреће на страну дубоког моралног покајања” (Орлова 2017: 99). Већ следеће године, након ове врло успеле позоришне представе, појављује се филм *Злочин и казна* Пјера Шенала (Pierre Chenal, *Crime et châtement*, 1931), који се сматра једним од најбољих филмова овог режисера. Иако режисер није избегао мелодраматични сиже комерцијалног филма, у њему се може „прочитати циљ стварања атмосфере дубоке духовности, напетог унутрашњег живота јунака, намера да се поставе проклета питања о границама личне слободе и односа према категоријама правичности” (Орлова 2017: 93). Наравно, и у овој верзији Раскољников је упрошћен тиме, што заправо чини злочин због сиромаштва, а не због уверења у своју изабраност и право да суди другима. Ипак, тиме он не смирује своју савест и патњу. Соња је такође показана као особа која дубоко пати. Оба јунака у филму „изражавају патос духовне трагедије, која се не исцрпљује само свакодневичким околностима” (исто.: 94). Критика је позитивно оценила филм, због психолошке сличности с оригиналом, (што је иначе била реткост); и он је заузео друго место међу најбољим филмовима, снимљеним те године (исто.: 103).

Друга звучна верзија *Злочина и казне* (*Crime and Punishment*) снимљена је у Америци 1935, од стране у то време већ познатог режисера Џозефа фон Штенберга (Jonas von Sternberg). Сценаристи Џозеф Ентони и С. К. Лорен (Joseph Anthony and S.K. Lauren) су изменили низ детаља и пружили основу Штенбергу да сними праволинијски филм у жанру „полицајац и злочинац”. Акценат је стављен на саму личност Раскољникова, којег је успешно одиграо америчко-немачки глумац, мађарског порекла Петер Лоре (Peter Lorre / László Löwenstein), мада је он вероватно једини у галерији филмских Раскољникова који својом спољашношћу потпуно

одудара од књижевног портрета јунака Достојевског. Насупрот високом, витком, косматом, бледоликом младићу, Лоре је низак, дежмекаст и проћелав. Глумац је ипак својим глумачким изразом, гестикалацијом и мимиком успео да пренесе унутрашњи немир, растрзаност између самоуверене гордости и сумње, надмености и саосећајности. Дуализам Раскољникова режисер визуализује посебним осветљењем којим истиче јунакову сенку: где год да крене она га прати. Ту сврху има и огледало. У свом стану, у једном кадру Раскољников-Лоре види у огледалу себе заједно с портретом Наполеона, који виси на супротном зиду. „Наполеон” је препознатљиви симбол изабране личности која има право да мења историју и његова веза с јунаком *Злочина и казне* се не доводи у питање. Петер Лоре ту везу наглашава и карактеристичним „наполеоновским” гестом: рука савијена у лакту и заденута за мундир. Режисер је одлучио да још више истакне комплекс изузетне личности, па је уз Наполеонов портрет додао и портрет генијалног композитора, Бетовена (иако се он у роману не помиње).

Остали јунаци су готово типски ликови холивудског филма тридесетих. На пример, Соња, више одговара „латинастом анађелу”,³ него полујуродивој проститутки-светици. И сам аутор је осетио да његов лик Соње неће „штимати” у контексту *Злочина и казне* Достојевског, па она у филму, уместо на предају полицији и покајање, наговара Раскољникова на бекство. Аутори су, вероватно, да би их приближили англо-америчком гледаоцу, изменили и имена главних ликова, тако је Родион постао Родерик, а његова сестра Дуња – Антонија – Тони. Сам Штенберг, који је потписавши уговор био принуђен да заврши снимање, није волео овај филм, касније је писао о томе да „филм није више повезан с истинским текстом романа него што је угао *Sunset Boulevard and Gower* повезан с руском средином” (IMDB trivia). Иако се радња филма одвија у Русији, костими ликова и ентеријер у којем се они крећу указују на Америку тридесетих година. Само неколико детаља упућује на то да је реч о Русији. То су новине, разбацане по стану Раскољникова, с насловима на руском језику, православна икона у залагаоници старе лихварке, нешто што личи на руску рубашку коју носи вратар зграде у којој станује Раскољников и, најважнији, – чирак у облику двоглавог орла, као симбол Руске империје, на столу у кабинету иследника Порфирија. Овај симбол има улогу и у идејном тумачењу романа. Када Родерик-Раскољников пред Порфиријем почиње да се слама, сенка двоглавог орла пада

3 *Платинасти анђео (The Blue Angel)* један је од најзначајнијих Штенбергових филмова, у којем је пласирао холивудску звезду Марлен Дитрих.

преко његовог тела и ширећи се – све више га прекрива. Ово би се могло протумачити као одговор на Раскољников изазов државном поретку, којем ће се побуњени јунак неминовно покорити, што није случај у роману Достојевског. Није, спољашњи закон оно што наводи Раскољникова на признање, већ унутрашњи закон хомо религиозуса. Режиер се, додуше, не одриче ни ове варијанте тумачења и завршава филм „просветљењем” главног јунака које визуелно дочарава обасјавајући глумца изненадним светлом, као у завршној сцени из филма *Раскољников* Роберта Винеа (Успенски 2021: 84–85).

И неки други детаљи хронотопа романа су, по нашој оцени, оригинално и успешно пренесени на платно. То су на пример, неизбежне степенице Раскољникове трајекторије. Оне овде нису ни стрме, ни уске, ни изломљене, као у роману, или као код Роберта Винеа, већ су, напротив довољно широке, стабилне, са чврстом оградом, што би, како нам се чини, требало да указује на стабилност и уређеност друштва у којем се радња филма одиграва. За разлику од романа и Винеовог филма у којем степенице указују на изломљеност Раскољникове душе, овде пометеност јунака очитује његово кретање горе-доле, уз и низ степенице: што добро илуструје његове успоне (ка идеји) и падове (од идеје). А на одмориштима, (као на раскрсници: ни горе ни доле) среће се са својим кључним опонентима, Соњом и Порфиријем, и води с њима дуге разговоре. Најзад, Штенберг није занемарио ни симболику *воде* која у „петербуршком тексту” романа има значајну улогу, као хаос, побеђена стихија из које је настао и у коју сваког часа може да нестане град, тековина цивилизацијских напора човечанства. Занимљиво је да Штенбергове *воде* ничим не асоцирају на сам град Санкт Петербург, већ више подсећају на „докове Њујорка”⁴ што не умањује наречену симболику. Упечатљив је у том смислу кадар у којем се до половине платна види вода (неке реке или канала), а у горњој половини је камена обала на којој стоји натпис: „Издаје се стан”. Кадром су повезани три главна бескућника романа, Свидригајлов, којег видимо непосредно пре, и Соња и Родерик, које видимо непосредно после кадра. Све троје су без сталног боравишта у великом граду, све троје траже свој стан, станиште – место под сунцем у овоме свету.

Иако је, како видимо Штенберг имао занимљивих решења за своју интерпретацију *Злочина и казне*, филм је добио изразито негативну кри-

4 Докови Њујорка (*The Docks of New York*) – Штембергов филм из 1929.

тику. Критичар Грем Грин (Graham Green) истакао је 1936. године да је без обзира на изврсну глуму Петера Лореа, ова верзија *Злочина и казне* и сувише вулгарна. Грин пише да је оригинална руска сторија о „религиозном и несрећном уму” у филму замењена „сакатом верзијом бомбонџије” с идеализмом, етиком и оптимизмом „продавца, који се никада неће одрећи продаје конзервисаног пасуља” (Green 1980: 60–61). И за разлику од Штемберовог филма критичар је препоручио француску верзију *Злочин и казна*.

Још две филмске верзије, немачка и француска, аутобиографског романа Достојевског, *Коцкар (Игрок)* – снимљене су касних тридесетих година, тачније 1938. године. Немачку верзију снимио је режисер Герхард Лампрехт (Lamprecht, Gerhard, *Der Spieler*). Критика је кратко али негативно оценила филм, упркос његовој тесној повезаности са сижеем дела Достојевског. По њеној оцени у филму је представљена драма без посебне атмосфере и психолошке дубине. После неколико недеља приказивања цензура је забранила филм, а почео је поново да се приказује тек 1950. године под називом *Прича о једном кибициеру*. Француску верзију *Коцкара (Le Joueur)*, која заправо представља „копију” Лампрехтовог филма, снимио је редитељ Луи Дакен (Louis Daquin).

Достојевски у филму, у Совјетском Савезу тридесетих година XX века

Ако је у Русији, у доба немог филма Достојевски био међу највише превођеним класицима на филмско платно, тај процес је нагло обустављен после Револуције, 1917. године. Ово је разумљиво када се узме у обзир какав је став према Достојевском имао сам вођа Револуције. Лењин (Владимир Иљич Ленин) је писао да „нема времена за гадости”, као што је Достојевски, роман *Злочин и казна* је називао „морализаторском бљувотином” и „покајничким нарицањем”, говорио је да су *Браћа Карамазови* „смрдљиво дело” и „реакционистичка одвратност”, а *Зле духе* је почео да чита и „бацио књигу у страну” (Майсурян 2006). Јасно је, да Достојевски није могао имати место у совјетском филму, посебно ако се узме у обзир то, колико је Лењин придавао значај филмској уметности: „Ви треба чврсто да упамтите – писао је А. В. Луначарском – да је филм важнији од свих уметности” (Луначарский 1933: 7).

Ипак, како је на Западу растао углед Достојевског и како га је руска емиграција све више узимала за свог духовног вођу, створена је потреба да се он врати у образовни и културни живот нове, социјалистичке Русије. Зато се амбициозно приступило пројектима његове филмске репрезентације. Најпре је 1932, као други звучни филм у Совјетском Савезу, снимљен биографски филм о Достојевском – *Мртви дом* или *Тамница народа* (*Мертвый дом* или *Тюрма народов*). Режија је поверена талентованом позоришном режисеру (ученику В. Е. Мејерхољда) – Василију Фјодорову (Василий Федоров), који је добио задатак и да напише сценарио у сарадњи с Виктором Шкловским (Виктор Шкловский), док је сниматељ био Василије Проњин (Василий Пронин). Задатак је био да се живот и дело Достојевског представе критички, из угла нове бољшевичко-социјалистичке идеологије и да филм публици пружи убедљиве доказе у неисправност хришћанске религије смирења, коју је проповедао главни лик.

Сценаристи су се служили биографским чињеницама у комбинацији с књижевним чињеницама из пишчевих дела, *Записа из мртвог дома* (*Записки из мертвого дома*), *Пишчевог дневника* (*Дневник писателя*) и других. Реално време филма одиграва се годину дана пре пишчеве смрти, 1880. године. Достојевски је био на врхунцу славе, клањало му се пола Русије и мисао коју је проповедао својим делима, нарочито *Пишчевим дневником*, представљала је претњу „свенародном” револуционарном покрету. Посебно је остао упамћен говор Достојевског поводом откривања Пушкиновог споменика, у Москви, 8. јуна 1880, у којем писац позива на братство међу људима и народима засновано на хришћанском схватању милосрђа и смирења. У филму се акцентује управо тај говор, али се његов значај умањује, пародично-ироничним осликавањем присутне публике, коју чине углавном жене обучене у китњасте хаљине, с чипкама и карнерима. Лик Достојевског, којег је одиграо искусни глумац Московског художественог театра, Николај Хмелев, такође је извитоперен до ивице карикатуралности: избежумљен поглед, ћелавост, ретка паучинаста брада, влажне усне, криви зуби у гроплану и хистерично понављање фразе: „Смири се, смири се”. Први део филма се завршава епилептичним нападом главног јунака, а затим следи флешбек, тридесетак година уназад, тачније у 1849. годину када је Достојевски осуђен на прогонство у Сибир. У овом делу аутори су пошли од често описиваног случаја из биографије Достојевског, који се везује за његово негодовање и протест против царског режима због насиља над пониженим и уређеним. На писца је оставио снажан утисак догађај који је сам ви-

део или за који је од неког чуо, догађај када је фелдвобел Финског пука пропуштен кроз шпалир војника који су га из све снаге тукли моткама. Достојевски, који никада није био револуционар, могао је после таквог догађаја да изађе на трг с црвеном заставом (Семенов-Тян-Шанский 2019: 213). У филму је у овој секвенци Куљшовим ефектом монтаже показана иронија владавине која се служи најсуровијим репресивним средствима заклањајући се иза постулата Цркве. Око камере „скаче” са призора батинања сувођавог, разголићеног старца – на скулптуре светаца и натписе Исакијевске саборне цркве: „Благословен онај који ће доћи у име Господа” и „Милосрђа двери отвори нам”. После овога Достојевски (који сада у филму, као револуционар изгледа далеко привлачније) одлази „петрашевцима”⁵ због чега и бива ухапшен и, као што је познато, осуђен на смрт стрељањем, али након извођења на страстиште и читања пресуде ослобођен и послат у Сибир. Сцене ритуалног изрицања пресуде и ослобађања затвореника монтиране су паралелно. Комично-пародично читање указа од стране судског службеника који споро сриче речи – јер је за ту прилику, по наредби цара Николаја I, намерно изабран чиновник који муца – смењују слике затвореника којима целати, припремајући их за смрт, навлаче преко главе беле чаршафе, па их везују за стубове на страстишту. Након команде да се пуца, уз звуке бубњева следи помиловање. Одлазак на робију и сама робија представљени су према роману *Записи из мртвог дома*. Аутори филма посебну пажњу су посветили сценама из јавног купатила, које је Достојевски у роману описао као сам пакао:

Кад су се отворила врата у купатило, мислио сам да смо ушли у хад. Замислите собу ширине двадесетак метара и исто толико дужине, у коју се одједном набило можда и до сто људи [...] Пара, која замагљује поглед, чађ, прљавишина, тесно до те мере да немаш где ногу да спустиш. [...] То више није врућина, то је пакао. Све то виче и гаче, уз звекет ланаца који се вуку по поду... Једни се, желећи да прођу, запетљавају о ланце других, задевајући главе оних коју седе испод њих, падају, псују, повлачећи за собом заденуте. Прљавишина се слива са свих страна. Сви су као опијени, у неком узбуђеном стању духа; чују се звиждуци и крици. (Достоевский 1972: 193)

Ништа мање импресивна није ни сцена купатила из филма у којој је учествовало стотинак статиста, сви голи сабијени на малом простору

5 Присталице Петрашевског (Михаил Васильевич Петрашевский).

око котла који се пуши. Поставља се, међутим, питање какав је био идеолошки циљ тих слика, да ли да укаже на суровост царског режима или да заплаши савременог гледаоца, пошто је то било време када су се увелико почеле захуктавати чистке, хапшења и прогонства у Сибирске логоре. Но, ма какав да је био ефекат у оном времену, данашњем гледаоцу, упознатом са „логорском прозом”, делима Сожењицина и Шаламова, неминовно изазивају асоцијације на стаљинистичке логоре.

Филм се завршава, повратком у осамдесету годину и дијалогом Достојевског са К. П. Побједоносцевом (Константин Петрович Победоносцев), обер-прокурором синода Руске православне цркве у Петербургу. Овом секвенцом намера сценариста је била да заокружи слику лика и дела Достојевског и представи га као писца и човека који је имао разумевање за социјалне неправде и који је покушао да буде револуционар, али није у томе успео, зато што није имао довољно снаге да истраје, и још више зато што су за њега, као племића: класне разлике непремостиве.

Аутори се у епилогу филма позивају на наводну изјаву Достојевског, која ће се у каснијим лењинистичко-марксистичким интерпретацијама претворити у често цитирану тврдњу, готово флоскулу, о томе како је, по замисли Достојевског, најмлађи брат Карамазова, Алексеј требало да постане револуционар. Тврдња није неоснована, и односи се на дневнички запис А. С. Суворина, према којем је Достојевски рекао како жели да напише роман о Алексеју Карамазову, где ће он, када изађе из манастира. „постати револуционар и политички преступник” (Суворин 1923: 76). Савремена аналитичарка дела Достојевског, Татјана Касаткина, наводи неоспорне доказе о томе да је Достојевски у Аљоши намеравао да доврши лик Христа, започет у претходним делима, и да револуционарство и политички преступ, не противрече тој замисли (Касаткина 2019: 23). На њу се надовезују и други новији проучаваоци, тако да се за данашњег иоле озбиљнијег читаоца Достојевског христолитост Аљоше Карамазова не доводи у питање. Али, за совјетског гледаоца филма *Мртви дом*, тридесетих година, признање „Достојевског” пред камерама да је од Аљоше хтео да направи револуционара, представља знак „за” Достојевског. Ипак, искусни филолог Виктор Шкловски, као коаутор сценарија, је непосредно уз ово „за”, додао и исто толико значајно „против”⁶. Наиме, на исказ Достојевског о Аљоши-ре-

6 Касније је ову концепцију Виктор Шкловски преточио у књигу *За и против: Заметки о Достоевском*. Москва: Советский писател, 1957.

волуционару, његов саговорник Победоносцев, има спреман одговор „Ви од нас нећете побећи, ви од нас психолошки нећете побећи”. И док ово изговара у гроплану се појављују корице *Злих духа (Бесы)* (књиге која је била и остала кост у грлу руских социјалиста), биста Николаја I и кацига из његовог доба, као симболи самодржавља, према којима се, наводно, преклонио и пред којима се приклонио писац.

После „признања” Достојевског од стране совјетског естеплишмента, уследио је филм *Петербуришка ноћ (Петербургская ночь, 1934)*, режисерског брачног пара Григорија Рошаља (Григорый Рошаль) и Вере Стројеве (Вера Строева). Исте године филм је приказан на Венецијанском филмском фестивалу, ушавши у шест најбољих филмова, посебно је поменут у програму, као филм у којем је „техника снимања потпуно ослобођена од било каквих трикова и ефеката, тако да се слива са пре-красним и природним овоплоћењем људских ликова” (*Дом кино*, н.д.).

Ово филмско остварење настало је по сценарију Светлане Рошаљ (Светлана Рошаль) и Вере Стројеве и представља спој два дела Достојевског, недовршеног романа *Неточка Незванова (Неточка Незванова, 1849)* и новеле *Беле ноћи и (Белые ночи, 1848)*. *Неточка Незванова* није имала више значајнијих екранизација, док ће *Беле ноћи* у каснијим годинама доживети неколико успешних верзија, врхунских уметничких домета. Међутим, за ову, прву верзију се ни по фабули, ни по ликовима, ни по идеји не може рећи да се придржава текста изворне новеле што је потпуно у складу са ауторским намерама да се Достојевски канонизује у светлу нове идеологије.

За безименог јунака *Белих ноћи* зна се само да има двадесет шест година и да живи у малом стану, у некој великој згради, далеко од центра. И ништа друго, ни одакле је, ни чиме се бави, има ли кога од родбине, ко су му пријатељи и т.д. Он је, како сам о себи изричито говори, лице без „историје”. За њега се „не може рећи чак ни да је човек”, он је „неко биће средњег рода”, једноставно „тип” – „сањар” – „роб сенки, роб идеје, роб првог облика” (Достоевский 1972: 103).

Насупрот флуидном Сањару, јунак филма *Петербуришка ноћ* је конкретна личност, с врло необичном животном причом, преузетом од оца (очуха) Неточке Незванове. – Јегора Јефимова. Он је један од ретких ликова Достојевског, који потиче из народа, што је свакако за сценаристе било од пресудног значаја. Филмски Јегор Јефимов је као и његов

књижевни прототип, талентовани музичар, виолиниста, кмет спахије Велимирова. Он машта да оде у Петербург, где је права уметност и где су прави учитељи. Спахија му даје слободу и Јегор одлази у престоницу, на путу се зауставља у провинцијском градићу. Принуђен је да се запосли у месном позоришту. Овде упознаје и Немца, Шульца, сабрата по професији, упорног, методичног човека, чврсто решеног да постане велики музичар. Јегор не престаје да машта о Петербургу. Он напушта позориште и пешке одлази у престоницу. За разлику од књижевног двојника, Неточкиног очуха, којег не интересују ни слава, ни богатство, а понајмање народ и опседнут је само музиком, филмског Јегора покреће ватрена жеља да уметношћу исприча причу о животу народа.

Али ће хладни, чиновнички Петербург брзо срушити његове илузије. На државној позоришној сцени неће бити места за уметност о којој сања. Овде се цени неталентовани страни виолиниста који маниризмом надомешћује одсуство талента. Тужна мелодија певача-просјака, која је Јегору запала за душу, само изазива негодовање код позоришних чиновника. Самоуком музичару су сва врата затворена. Међутим, његов познаник Шулиц, нашивши покровитеља у фабриканту Мигулину, почиње да се пење ка врху. Несхваћен и усамљен Јегор среће девојку, Настењку. Она је вереница Шуљца, којег ће напустити кад у Јегору препозна сродну, поетску душу. Ускоро постаје његова сапутница, делећи с њим тугу и радост. Али код Јегора има више туге него радости. Остајући горди и несхваћени усамљеник, он одбацује јединствену могућност да се приближи народу – одбацује пут свог пријатеља револуционара. Живот се ближи заласку, и Јегора мучи мисао да га је узалуд протраћио. У једној снежној, зимској ноћи долази до Јегоровог препорода. Лутајући градом изненада чује познату песму. Њу певају оковани мигулински радници који одлазе на робију. Јегор у њој препознаје своју сопствену песму – песму старца-просјака, која је постала народна. Песма звучи као револуционарни позив. (Первые в кино)

Аутори филма су у Јегора и Сањара удахнули народност и револуционарност, које нема код изворних ликова Достојевског, али се и не може потпуно искључити из њихових потенцијалних судбина. Тако је, на пример, други романтичарски настројен лик, Дмитриј Карамазов, иако недужан, преузео на себе кривицу за убиство оца, између осталог и због страдања народа. Алузија на Дмитрија Карамазова, постоји и у *Петербуршкој ноћи*, пошто ће се Јегор, у провинцијском градићу заљубити

у плесачицу Грушењуку, коју је, дебитујући на филму, одиграла будућа звезда совјетског „холивуда” – Љубов Орлова.

Петербуршка ноћ по наративу и идеји сужава Достојевског, међутим, не може се рећи да у визуелном смислу филм не успоставља везу с његовом поетиком. С једне стране, велелепне петербуршке грађевине, гранитне и решеткасте ограде, које се огледају у мирној води широке реке и многобројних канала, обасјаних пригушеним светлом „белих ноћи”, наспрот сликама из загушљиве „дубине” града, где су крчме, таванске просторије, унутрашња дворишта-бунара. Све то скупа гради бинарну атмосферу специфичног „петербуршког текста”, који чини основу хронотопа већине романа Достојевског. Филм се сматра једним од успешнијих остварења предратног совјетског филма, и његов међународни успех свакако није остао незапажен за редитеље као што су Висконти и Бресон, за које ће Достојевски имати посебан значај.

Још један филм стаљинистичке епохе, којег савремени филмски теоретичари дефинишу као „тоталитарни филм”, који је у исто време и „пропагандни” и „идеолошки”, настаје, делимично под утицајем Достојевског, у овом случају романа *Зли дуси*. Реч је о филму *Велики грађанин* (*Великий гражданин*, 1935) режисера Фридриха Ермлера (Фридрих Эрмлер). Полазишна основа за сценарио, чије писање је надгледао и сам Стаљин, било је убиство, у народу популарног, партијског лидера Сергеја Кирова (Сергей Киров). Снимање филма је пропраћено низом критичких чланака, који су се свесрдно трудили да промовишу конфликт „између представника свега најузвишенијег, најплеменитијег у људском роду и отпадника од човечанства и историје”, да „осуде троцкистичко-бухаринску банду, која ће се изродити у агресивни одред фашиста” (Коварский 1939: 19–22). Питање је како се могло догодити, да с временом свима постане јасно, да истина у филму нема везе с историјском истином, и да је Ермлер створио филм на поетици и естетици, режиму мрског и прећутно забрањеног романа *Зли дуси*. Одговор лежи у снази уметничког израза који је надјачао и идеологију филма и намеру самог режисера, убеђеног комунисте, Фридриха Ермлера за којег се, без обзира на идеолошку и политичку острашћеност, не може порећи да је један од највећих мајстора совјетског, али и светског филма, јер су га признавале величине као што су Ејзенштајн (Сергей Эйзенштейн), Чаплин (Charles Spencer Chaplin) и Пабст (Georg Wilhelm Pabst). Припадао је врсти лудака, попут Всеволода Пудовкина (Всеволод Пудовкин), Ивана Пирјева (Иван Пырьев), Марка Донскоја (Марк Донской) (Багров 1992: 182).

Багров пише да је *Велики грађанин* филм дебата, филм дискусија, снимљен у „естетици партијских састанака”, „конфронтација” и „оптужби и осуда” (према формулацији савременика) и уз све, то је по напетости узбудљиво дело, које у појединим сценама не заостаје за Хичкоком или Орсоном Велсом. Испоставило се, да се у *Великом грађанину* „скупови контрареволуционара мало разликују од скупова револуционара, и ма о чему да се воде спорови они се своде на једно – борбу за власт” (исто.: 183). У филму се непрекидно дискутује али је занимљиво то што расправе јунака остају реторичне и лишене било каквог смисла. Главни лик, Шахов, уништавајући противнике у идеолошкој расправи, не предлаже ништа одређено. На крају се и сам „дискусиони“ аспект филма своди на једну тезу: „чим се члан партије удаљи, удесно или улево, назад, и па чак, ако хоћете, и напред, он неминовно прелази у контрареволуцију” (исто.: 185).

Све те узавреле дискусије које се најзад завршавају убиством једног од њих, (који се случајно, или не, зове слично убијеном јунаку Достојевског, Шатову – Шахов) недвосмислено упућују на *Зле духе*. Познато је да је Фридрих Ермлер волео овај роман, али је и један од аутора сценарија, Михаил Блејман (Михаил Блейман), јавно признао да се у извесној мери ослањао на *Зле духе* (исто.: 186).

Велики грађанин је испунио партијска очекивања као средство у идеолошкој борби против ткзв. видљивих и невидљивих непријатеља, добио је највећу државну награду, орден Стаљина првог степена. И није случајно што је фактички историја совјетске телевизије започела емитовањем овог филма из Московског телевизијског центра на Шаболовки, 25. марта 1938 (*Как создавалось телевидение*).

Међутим, после XX конгреса КПСС, педесетих година, *Велики грађанин* је подвргнут критици и практично је скинут са екрана. Тек осамдесетих година, у време *перестројке*, филмски историчари и теоретичари развијају дискусију око њега, сагледавају у њему уметничке квалитете и говоре о роману Достојевског као подтексту филма, који је допринео његовој естетици парадокса.

У *Великом грађанину* је кодирана теорија социолога из *Злих духа* – Шигаљова, по речима Петра Верховенског, „новог Фуријеа” (François Marie Charles Fourier).

Суштина Шигаљовљевог учења изложена је у последњим деловима романа, мада нејасна самом аутору и недовршена, она се своди на тезу, да ће идеја о неограниченој слободи неминовно довести до апсолутног деспотизма:

Ја сам се запетљао у сопственим чињеницама, и мој закључак потпуно противречи првобитној идеји, идеји од које сам пошао. Пошавши од неограничене слободе, завршавам са неограниченим деспотизмом. Додаћу и да је моје решење формуле једино могуће решење. (Достоевский 1974: 418)

Научни трактат Шигаљова, суманути песник Петар Верховенски претвара у лирску поему, дајући јој име „шигаљовштина”. „Он је измислио једнакост” каже Верховенски свом саговорнику Ставрогину и наставља

Добро је то речено у његовој свесци, код њега је шпијунажа. Код њега сваки члан друштва прати другог и обавезан је да га шпијунира. Свак припада сваком, сви сваком. Сви су робови и у ропству су равноправни. У крајњим случајевима клевета и убиство, а најважнија је равноправност [...] Робови треба да буду равноправни: без деспотизма никад није било слободе, ни равноправности, али у стаду треба да постоји равноправност, то је шигаљовитина. (исто.: 417)

Речима Шигаљова Достојевски упозорава да ће покушаји реализације утопије неминовно довести до антиутопије, тј. – „неограниченог деспотизма”. Следећи идеје Раскољникова, Шигаљов, на којег ће се касније надовезати Иван Карамазов и Велики Инквизитор, сматра да је земаљски рај могућ само ако десети део човечанства добије потпуну слободу и неограничену власт, док већина мора да остане у ропству, да се претвори у стадо и постигне „првобитну невиност” (исто.: 423).

Шигаљова откривамо у *Великом Грађанину*, тј. протагонисти филма – Шахову. Он и његови истомишљеници активно се баве изградњом срећног друштва и новог човека – односно оваплоћењем утопије у једној засебној држави. У другом делу филма описан је идеални модел свести совјетског човека. Као што говори Шахов, новом друштву су потребни нови људи с чистим мислима.

Урођена особина таквих људи мора да буде самокритика и, сходно томе, критика других. Совјетски човек мора лако да савладава самољубље, увреде и стид. Он мора знати да угуши индивидуално у себи и у другима, како би одговарао идеалном моделу целине, које неће бити покидано унутрашњом противречношћу свести, чији ће се носилац лако уклопити у колектив. (Романова 2010)

Зоркаја (Нея Зоркая) сматра да је Фридрих Ермлер, иначе изванредни психолог, аутор сјајних филмова, у *Великом Грађанину* продао душу ђаволу, и да је међу првима оваплотио мит о интелектуалцу непријатељу (Зоркаја 1990). Он се, попут неког новог Петра Верховенског, припремајући се за снимање, састајао у, за то специјално изнајмљеној, викендици с глумцима Николајем Богољубовом (Николай Богољубов) и Иваном Берсењевом (Иван Брсењев) (који су играли главне политичке опоненте Шахова и Карташева), како би водио с њима дебату на задате политичке теме. Некад би победио Шахов, а некад Карташов. Те расправе су доцније ушле у филм, али су предност имале оне у којима је побеђивао „позитивац” – Шахов. Несумњиво да је само „искрен човек, фанатичних убеђења могао да обави тако ризичан експеримент”, човек који је „заиста у нешто веровао”. Ипак у свом фанатизму, како пише Багров, уметник Ермлер није успео да сакрије истину да су све те политичке расправе бесадржајне, да је стварно само вражје непријатељство „злих духова” разливено у ваздуху (Багров 1992: 192).

Закључак

У чланку су представљене филмске трансформације дела Достојевског настале тридесетих година 20. века, односно на почетку историје звучног филма. Истакнуте су разлике између филмских адаптација Достојевског на Западу и у Совјетском Савезу. На Западу се филмови снимани по романима Достојевског (као и бројних других класика светске књижевности) обликују према захтевима филмске индустрије и тржишта, уклапајући се у детективско-мелодрамске жанрове. Ипак, може се уочити и супротна тенденција, када Достојевски утиче да филм изађе из жанровских оквира и прошири своје хоризонте у правцу духовних, психолошких или филозофских дискурса. С друге стране, у Совјетском Савезу, долази до наглог прекида интересовања за Достојевског, који је у предреволуцијском периоду код кинематографиста био један од најтраженијих аутора. За читав међуратни период у његовој домови-

ни снимљена су само два филма по делима Достојевског, и један који је њиме био инспирисан. Разумљиво да Достојевски, као жесток критичар руске револуције и социјалистичког покрета није био прихватљив за, иначе захукталу, совјетску филмску продукцију и да је у том смислу морао проћи кроз идеолошку „чистку”. Но и овде се књижевност Достојевског показала јачом од тенденције. И као што га на Западу нису у потпуности сломили мелодрама и тржиште, тако га ни у домовини није у потпуности прогутала идеологија, што се најбоље види на примеру филма *Велики грађанин*, инспирисаног романом *Зли дуси*.

Литература

- Багров, П. (1992) „Житие партийного художника”, *Сеанс*, № 35–36, доступно на: <http://seance.ru/n/35-36/jubilee-ermler/zhitie-partiynogo-hudozhnika/> [Приступљено 22.09.2021.].
- Бушеува С. (1983) „Достоевский на зарубежной сцене” (Обзор), *Достоевский и театр*. Ленинград: „Искусство”, стр. 463–492.
- Гительман, Л. (1978) „Достоевский на сценах Парижа” в *Русская классика на французской сцене*. Ленинград, стр. 54–77.
- Green, Graham (1936) „The Milky Way / Strike me Pink / Night Mail / Crime and Punishment” *The Spectator* (reprinted in: Taylor, John Russell, ed. (1980) *The Pleasure Dome* pp. 59–60).
- *Дом кино* (н. д.) „Петербургская ночь”, доступно на: <http://www.domkino.tv/announce/5357> [Приступљено 21.09.2021].
- Достоевский Ф. М. (1972) *Белые ночи*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 2, Ленинград: Наука, стр. 102–141.
- Достоевский Ф. М. (1974) *Бесы*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 10, Ленинград: Наука.
- Достоевский Ф. (1975) *Братья Карамазовы*, Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Том 14, Ленинград: Наука.
- Достоевский Ф. М. (1972) *Записки из Мертвого дома*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 4. Ленинград: Наука.
- Достоевский Ф. М. (1986) „Письмо В. Д. Оболенской от 20 января 1872 г.”, *Полное собрание сочинений в тридцати томах: публицистика и письма*. Т. 29: письма 1869–1874. Ленинград: Наука, стр. 225.
- IMDB trivia, доступно на: <https://www.imdb.com/title/tt0026246/trivia> [Приступљено 14.09.2021].

- Зоркая Н. (1990) „Кино тоталитарной эпохи”, *Искусство кино*, № 1. доступно на: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> [Приступлено 13.09. 2021].
- „Как создавалось телевидение” (2006) *Conect*, № 4.
- Касаткина, Т. (2019) „Алеша должен был стать революционером и убить царя?”, *Журнальный клуб Интелпрос „Фома”*, № 11, доступно на: <https://www.intelros.ru/readroom/foma/f11-2019/40217-alesha-dolzhen-byt-stat-revolucionerom-i-ubit-carya.html> [12. 09.2021.].
- Коварский, Н. (1939) „Великий Гражданин“, *Искусство и жизнь*, №11.12, стр. 19–22.
- Круглов Р. (2016) „Кинематограф Ф. М. Достоевского”, *Аурора*, № 1, доступно на: <http://журнальныймир.рф/content/kinematograf-f-m-dostoevskogo> [Приступлено 10.09.2021].
- Луначарский А. В. (1933) „Письмо Луначарского-Болтянскому”, *Советское кино*, № 1-2. доступно на: <http://lunacharsky.newgod.su/pisma/pismo-boltanskomu/> [Приступлено 05.09.2021].
- Майсурян, А. (2006) *Другой Ленин*, Москва: Вагриус.
- Михайлова, М. В. (2019) „Особенности рецепции творчества Ф. М. Достоевского в европейском кинематографе первой трети XX века (на примере немецкого и итальянского фильма)”, *Язык и текст*, том 6, № 4, стр. 24–31.
- Орлова Н. Х. (2017) „Достоевский во французском кино к началу традиции”, *Праξιμα*. 4 (14), стр. 90–104.
- Майоров, Н. (2019) „’Петербургская ночь’ (1934)” *Первые в кино*, доступно на: <http://cinemafirst.ru/peterburgskaya-noch-1934> [Приступлено 01.09. 2021].
- Романова О. (2010) „Великий гражданин 2 серия”, *Уроки истории XX века*, доступно на: <https://urokiistorii.ru/articles/velikij-grazhdanin-2-serija> [Приступлено 03.09.2021].
- Семенов-Тянь-Шанский, П.П. (2019) *Мемуары*: в 5 т. Москва: Кучково поле.
- Суворин, А. С. (1923) *Дневник*. Москва-Петроград.
- Успенски Е. (2021) „Почеци адаптација романа Достоевског у филму и позоришту”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 39. стр. 71–88.

DOSTOEVSKY IN THE MOVIES OF THE 1930S

Abstract

In this paper, we analyse films based on the works of Dostoevsky, made during the 1930s, i.e. during the first decades of sound film. While during the silent-film era there were no significant ideological differences between the Western and Russian interpretations of Dostoevsky's work, the onset of sound film and particular socio-historical circumstances mark the beginning of sharply opposed interpretations. In the West, the attitude towards Dostoevsky remains unchanged, and the melodramatic criminal genre approach still dominates the film screens, guided by the dictates of the film industry market. On the other hand, in Soviet Russia, after a period of complete neglect, Dostoevsky experiences an ideological transformation in the film, dominated by the aesthetic and political demands of the new social order. The paper presents an overview and synthesis of available material discovered in scientific papers and reviews, as well as in selected films.

Keywords

Dostoevsky, sound film, thirties, West, Soviet Union

Primljeno: 12.8.2021.

Prihvaćeno: 5.9.2021.

Надежда Орлова¹

Кафедра теологии, Новгородский государственный
университет им. Ярослава Мудрого,
Великий Новгород – Санкт-Петербург, Россия

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО ПО ВЕРСИИ ГАСТОНА БАТИ

792.091:821.161.1-31
792.071.2.027 Бати Г.
COBISS.SR-ID 54258185

Аннотация

В статье повествуется о театральной адаптации романа Федора Достоевского Преступление и наказание. Спектакль был впервые предложен публике режиссёром Гастоном Бати в 1933 году на сцене театра Монпарнас. Постановка имела огромный успех и вошла в золотой запас истории французского театра. Многие годы Преступление и наказание по версии, предложенной Гастоном Бати, идёт на сценах французских театров. В статье впервые вводится в оборот новый архивный документ.

Ключевые слова

Федор Достоевский, Преступление и наказание, Гастон Бати, французский театр, театральная адаптация, Картель четырёх

О Гастоне Бати² пишут, как о фигуре, сыгравшей особую роль в театральной жизни Франции первой трети XX-го столетия. С ним связывают значительное влияние на «идейно-театральные поиски эпохи» (Гительман 1988: 37). Он был одним из лидеров «Картели четырёх»³ (совместно с Шарлем Дюлленом,⁴ Луи Жуве,⁵ Жоржем Питовым⁶). Об

1 nadinor@mail.ru

2 Гастон Бати (фр. *Gaston Baty*; 1885–1952) – французский драматург и режиссёр, теоретик театра, один из основателей в 1927 году театра «Картель» (фр. *Cartel des quatre*).

3 См. например: (Финкельштейн 1974; Borgal 1963; Hort 1976).

4 Шарль Дюллен (фр. *Charles Dullin*; 1885–1949) – французский актёр и театральный режиссёр. В составе труппы «Театра искусств» в 1911 году он сыграл свою первую значительную роль – Смердякова в инсценировке «Братьев Карамазовых», сделанной Жаком Копо и Жаном Круэ, которую поставил режиссёр Андре Дюрек.

5 Луи Жуве (фр. *Jules Eugène Louis Jouvet*, 1887–1951) – французский режиссёр, актёр театра и кино.

6 Георгий Питоев, или Жорж Питоев (фр. *урождённый Питоян Геворг Ованесович, Georges Pitoëff*; 1885–1939) – русский и французский актёр и театральный режиссёр, армянин по

истории его жизни и театральной биографии написано немало. Это был разносторонне и высокообразованный человек, с юности твердо поверивший в свое служение театру. Его университеты, это литературный факультет Лионского университета, лекции по истории искусства в Мюнхенском университете, а в некоторых источниках можно найти упоминание и на поездку в Россию в 1907–1908 годы для изучения системы Станиславского.

Собственно профессиональные маршруты на его театральном поприще начинаются с 1919 г., когда с ним подписывает контракт Фирмен Жемье.⁷ А в 1921 г. он затевает собственный театральный проект – «Compagnons de la Chimère» – объединивший различных молодых авторов. В 1923 г. строится специальное здание – барак. Отсюда и название – La Baraque de la Chimère (Барак Химеры). В манифесте, опубликованном в связи с открытием нового театра, было сказано: “Химера, которую мы избрали эмблемой... – это женщина-птица из северных сказок, могучие крылья уносят ее в небо, но у неё есть когти, которые крепко держатся за почву... Если хотите, это символ искусства, жаждущего универсальности и равновесия, стремящегося к гармонии, вплоть до примирения сил, которые вековая привычка искусственно противопоставляла друг другу, – духа и материи, сверхъестественного и естественного, человека и вещи” (цит. по Гительман 2012). Впрочем, история «Барака» завершилась спустя несколько месяцев из-за финансовых проблем, и Бати вместе с труппой перебрался в Студию Елисейских полей. А с 1930 года он возглавил театр Montparnasse.

К этому времени у него уже были сформулированы собственные эстетические принципы, на которых он намеревался строить свой театр. Этому посвящены его программные работы: *Театральные храмы* (Les Cathédrales Dramatiques) (Baty 1919), *Драма, требующая реформ* (Le Drame prétend réformé) (Baty 1920), *Его величество слово* (Sire le Mot) (Baty 1921), *Le masque et l'encensoir: Introd. à une esthétique du théâtre* (Baty 1926).

Гастон Бати упрекал французский традиционный театр в увлечении натуралистическим отражением «жизнеподобия», а кроме того, в зависимости от литературы. Для Бати смысл театра в «точном переводе

происхождению.

7 Фирмен Жемье (фр. *Firmin Gémier*; 1869–1933) – французский актёр, театральный режиссёр и театральный деятель, создатель Национального народного театра в Париже.

чувства и мысли на язык жеста, декорации, слова» (Baty 1921: 8). Этому принципу режиссёр был верен всю свою театральную жизнь.

И, кроме того, уже в ранних постановках, на всех площадках, режиссер стремится добраться до религиозно-философских смыслов бытия человека, до его трагических метаний между добром и злом, между миром земных страданий и гармонией небесной высоты. С триумфальным успехом это прозвучало в спектакле «Преступление и наказание», предложенном парижской публике 21 марта 1933 г. на сцене театра Montparnasse.

Здесь уместно сделать небольшую историческую справку о начале театральной судьбы романа на французской сцене.⁸ Имя Достоевского впервые появилось на театральных афишах Франции в сезон 1888/1889 года. И именно с премьеры спектакля «Преступление и наказание», которым театр «Odeon» 15 сентября 1888 года открывал сезон. Считается, что эта «встреча» состоялась в «переломную для развития сценического искусства Франции» пору (Гительман 1978: 55). Спектакль был решён в традициях «хорошо сделанной пьесы», однако она скорее тяготела к мелодраматическим конфликтам, ведя по которым героев Достоевского, создатели спектакля стремились обосновать именно поступок Раскольникова. И обосновать не столько в контексте драматических исканий нравственных координат героя, сколько в плоскости его переживаний за судьбу Сони, что и сводил в известной мере сюжет к криминальной интриге. За это упрекали спектакль, хотя и признавали за ним положительным итогом то общее послевкусие и у зрителей, и у критиков – это вот она – «загадочная русская душа»... И этим, и именем писателя спектакль привлек внимание критиков и зрителей, но его не спешили заносить в список успешных открытий на театре.

Известный критик того времени Жюль Леметр⁹ написал о постановке как о пьесе, тяготеющей к мелодраматизму, замешанному на специфически «славянском содержании» романа. “*Crime et Chatiment n'est pas seulement un roman judiciaire; c'est, avant tout, une histoire d'âme*” (Lemaître 1888-1898: 249). В нем действуют совестливые и гордые герои, способные к самопожертвованию не по совсем понятным французскому зри-

8 Более развёрнутый анализ см.: (Орлова 2017).

9 Франсуа Эли Жюль Леметр (фр. *François Élie Jules Lemaître*; 1853–1914) – французский литературный критик, глава «импрессионистской школы», новеллист и драматург, член Французской академии.

телю мотивам. Почти гениальный Раскольников становится убийцей во имя спасения Сони Мармеладовой от необходимости продавать себя. *«Rodion est fort intelligent; ses amis lui reconnaissent presque du genie. Il sent une puissance qui serait bienfaisante et qui ferait honneur à l'humanite si elle pouvait se deployer»* (Lemaître 1888-1898: 250).

Французской публике предложили сострадать падшим героям трущоб, что было для того времени элементом «нового театра». Так что с одной стороны, критики о постановке говорили как о неудачной, с другой – ее оправдывал свежий ветер театральных поисков нового времени. В любом случае, роман «Преступление и наказание» хорошо воплощал для французского читателя отношение к Достоевскому как к писателю-проповеднику, религиозно-философские искания которого переживали все его герои. Они страдали, решая для себя мучительный вопрос нравственного выбора, совершали преступления и наказывали себя муками совести. Пусть не идеальная, но постановка 1888 г. на сцене театра «Odeon» навсегда вписана в анналы французского театра как первая трактовка великого романа Достоевского.

Можно считать, что первое успешное приближение к театральному воплощению на французской сцене замысла писателя состоялось именно в постановке Гастона Бати 1933 года. Об этих 1930-х говорят как о времени, когда Европа определяла себя в координатах наступающего фашизма. И критики немедленно связали концепцию Бати с этим драматическим фоном. Спектакль обращался к зрителю с предельно нравственными вопросами о «грехе и благодати», о «преступлении и наказании». Фигуры Сони Мармеладовой и Родиона Раскольникова понимаются как ключевые. В их поиски выхода из нравственных тупиков вовлекаются все персонажи. Соня трактуется не как жертва, не как та, которая искупает грех преступления Раскольникова. В ней закодированы символы спасающей женщины-матери. О сцене в комнате Сони Мармеладовой критики говорили, как о сцене Марии и Христа, Матери и Сына. Вот ее описание: в окне проступают очертания церкви, Раскольников склонился перед Соней в отчаянном бессилии, Соня простирала над ними руки, как бы закрывая его от беды, и благословляя. Мизансцена строится практически по канонам иконической живописи (Baty 1933).

Соня подчиняет себя задаче спасения Раскольникова, переживающего мучительный духовный кризис. Ее силы тоже на пределе истощения. В

финальной сцене на кладбище спасающая ипостась Сони выражена в пределе. Кладбище. Вечереет. На переднем плане могильный холмик. Скамейка, на которой сидит поникшая Соня Мармеладова. Она как бы уже не способна бороться ни за себя, ни за кого бы то ни было. Но вот появляется Раскольников. Они медленно приближаются друг к другу. Раскольников падает, рыдая, перед ней на колени. И Соня не просто находит в себе силы, она уже излучает энергию веры в человека, в спасение его из бездн зла. Ее лицо лучится счастьем этого обретения. Она также падает на колени и стремится обнять Раскольникова, прижать к себе. И в этой их встрече на коленях – торжество добра и милосердия (Baty 1933: 17).

Ни один критик не обошел своим «потрясенным» вниманием сцену лестницы, по которой Раскольников поднимался для убийства: две площадки, одна над другой; лестница, соединяющая их и уходящая вверх и вниз; по две двери на каждой площадке. На заднем плане косые лучи заходящего солнца, пробивающиеся сквозь тусклые стекла, звук часов где-то за стеной... Все это уже готовило зрителя к чему-то леденяще ужасному. Раскольников медленно поднимался, судорожно сжимая перила, и проговаривая рассудочно, монотонно и убежденно свою идею вседозволенности. Раскольников отсчитывает ступени: *Quarante-six marches. Encore quatorz. C'est le compte. Donc je suis bien lucide. (8 heures sonnent) 8heures. Exactement comme je l'avais prévu. (Il arrive au palier supérieur.) Soixante. Voilà. Je n'ai rien oublié. Et mon poulx bat comme si de rien n'âtait!* (Baty 1933: 6). Как описывают критики, атмосфера леденящего ужаса в зале достигала такого накала, что звук дверного звонка воспринимался как удар грома.

В одиннадцатой сцене, когда Раскольников уже после болезненного беспамьятства, после прихода к нему Порфирия Петровича, зритель вновь будет вовлечен в это монотонное восхождение убийцы по лестнице, где он как бы тестирует себя на способность перешагнуть через преступление, убедить себя, что остался прежним. И вновь вечерние лучи сквозь тусклые стекла, и дрожащая рука судорожно сжимает перила, и где-то звуки шарманки, и его счёт ступеней: *Quarante-six marches. Encore quatorze. Je comptais comme cela. Le logement où travaillaient les peintres est occupé maintenant. Soixante. J'ai tâté la hache sous mon paletot. Ce jour-là je n'avais pas la fièvre et j'ai sonné. (Il sonne.) Voilà bien le son fêlé que j'entends depuis. Ainsi. Ainsi* (Baty 1933: 18). И Раскольников звонит... Дверь распахивает работающий в квартире маляр. Совпадение нарушено. Рас-

кольников раздавлен, потерян... Сверхчеловек раздавлен, уничтожена его идея...

Много лет спустя один из ведущих критиков написал об этих сценах: «Мы никогда не забудем Раскольникова, крадущегося по лестнице к своей жертве...» (Kemp R. 1956: 325).

В фигуре Порфирия Петровича прочитывался синоним официальной государственной власти, задача которой – держать человека в строгой дисциплине, тем самым защищая от него и общество, и его самого. Визуально это подчеркивалось военной униформой полковника. Вкрадчивая, мягкая тональность ведения беседы, неспешная и размеренная пластика движений, все говорило о непоколебимой уверенности этого персонажа в своей правоте: человек порочен по своей природе и только власть способна удержать его в границах законов общежития.

Бати опровергает эту правоту. В фигуре Раскольникова – путь/эволюция человека от порочной уверенности в своей вседозволенности до катарсиса нравственного осмысления бездн зла в себе и торжество покаяния. Побеждает правота Сони. Финкельштейн об этом напишет так: «Бати не упустил ни одной возможности, чтобы показать, как все больше и больше проникается Раскольников Сониной правдой. Отступая от романа, он вел Раскольникова не в полицию, а к публичному покаянию» (Финкельштейн 1974: 254).

В двадцатой, заключительной картине мы видим, как Раскольников вместе с Соней спускаются по крутой узкой улочке, дома которой теснились и уходили вверх в почти не проступающее вечернее небо. Это те самые петербургские сумеречные дворы-колодцы. И все также уныло наигрывает шарманка. И две фигуры двигаются между безучастно стоящими по сторонам другими персонажами пьесы. Вот они приближаются к авансцене. Раскольников падает на колени лицом к публике и произносит заключительные слова пьесы: *C'est moi qui ai tué, à coups de hache, Aliona Ivanovna, pour la voler*. Занавес!!! (Baty 1933: 30).

Гастон Бати верен себе. В сценах спектакля все подчинено его базовому принципу: смысл театра, это «точный перевод чувства и мысли на язык жеста, декорации, звука, слова одновременно» (Cahiers Gaston Baty 1966: 31). Он все это идеально подгоняет под ту идею, которую, – он в этом убеждён абсолютно – провидел у Достоевского.

Атмосферы «русского колорита» Бати добивался через «русскую душевность», для чего даже отменил свое правило не привлекать актеров со стороны. На роль матери Раскольниковова была приглашена бывшая актриса Московского Художественного театра Мария Германова.¹⁰ Считается, что партнёрство с актрисой такой душевной силы помогло воссоздать драму покаянного сына, который обращается к матери со словами мольбы о любви: «*Petite maman, quoi qu'il arrive, quoi que vous, entendiez dire de moi, m'aimez-vous toujours comme à present?... J'ai peur, maman, maman!*» (Baty 1933: 26).

Думается, что и русская художница по костюмам Шуманская Ольга Васильевна¹¹ тоже была приглашена для решения задачи достижения достоверного русского колорита, далёкого от расхожего псевдостилия с «матрешками/балалайками».

Сами декорации к спектаклю создавались по эскизам Гастона Бати. Лишенные красочности, они были предельно просты, казались почти примитивными, без намека на декоративный эффект. А вместе с тем критики подчеркивали их тщательную продуманность до мельчайших деталей и линий и символическую выразительность. Декорации располагались по двум планам: переднему и заднему. На авансцену выносились конкретные места действия: комната Раскольниковова, трактир, квартира старухи-процентщицы, скамейка и т. д. В глубине пространство насыщалось деталями, которые должны были подчеркнуть общую идею сцены. Например, в покаянной сцене на кладбище – могильный холмик и скамейка на переднем плане; здесь произойдет само событие покаяния. В глубине сцены в кровавом свете доминирует огромный крест, как бы символизируя религиозную глубину смыслов происходящего. Бати призывает зрителя пережить вместе с героями тревогу об ответственности за то, что происходит в мире и с людьми. Разворачивая перед зрителем «преступление, которое преследует самое себя», Бати ведет своих героев от картины к картине, прослеживая мельчайшие психологические повороты их переживаний.

10 Германова Мария Николаевна (наст. фам. Красовская-Калитинская; 1884–1940) – русская актриса, режиссёр, педагог, эмигрировавшая из России в 1922 году. Известна ее роль в фильме с участием актёров МХТ «Раскольников» по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание», был снят в 1923 году Робертом Вине (Германия).

11 Шуманская Ольга Васильевна (в замужестве де Курвиль; 1896–1971) – художница театра и кино. Около 500 макетов декораций и костюмов, выполненных О. Шуманской, были переданы ею в 1948 году в дар Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle. См.: Cote: COL-133 Fonds Olga Choumansky (1896–1971) [ca 1920–1970].

Как известно, спектакль имел колоссальный успех, почти полтора года билеты на него расходились практически мгновенно. Спектакль имел и большой гастрольный успех в Швейцарии, Голландии, Норвегии, Венгрии, Финляндии, Ирландии, Швеции, Италии, Южной Америке. В репертуаре театра «Монпарнас» спектакль сохранился вплоть до начала Второй мировой войны. Показанный в концертном варианте уже в оккупированном Париже, он был запрещён немецкими властями (см. Гительман 2012: 34-63).

В 1945 г. на волне пиетета к русским – победителям в той страшной войне, французские театры особенно активно инсценируют произведения русской классики. И конечно, яркая, глубоко нравственная постановка Бати особенно уместна. Тем более, что как известно, маэстро так тщательно и детально прописал сценарий и декорации, что это обеспечило, судя по архивам, довольную долгую сценическую судьбу этой версии. И судя по всему, Гастон Бати щедро предоставлял такую возможность. Сценарий образца 1933 года был практически сразу запущен в широкую печать.¹² В архиве библиотеки Арсенал в фонде Бати¹³ хранятся множество его черновики, которые не только отражают стиль работы режиссера над постановкой, но позволяют возможно точно реконструировать спектакль.

19–22 апреля 1945 года на сцене Колледжа St.-Joseph¹⁴ в Пуатье играли спектакль «Преступление и наказание» именно по версии Гастона Бати. Спектакль, как следует из программки, предварялся пением Марсельезы и минутой молчания в память о всех погибших в войне. Также должны были исполняться произведения русских композиторов Чайковского, Римского-Корсакова и Рахманинова. Кроме того, программа информирует, что Гастон Бати консультировал постановщиков. *Nous tenons à dire ici notre reconnaissance à Monsieur Gaston Baty et à son regisseur de scene, Monsieur Gil Colas, pour l'accueil bienveillant qu'ils nous ont reserve et pour les précieux conseils qu'ils ont bien voulu nous donner.*

Именно об этом спектакле пишет свои впечатления автор письма, которое в архиве атрибутируется как «Письмо известного преподавателя

12 К слову сказать, есть эта версия и в Российской национальной библиотеке.

13 Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle. Fonds Gaston Baty (1885-1952). Cote: COL-285. Ancienne cote: COL-255. 1886–1973.

14 L'ancien collège Saint-Joseph de Poitiers (lycée des Feuillants) devient cité judiciaire.

русской литературы в Коллегиуме Руссикум,¹⁵ поверенного и близкого друга Вячеслава Иванова».¹⁶ Документ хранится в архиве библиотеки Ришелье. Письмо подписано именем А. Паппадатто. К слову сказать, ни в одном из известных архивов, посвящённых Вячеславу Иванову, такой персоны мне найти не удалось. Однако мои поиски привели к тому, что, с известной долей уверенности можно указать имя автора. Это Альфред Львович Паппадатто (Pappadato Alfred; 1879-1957), уроженец Одессы, где был директором гимназии. Из письма понятно, что его автор большую часть жизни прожил в России, эмигрировал после революции 1917 года. Хорошо знаком с русской литературой и философией. Не только понимает творчество Достоевского, но также хорошо знает о том, какое место занимает Достоевский в русской и западной философии. Таким образом, философия Достоевского это есть общая тема и для автора письма, и для Вячеслава Иванова, известного своими работами о Достоевском. Сопоставимы и время возможных пересечений двух коллег. Как известно, Вяч. Иванов с 1936 года преподавал в Коллегиум Руссикум. Автор письма также был преподавателем этой коллегии. Очевидно, что в жизни этих двух персон имеют место ряд важных пересечений: общая родина – Российская империя; эмиграция и жизнь в Италии в 1930-1940-е годы; преподавание русской литературы в Коллегиум Руссикум в этот период. Уверена, что открытие данного письма не только вводит в оборот неизвестный архивный документ, но и новое имя из окружения Вячеслава Иванова. Судя по тексту, автор письма обращается к духовному лицу (епископу), под патронажем которого, по-видимому, была реализована постановка спектакля. Уместно процитировать письмо, разумеется, не целиком.

Мой Преподобный и дорогой отец,¹⁷

Я очень глубоко впечатлен пьесой, которую только что разыграли ваши актеры. Хочу вам сказать, никогда я не предполагал, что какой-нибудь молодой человек может в настоящее время так полно проникнуться светом Достоевского. Его христианство, как мне кажется, далеко от идей, которые сегодня предлагают западники ... Для западных людей эти религиозные представления Достоевского всегда могут показаться неожиданными и оригинальными

15 лат. Pontificium Collegium Russicum.

16 Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle. Fonds Gaston Baty (1885-1952). Cote: COL-285. Ancienne cote: COL-255. 1886–1973.

17 Перевод выполнен мною – Н.О.

ми, но для тех, кто немного знаком с трудами греческих отцов и древнерусской литературой, все они кажутся естественными и нормальными [...]

Разумеется, ваши актеры вообще не могли осознать полностью идеи Достоевского, не могли «объяснить» ее из своих, религиозных, умозаключений [...] Но они сделали лучше, они получили – благодаря пьесе, от господина Бати – то внутреннее погружение, которое позволило им по-настоящему реализовать идеи, страдания, искания героев Достоевского. И они преуспели в этом больше тайной интуицией своего глубокого Я [...] ибо «дитя обладает удивительным даром провидения [...]» А в драматическом искусстве провидение куда важнее интеллекта [...]

Я не буду рассказывать вам обо всех актерам. Вот некоторые мысли о некоторых из них.

Раскольников – Франсуа Клод Оури – уловил мучения, страдания, которые мучают человека, захваченного идеей. [...] Слишком долгое страдание вызывает [...] этот бунт истоцает, уничтожает и приводит к покорности воле Божьей, покорность, которую символизирует Соня [...]

Франсуа Мулен – Соня. Где она могла найти этот тон спокойного, глубокого смирения, этот покой подчинения воле Божьей? Где она могла найти такие чистые и искренние акцентные? А потом эта спокойная уверенность, эта твердость, с которой она диктует Раскольникову, что ему делать. Где она могла найти этот всегда одинаково печальный взгляд, эту манеру говорить, никогда не повышая голоса, – и этот нерешительный жест правой руки, поднесенной к виску и не дающей результата? Я задал ей эти вопросы. Она была удивлена им и после раздумий призналась мне, что не знает.

Точно так же Николай – ученик Эрнеста Боло – как ему удалось зачать тот полный крик в душе молодого мужчины, который давно мечтал страдать за других (ибо грех каждого из нас есть грех всех) [...] Я никогда не забуду этот крик, тон его голоса, этот жест окончательного отчаяния, когда он падает на колени, чтобы обвинить себя в преступлении Раскольникова ... какое рвение в

этой человеческой душе, и какое освобождение от ее изначальной, космической жажды страданий [...]

Если бы Франсуа-Ксавье Лаланн много лет бывал в русских трактирах, я мог бы понять, как он сумел создать роль Мармеладова... но ему еще нет восемнадцати. Он никогда не видел русских трактиров [...] но он был так похож, так типичен. Я могу сказать это, потому что я видел русские трактиры [...] а мне 66 лет, из них 40 я провел в России, [...] Очень верен капризный, созерцательный тон пьяного человека – его душераздирающий акцент – он, который знает, что он сходит с ума и чувствует, что в этом неразумии он ближе к истине, чем люди, которые не пьяны.

Порфирий – Мистер Раймонд ДОРДЕТ – хороший, отличный, великий актер, живущий свою роль с удивительной правдой, человек, очень нюансный, очень разнообразный... дикция и голос редки даже у профессиональных актеров. Но зачем ему военная форма? – У Достоевского Порфирий, пожалуй, загадочнее и трагичнее. Он больше страдает, и мы не знаем, чего он хочет; нам даже кажется, что он сам этого не знает.

Разумихин – Франсуа Мори – очень хорошо показал столь распространенный в России тип доброго товарища. Русское товарищество гораздо глубже, прочнее, сердечнее, чем на Западе. [...] На сцене он был самим собой, он преуспел в совершенстве.

В заключение хочу сказать еще два слова. [...] Из всех авторов современности мало кто сумел, как Достоевский, вывести из бездн нашего глубочайшего “я” могучие образы “я” и тревожные идеи, накопившиеся в них на протяжении столетий нашей христианской жизни...

Заслуга Гастона Бати состояла в том, чтобы выбрать и упорядочить диалоги Достоевского, не переделывая «для сцены» роман. Он тоже обладает высшим даром художественного провидения, который так редок и ценен. Ибо если бы не оно, вряд ли он мог преуспеть в этой потрясающей работе.

Благодаря адресата за приглашение, автор письма подчёркивает, что благодарность эта за «возможность прожить так интенсивно одновре-

менно с великими идеями и великими чувствами Достоевского и простыми стремлениями человека».

Вне всякого сомнения, в основе успеха спектакля лежало гениальное проникновение Гастоном Бати в философию Федора Достоевского. Французский театр благодарно возвращается вновь и вновь к этой версии. В пользу популярности театральной адаптации Гастона Бати можно указать на постановки разных лет, например: 19 ноября 1971 в Théâtre populaire de Reims-Compagnie состоялась премьера *Crime et châtiment / mise en scène de Robert Hossein; pièce en 20 tableaux de Gaston Baty; d'après l'oeuvre de Féodor Michailovitch Dostoïevski*. Из статьи, опубликованной в *la Lettre* n 192 (26 novembre 2001) мы узнаем, что в *Théâtre Marigny* играли *Crime et châtiment de Dostoïevski. Adaptation scénique Gaston Baty. Mise en scène Robert Hossein avec 33 comédiens*. В отзыве говорится: «Un spectacle inoubliable, fidèle à l'esprit de l'auteur et à l'époque, qui démontre une fois encore les qualités éclectiques de metteur en scène et de directeur d'acteurs de Robert Hossein». С 12/06/2008 по 15/06/2008 в Salle des fêtes de Saint-Louis версия *Crime et châtiment D'après Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, adaptation Gaston Baty, par les Malades d'Imaginaire*, предложена режиссером Laya Ullrich. В аннотации к спектаклю читаем: *Raskolnikov, jeune étudiant tue une vieille usurière. Brisé par ce meurtre, il rencontre Sonia, une prostituée à qui il confie son crime. Dostoïevski utilise cette relation comme une allégorie de l'amour de Dieu pour l'humanité déchue et du pouvoir de rédemption de l'amour*. В 2016 в афише COMEDIA THEATRE присутствует *Crime et Châtiment d'après Dostoïevski Adaptation de Gaston Baty. Mise en scène et création lumière Sophie Bélissent*. Список этот может быть продолжен и продолжен.

В завершение статьи вернусь к словам из той самой первой программки 1933 года. В них манифест о том, что главный смысл работы над спектаклем был не в том, чтобы создать «хорошо сделанное и ловко подогнанное под вкус публики зрелище». Nous n'avons eu qu'une ambition: rester le plus près possible de notre modèle, respecter sa pensée toujours et souvent son texte même. Seule nous a inspiré notre piété pour le chef-d'œuvre. Nous ne souhaitons pas faire servir nos tréteaux a un spectacle bien fait et adroitement adapté au goût du public, mais les ennoblir, leur donner une âme, l'âme embrassée et pathétique de Féodor Mikhaïlovitch. Смысл театрального сотворчества с гением Достоевского был в том, чтобы облагородить зрителя, раскрыть ему «патетическую душу Феодора Михайловича». Этому манифесту был верен Гастон Бати, были верны все, кто творили

спектакль, но, что удивительнее, ему стремились следовать режиссёры, которые обращались к версии Бати позже, десятилетия спустя, обращаются и наши современники.

Литература

- Baty, G. (1933) *Crime et chatiment: 20 tableaux: Adaptés et mis en scène d'après F.M. Dostoiewsky*, [Paris], (La Petite illustration. Théâtre; № 640 № 331).
- Baty, G. (1920) «Le Drame prétend réformé» *Les Lettres*, 1 novembre.
- Baty, G. (1926) *Le masque et l'encensoir: Introd. à une esthétique du théâtre / Gaston Baty; Préf. de Maurice Brillant*, Paris: Libr. Bloud & Gay, 1926.
- Baty, G. (1919) «Les Cathédrales Dramatiques» *Les Lettres*, 1 juin et 1 juillet.
- Baty, G. (1949) *Rideau baissé*, [Paris]: Bordas.
- Baty, G. (1921) *Sire le Mot // Les Lettres*. 1921. 1 novembre.
- Blanchart, P. (1939) *Gaston Baty: [L'homme et son œuvre]*, Paris: Éd. de la "Nouvelle revue critique".
- Borgal, C. (1963) *Metteurs en scène: Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff*. Paris: Lanore.
- *Cahiers Gaston Baty* (1966), N4.
- Гительман, Л.И. (2012) «Гастон Бати», Памяти Льва Иосифовича Гительмана, СПб.; СПбГАТИ, с. 34-63.
- Гительман, Л.И. (1988) *Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века*, Л.
- Гительман, Л. (1978) «Достоевский на сценах Парижа», *Русская классика на французской сцене*, Л.
- Hort Jean (1976) *Les théâtres du Cartel et leurs animateurs: Pitoëff, Baty, Jouvet, Dullin*, Paris: Éditions d'Aujourd'hui.
- Kemp R. (1956) *La vie du théâtre*, (Paris).
- Lemaître Jules (1888-1898) *Impressions de théâtre*. 4e sér. C.247-260. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204340s/f263.image.r=Impressions%20de%20th%C3%A9%C3%A2tre>
- Орлова, Н. Х. (2017) «Достоевский во французском кино: к началу традиции» *ПРАЭНМА*, 4 (14), стр. 90–104.
- Финкельштейн, Е. Л. (1974) *Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоёв*, Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние.

Nadezhda Kh. Orlova
Theology Department Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
(Veliky Novgorod – St.Petersburg, Russia)

“CRIME AND PUNISHMENT” BY FYODOR DOSTOEVSKY ACCORDING TO GASTON BATY

Abstract

The article concerns theatrical adaptation of Fyodor Dostoevsky’s novel Crime and Punishment. The play was first offered to the public by director Gaston Baty in 1933 on the stage of the Montparnasse Theatre. The production was a great success and entered the golden reserve of the history of French theatre. For many years, Crime and Punishment, according to the version proposed by Gaston Baty, has been played on the stages of French theatres. The article introduces a new archival document into circulation.

Keywords

Fyodor Dostoevsky, Crime and Punishment, Gaston Baty, French theater, theatrical adaptations, Cartel of four

Primljeno: 14.8.2021.

Prihvaćeno: 4.9.2021.

Наталья Нягалова¹
Кафедра славянской филологии, Великотырновский
университет, им «Святых Кирилла и Мефодия»
Великое Тырново

821.161.1.09-31 Достоевски Ф. М.
791.632:821.161.1-31
COBISS.SR-ID 54325001

КАБИНЕТ СТАВРОГИНА В ЛИТЕРАТУРЕ И В КИНО: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Аннотация

В статье анализируется семантика локуса кабинета Николая Ставрогина в романе Ф. М. Достоевского Бесы. Прослеживается предметный состав, принципы его отбора и механизмы, в которых данный пространственный элемент участвует при построении сюжета. Обозначается роль кабинета в поэтике Достоевского как единой системы. Исследуются трансформации локуса в существующих экранизациях произведения.

Ключевые слова

поэтика, локус, роман, экранизация, знак, персонаж, Ставрогин

Кабинет в романной топографии Достоевского

По мнению М. Бахтина, хронотоп пронизывает каждый элемент, каждый мотив художественного текста (Бахтин 1975: 404). Также по его мнению: «У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостиных) как бы оживает и просвечивает древняя карнавальное-мистерийная площадь. Этим, конечно, еще не исчерпываются хронотопы у Достоевского: они сложны и многообразны» (Бахтин 1975: 405)

Для героев русского классика ансамблевые сцены – лишь мгновения трагедии, страшной работы совести, превращения теорий и наваждений в поступки. Для его героев существование – это аккумуляция, на-

¹ nniagalova@gmail.com

копление, созревание их фикс-идей. Они рождаются и крепнут в одиночестве, в отчуждении, в отделении от мира, и им нужно собственное пространство, которое может их приютить и выразить – подполье, келья, коробка, гроб, конура, футляр...

Таким образом, в романном пространстве у Достоевского можно вывести последовательную контрастную организацию – «карнавальные» массовые локусы (гостиная, площадь, улица, зал, парк, игровой дом) и индивидуальные, замкнутые поля идей (комната, кабинет, угол).

Голландский исследователь Иост ван Баак утверждает, что в русской литературе дом всегда одушевлен (Baak 2009: 127), что говорит о тесном отождествлении между героем и материальным миром. Помещение кабинета оказывается частью быта русского дворянства под влиянием культуры Просвещения, для которой личная жизнь человека имеет особый приоритет. Следуя логике Баака, можно утверждать, что в русском романе первой половины XIX века кабинет является проекцией человеческого сердца и его тайн², а в его интерьере нередко скрывается ключ к разгадке таинственного центрального персонажа. В послереформенный период, в соответствии с динамичным социально-историческим контекстом, усложняются также отношения героя и пространственно-временного окружения, что приводит к кардинальным изменениям в хронотопической «ценности» кабинета.

Объектом исследования настоящей работы является семантика кабинета Николая Всеволодовича Ставрогина в романе «Бесы» и ее интерпретация в экранизациях произведения. Предлагаемые в ней наблюдения носят предварительный характер и представляют собой структуру будущего, детального изучения проблемы.

В черновых заметках к роману Достоевский пишет: «Князь (Ставрогин) – все». Остальные персонажи – это функции сознания Ставрогина, распадающегося на многочисленные противоречия и борющегося с многообразными искушениями (Мочульский 1980: 354). Различные «лица» героя-загадки имеют и свои пространственные проекции. В путешествии Ставрогина в Исландию и его женитьбе на Марье Лебядкиной исследователи видят попытку реализовать «рыцарски благородного»

2 В «Княгине Лиговской» М.Ю. Лермонтов пишет: «Один только кабинет иногда может разоблачить домашние тайны, но кабинет так же непроницаем для посторонних посетителей, как сердце [...]» (Лермонтов 1957: 149)

героя (Смирнов 2001: 29) «Принц Гарри» подвизается в традиционном для русской культуры городе зла – Петербурге. «Иван-царевич, самозванец» возвращается в родной губернский город N, провинциальные скандалы которого оборачиваются тотальными социальными катастрофами. В комнатке Марьи Тимофеевны Ставрогин мифологически «множится» на противоположные образы – сказочного князя и ясного сокола, «сыча», «купчишку», Гришку Отрепьева.³

В контрастной романной топографии кабинет представляет собой пространственный эквивалент подсознания героя, своего рода синоним подполья в поэтике писателя, которое опредмечивает собой «мироощущение персонажа, характеризующееся загнанностью, стремлением спуститься вниз, укрыться от “живой жизни”» (Лескова 2014: 69). В этой своей функции локус кабинета проявляет себя уже в «Идиоте». Первые характеристики обиталища inferнального героя приобретает кабинет Парфена Рогожина. Помещение связывается с темнотой, а среди его бесцветной обстановки располагается «красный, широкий, сафьянный диван», и он, как кровавое пятно в интерьере, становится предметом-предчувствием грядущего преступления (в постели Рогожина будет лежать мертвая Настасья Филипповна). Психическое состояние Парфена Семеновича после убийства отражено в изменении кабинетного интерьера: «Вошли в кабинет. В этой комнате, с тех пор как был в ней князь, произошла некоторая перемена: через всю комнату протянута была зеленая, штофная, шелковая занавеска, с двумя входами по обоим концам, и отделяла от кабинета альков, в котором устроена была постель Рогожина» (Достоевский 1989: 606). Разделение пространства кабинета соответствует амбивалентности поведения (жертвы и убийцы) и сознания (сознательное–бессознательное) персонажа. Задействован мифологический потенциал завесы, восходящий к сакральной завесе храма, а также такие значения, как «препятствие», «ослепление», «безверие», формирующие представление о непреодолимом одиночестве и таинственном драматизме героя.

3 Все эти воплощения комментируются в исследовании Вячеслава Иванова „Экскурс. Основной миф в романе «Бесы» от 1914 г. (Иванов 1987: 441)

Кабинет Ставрогина в «Бесах» – предметный состав и фабульные функции

В таком же мрачном, «тенистом» кабинете будет обитать и Николай Всеволодович: «Было семь часов вечера. Николай Всеволодович сидел один в своем кабинете, – комнате им еще прежде излюбленной, высокой, устланной коврами, уставленной несколько тяжелою, старинного фасона мебелью. Он сидел в углу на диване, одетый как бы для выхода, но, казалось, никуда не собирался. На столе пред ним стояла лампа с абажуром. Бока и углы большой комнаты оставались в тени». (Достоевский 1990: 207)

Комната как бы лишена интерьера (скупо упомянуты только ковры и мебель старого фасона). Подробно описано освещение – «лампа с абажуром», «темные бока и углы комнаты». Кабинет в «Бесах» компактный, недетализированный, но его описание создает ощущение переполненности за счет скопления однородных частей – «излюбленная», «высокая», «устланная», «уставленная», «тяжелая», «старинный». Он становится пространством внутренней борьбы Ставрогина. Лишь в своем мрачном кабинете и в келье монаха Тихона он заговорит о своих воображаемых и реальных «бесах»: «Один бесенок предлагал мне вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марью Тимофевну, чтобы порешить с моим законным браком, и концы чтобы в воду. Задатку просил три целковых, но дал ясно знать, что вся операция стоить будет не меньше как полторы тысячи. Вот это так расчетливый бес! Бухгалтер!» (Достоевский 1990: 277); «Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы, наверно, думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес?» (Достоевский 1990: 638). Кабинет в «Бесах» становится пространством оспоренной «собственной территории» и полем постоянного нарушения каких-то сословных и психологических границ. Чаще всего в качестве «нарушителя» выступает Петруша Верховенский. Он входит без приглашения в кабинет Nikolas, по-своему располагает на диване фон Лембке.

К себе в любимый кабинет будет удаляться Николай Ставрогин при каждом срыве и там он будет страдать от различных физических недомоганий неясного происхождения – головной боли, абсцесса, лихорадки. Это проявления той особой, отдельной, автономной жизни, которой живет тело у Ставрогина. Его экстатическая душа, изъеденная неверием и угрызениями, уничтожает это тело – красивое, сильное, порочное

– с продуманной, злой последовательностью, «преднамеренно и сознательно до последней минуты».

Кабинет и распад индивидуального пространства

В многочисленных экранизациях романа, подчиняющихся различным режиссерским концепциям, кабинет трансформирует свой предметный состав и функции.

Михаил Ямпольский отмечает, что изображение быта тесно связано с проблемой языковой природы кино (Ямпольский 2014: 277-278). Вещи в фильме, их отбор, план изображения и сочетаемость, свидетельствуют о том семиотическом механизме, посредством которого предмет на экране участвует в преобразовании движущихся кадров в целостный кинотекст. Когда речь идет об экранизации, изучение этого механизма также предполагает анализ отношения между исходным литературным текстом и его киноверсией в свете тех изменений, которые режиссер вносит в оригинал. Эти изменения значимы и отражают основную постановочную концепцию.

В первой сохранившейся экранизации⁴ романа «Бесы» (1988) режиссера Анджея Вайды преобладание образа Ставрогина как организующего центра в структуре произведения приглушено, а на первый план выдвинут коллективный образ «бесов» – революционеров. Такая концепция понятна, если учесть время появления экранизации – конец 1980-х годов XX века – период крупнейших политических перемен в Центральной и Восточной Европе. Такой режиссер, как Вайда, особенно чувствительный к общественному контексту, не мог устоять перед искушением привнести, пусть и ненавязчиво, современные акценты в кинематографическое прочтение романа. Бит в экранизации Вайды полностью подчинен историческому колориту (Горбаневская 2004). Он призван через предметно-пространственную обстановку воспроизвести атмосферу российского провинциального города второй половины XIX века, породившего в своих недрах новых бесов. Но в поэтике Достоевского вещь используется для этой цели минимально. Вещь у Достоевского подчеркнута символична, семиотична, проникнута особой атмосферой нового набора «роковых предметов» – прием, заро-

4 Первая экранизация романа – «Николай Ставрогин» – режиссера Якова Протозанова от 1915 года не сохранилась.

дившийся еще в поэтике романтизма. Вайда нарушает драматическую связь между предметом и персонажем у Достоевского, сводя материальную среду романа к театральной декорации, подчиненной сюжету и визуализирующей исторически достоверный хронотоп. Этот тип режиссерского подхода иллюстрирует концепцию А.П. Чудакова о предметности у Достоевского, которую исследователь рассматривает как обслуживающую «высшие сферы» (Чудаков 1980: 105) Связь «предмет – персонаж» у Достоевского – это связь не иерархичности, а проникновения, симбиоза, вrastания. В романах писателя «вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: возникает то, что можно назвать эмблематическим сюжетом или онтологической схемой произведения» (Карасев 1994: 90). Из визуализации кабинета Ставрогина Вайда удалил специфику помещения как индивидуального обиталища героя. Логовище Человекобога не нужно его концепции, представляющей «бесовство» как коллективную болезнь. Комната, в которой обитает Николай Ставрогин, у Вайды намного больше похожа на гостиную. При этом нарушена важная характеристика локуса в романе – его полусвещенность.

Инфернальные герои Достоевского – это герои тьмы. Аркадий Иванович Свидригайлов впервые появляется «поздним вечером», когда «сумерки сгущались». Войдя в кабинет Рогожина, князь Мышкин заметит: «Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь» (Достоевский 1989: 209). В тексте «Бесов» «мрак» и производные от него лексемы участвуют в построении самых драматических фабульных эпизодов – свидания Ставрогина с Марьей Тимофеевной, разговор с Федькой Каторжным, убийство Шатова...

Кабинет и кинематографическое прочтение «православной идеи»

В 1992 году режиссерами Игорем и Дмитрием Таланкиными была создана новая экранизация романа. Это экранизация «по мотивам», в которой доминирует линия Ставрогина. Концепция двух режиссеров также обнаруживает связь с акцентами современности – с периодом «великой переоценки» конца XX века. В отличие от Вайды, Таланкины пытаются через субъективную драму Ставрогина представить болезненные катаклизмы времени. Свой подход к тексту они определяют как желание соотнести современные социальные коллизии с «бесовщиной»

в романе: «Достоевский – то, чем мы сегодня болеем, мучаемся, страдаем (Энциклопедия 2011). Но мир кинокартины говорит о другом: о том, что режиссеры руководствовались концепцией, характерной для постперестроечного прочтения текстов писателя – реабилитацией их православного подтекста. Наиболее ярким показателем этого является лейтмотивная для данной экранизации «символика креста» (Грачева 2004). Перед визитом Даши в кабинет Ставрогина (часть 2, глава 3, IV) он лежит «распятый» на блестящем паркетном полу. Прослеживая православную образность в тексте, режиссеры активно занялись экспериментами в плане оппозиции «тьма-свет», которая в поэтике Достоевского зачастую представляет собой связь психологического и религиозного пластов произведения.⁵

Локус кабинета и формат телесериала

В 2006 году была выпущена новая экранизация романа «Бесы» – в восьми сериях. Режиссеры фильма – Валерий Ахадов и Геннадий Карюк. К началу XXI века российская киноиндустрия открыла для текстов Достоевского формат телевизионного сериала. Сериальные постановки по Достоевскому делались и раньше, но их структура больше соответствует тому, что в терминологии советских телевизионных жанров называется «многосерийным телефильмом» (Зоркая 1976: 24). Сериал В. Бортко «Идиот» (2003) ознаменовал начало свободного применения классического мелодраматического инструментария сериала, отвечающего требованиям популярной культуры, к текстам Достоевского. О концепции Ахадова и Карюка многое говорит факт съемки продукции в павильонных условиях. Эта искомая «искусственность» предметно-пространственной среды создает эффект театральности. Еще Константин Мочульский определил роман «Бесы» как «театр трагических и трагикомических масок». Лицо «гражданина кантона Ури» в тексте неоднократно сравнивается с маской. «Маска в романе становится проводником бесовских сил» (Мочульский 1995: 57). В экранизации Ахадова и Карюка встреча Ставрогина с Маврикием Николаевичем (часть 2, глава 6, VII) представлена в кабинете героя. Интерьер помещения вы-

5 Об этой связи говорится практически во всех существующих исследованиях на эту тему. В частности, можно упомянуть две диссертации последних десятилетий: Панкратова М.Н. Поэтика света и тьмы в творчестве Ф.М. Достоевского, М., 2007 и Азаренко Н.А. Концептуализация света и тьмы в языковой картине мира Ф. М. Достоевского, Липецк, 2007

держан в подчеркнуто зеленой гамме. В поэтике романа такое цветовое решение имеет свои основания. Произведение буквально пронизано, захвачено этим цветом. Чаще всего «зеленеют» персонажи (Ставрогин, Петруша, Гаганов, Варвара Петровна, Юлия Михайловна). Зеленым цветом обозначена комнатка начинающего чиновника, русского немца фон Лембке: «Но вместо богатств, которые посетитель ожидал встретить, он нашел своего “Лембку” в боковой очень маленькой комнатке, имевшей темный и ветхий вид, разгороженной на двое большою **темно-зеленою** занавесью, меблированной хоть и мягкою, но очень ветхою **темно-зеленою** мебелью, с **темно-зелеными** сторами на узких и высоких окнах.» [*курсив наш – НН*] (Достоевский 1990: 293). Длинной зеленой занавесью разделена и комната Марьи Тимофеевны.⁶

Колорит в романах Достоевского является предметом изучения с начала XX века, но о систематических выводах в плане функций цвета в текстах писателя пока говорить нельзя.⁷ Зеленый – один из самых распространенных цветов в цветовой гамме Пятикнижия⁸. Он связывается с разнонаправленными интерпретациями. Е. Степанян-Румянцева рассматривает ситуации, содержащие обозначение зеленого цвета в романах Достоевского, как свидетельство того, как «быт, равнинное течение жизни может переходить и в состояния тупиковые, зловещие, чреватые страшным исходом, и в состояния, дающие человеку внутренний подъем и надежду» (Степанян-Румянцева 2011: 319). Такое объяснение не дает четких критериев для определения функции данного цвета. По мнению Т. Касаткиной, «зеленый цвет у Достоевского почти всегда связан с символикой Богородицы, Заступницы перед Богом за землю» (Касаткина 2004: 212) Но в текстах есть много случаев, когда предлагаемая связь «не работает», а и было бы слишком максималистски объяснять ею столь разное по своей природе использование этого цвета – от зеленой церкви во сне Раскольникова, через драдедамовый платок

6 «Комната Марьи Тимофеевны была вдвое более той, которую занимал капитан, и меблирована такою же топорною мебелью; но стол пред диваном был накрыт цветною нарядною скатертью; на нем горела лампа; по всему полу был разостлан прекрасный ковер; кровать была отделена длинною, во всю комнату, зеленою занавесью, и, кроме того, у стола находилось одно большое мягкое кресло, в которое, однако, Марья Тимофеевна не садилась.» (Достоевский 1990: 258).

7 Цветовозначениям у Достоевского посвящено огромное число работ. В библиографии к диссертации Степановой Е.В. «Колористическое искусство прозы Ф.М. Достоевского 1860-х годов», Саратов. Саратовский гос. университет, 2010, приводится подробный список исследований.

8 Принятое в критической литературе общее название для пяти основных романов писателя: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы».

Сони, и до зелено-красного шарфа Рогожина. В. Кантор связывает появление зеленого цвета в «Преступлении и наказании» с «отсутствием истинных человеческих отношений в мире» (Кантор 2008), подкрепляя свое утверждение лишь одним примером из текста. Схожим образом, на наш взгляд, можно интерпретировать использование зеленого цвета в поэтике «Бесов». Ключ к тотальному «позеленению» в романе дает диалог Петруши и Ставрогина:

«– Однако прощайте, вы какой-то зеленый.
– Лихорадка у меня.» (Достоевский 1990: 215).

В тексте «Бесов» различные названия лихорадочного состояния – «лихорадка», «горячка» – являются одними из самых частотных лексем. В романе зеленый цвет охватывает как предметный мир, так и лица персонажей. И в том, и в другом случае это цвет хаоса, болезни, бесовской лихорадки, в которой существуют герои Достоевского.

Кабинет в экранизации Ахадова и Карюка приобретает функции объединяющего, узнаваемого локуса – напрямую связанного с поэтикой сериала, основывающейся на инновации и повторении. (Эко 1997: 56-57) Цвет служит узнаваемости топоса, его воспроизводимости в различных фабульных ситуациях.

Кабинет и энтомологическая символика в творчестве Достоевского

В 2014 году был создан сериал «Бесы» в постановке известного российского режиссера Владимира Хотиненко. В сериале Хотиненко кабинет сильно меняет свой предметный состав. «Кабинетные» кадры заполняет огромный стол, на котором размещены витрины с засушенными бабочками, склянки с формалином и микроскоп. Эти естественно-научные атрибуты идут вперемежку с кучей картин с изображениями ангелов и демонов. Сидящий за этим столом Ставрогин напоминает одновременно и естествоиспытателя, и Пьеро эпохи модерн – страдающего и насмешливого (Молодцова 1990: 136-137). Топос представлен в сериале в двух вариантах – «светлом» (полном солнца и воздушности) и «темном» (в кошмарах Ставрогина). Кабинет в сериале Хотиненко – это пространство, наполненное мифологическими образами. В его «светлом» варианте у стола Ставрогина неизменно стоит его трость –

один из предметов-героев экранизации, набалдашник которой с выгравированной головой змеи будет неоднократно появляться в кадре крупным планом. Это изображение отсылает к названию главы «Премудрый змий» романа, в которой Ставрогин и Петруша Верховенский появляются в городе⁹. В «темном» варианте кабинета разыгрываются видения его обитателя, представляющие собой превращение пойманных бабочек в чудовищ.

Кабинет становится частью концепции режиссера о красоте, которая становится «знаком смерти для увидевшего ее воочию», и своеобразным пространственно-предметным эквивалентом психологического мира героя – внешне изящно-обаятельного и внутренне инферально-демонического. Знаком этой амбивалентности становится лейтмотивный для сериала образ бабочки – «ничтожной твари, которой дана удивительно щедрая форма». Именно к этому образу возникли основные претензии со стороны кинокритики¹⁰. Практически незамеченными остались куда более несовместимые с романным миром «Бесов» «вольности» режиссера – грубо «смонтированный» в повествовании следователь Горемыкин и безвкусный даже для такого массового формата, каким является сериал, «швейцарский» финал.¹¹

Локус кабинета в литературе второй половины XIX века включает в свою семантику связь с энтомологической символикой. Появляется образ «паука в паутине», выражающий связь между кабинетом и его обитателем (Мопассан 1974). Образ бабочки, созданный Владимиром Хотиненко в сериале «Бесы», дополняет развернутую метафорическую цепочку «паук – клоп – муха», заданную в романном оригинале, вокруг которой объединяются Ставрогин, Лебядкин, Лиза, Кириллов. Энтомологическая образность у Достоевского, как правило, коннотируется

9 Здесь интерпретацию можно продолжить в сторону мифопоэтических значений самой вещи (как варианта священного «посоха»), но это выходит за цели нашего анализа.

10 Напр., Маслова Л. «И бабочки кровавые в глазах» // Газета «Коммерсантъ», №89 от 27.05.2014, с. 15; Богомолов Ю. «А бабочка крыльшками – бяк, бяк, бяк» // Киносоюз, 28.05.2014, <http://www.kinosoyuz.com/news/?pub=2319> [Дата использования 09.03.2015]; Межуев Б. «Достоевский, дополненный Горьким» // «Известия», 2 июня 2014, <http://izvestia.ru/news/571844> [Дата использования 08.03.2015].

11 Именно образ бабочки, как ведущий образ в сериале, по нашему мнению, полностью обоснован с точки зрения поэтики Достоевского. Как известно, в этой поэтике присутствует сложный энтомологический метафорический ряд – достаточно вспомнить последний сон Раскольникова, бриллиантовую булавку на шарфе Рогожина, изображающую жука, сладострастное «насекомое» Федора Павловича Карамазова.

отрицательно¹². Связь образа «князя» и образа бабочки основывается не только на ее амбивалентной красоте, но и на ее физиологической способности к трансформациям. Такая метафора позиционирует Ставрогина как персонажа не только синхронно – в контексте целого ряда демонических героев Пятикнижия, но и диахронно – как типологический образ в исторической поэтике русской литературы. Образ бабочки делает Ставрогина частью эмблематического ряда, начинающегося с поэтики Пушкина (в черновиках «Пиковой дамы» Герман владеет коллекцией бабочек) и доходящего, по меньшей мере, до произведений Набокова (Шадурский 2004: 42-43).

Предлагаемые наблюдения представляют кабинет Ставрогина как элемент сложной парадигмы, отражающей различные акценты в кинематографической рецепции романа-трагедии. В семантике топоса пересекаются и наслаиваются и другие проявления образа демонического героя, которые могут стать предметом будущих исследований: проявления метафорические, идеологические и интертекстуальные. Это и кабинет русского Фауста, фатального и губительного¹³, это и одинокое обиталище русского Гамлета, у которого «никогда не было ни Горацио, ни Офелии», это и пространство русского Сверхчеловека, поднимающегося из темноты своего логовища по «деревянной, длинной, очень узенькой и ужасно крутой лестнице», чтобы найти смерть, а не «великий гимн нового и последнего Воскресения».

Литература

- Baak, J. J. (2009) *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Hardcover, Amsterdam-New York, Published.
- Бахтин, М. М. (1975) *Формы времени и хронотопа в романе*// Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. литература.

12 Василий Розанов пишет: «Паук – это что-то злое» (Розанов 2013: 1); Г.Г. Ермилова определяет данный образ как «символ утонченного сладострастия» (Ермилова 1998: 44); Татьяна Касаткина отождествляет паука с обескрыленной своей сладострастием душой, привязанной к земле (Касаткина 2001: 62); Дьёрдь Золтан Йожа связывает этот образ у Достоевского со значением «потусторонность», «потусторонний мир» (Józsa2004: 277).

13 Об интертекстуальной связи между образами Ставрогина и Фауста пишут также В. Иванов, Л. Бем, К. Мочульский. Из современных исследований можно отметить статью М. Хасиевой, которая рассматривает функционирование этой связи в целом ряде произведений Ф. М. Достоевского. (Хасиева 2014: 203).

- Горбаневская, Н. (2004) Пророчество, обросшее плотью. О фильме Анджея Вайды «Бесы» // *Новая Польша*. 3/2004, <http://www.novpol.ru/index.php?id=207>. [Дата обращения: 02. 09. 2021].
- Грачева, Е. (2004) *Новейшая история отечественного кино*. 1986-2000. Кино и контекст. Т. VI. СПб.: Сеанс. 2004.
- http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=906, [Дата обращения: 04. 09. 2021].
- Достоевский, Ф. М. (1989) «Идиот» // *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Ленинград: «Наука» – Ленинградское отделение, т. 6.
- Достоевский, Ф. М. (1990) «Бесы» // *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Ленинград: «Наука» – Ленинградское отделение, т. 7.
- Ермилова, Г. Г. (1998) Событие падения в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // *Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература*. Иваново: Ивановский государственный университет. 39-57.
- Зоркая, Н. М. (1976) Чары многосерийности // *Многосерийный телефильм: Истоки. Практика. Перспективы*. М.: Искусство. 21-36.
- Иванов, В. (1987) Экскурс. Основной миф в романе «Бесы» // *Собрание сочинений в 4 томах*. Том 4, Брюссель.
- Józsa, G. Z. (2004) Трансформации мотива паука. Визуальное как трансмиттер: Достоевский – Добужинский – Набоков // *Studia Russica Budapestiensia*. 2004 (XXI). 276-291.
- Кантор, В. К. (2008) Платки, интерьеры, шляпы. “Вещный мир” в поэтике Достоевского // *Независимая газета*. 2008. 20 ноября. 12.
- Карасев, Л. В. (1994). О символах Достоевского // *Вопросы философии*. 1994. №10. 90–111.
- Касаткина, Т. А. (2001) Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения*. М. 2001. 60-99.
- Касаткина, Т. А. (2004) *Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле*». М.: ИМЛИ РАН.
- Лермонтов, М. Ю. (1957) Княгиня Лиговская // *Сочинения в 6 томах*. Москва–Ленинград: Изд. АН СССР, т. 6.
- Лескова, Е. В. (2014) Кафка и Достоевский: «нора», «подполье» как притчеобразующие метафоры // *Вестник Челябинского государственного университета*. 2014. № 16 (345). Филология. Искусствоведение. Вып. 91. 69-73.
- Молодцова, М. М. (1990) *Комедия дель арте (История и современная судьба)*. Л.: ЛГИТМиК.

- Мопассан, Г. (1974) *Монт-Ориоль* М.: Худ. литература. <http://www.lib.ru/INPROZ/MOPASSAN/mopasan3.txt>. [Дата обращения: 28. 08. 2021].
- Мочульский, К. В. (1995) *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. М.: Республика.
- Мочульский, К. В. (1980) *Достоевский: жизнь и творчество*. М.: Книга по требованию.
- Розанов, В. В. (2013) *Размолвка между Достоевским и Соловьевым*, М.: Лань.
- Смирнов, В. А. (2001) *Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин*. Автореферат дисс. Иваново: Ивановский гос. университет.
- Степанян-Румянцева, Е. (2011) Изобразительный код «Идиота» // *Вопросы литературы*. N 5. 318-337.
- Хасиева М.А. (2014) Интертекстуальные трансформации сюжета о Фаусте в произведениях Ф. М. Достоевского // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота. 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. II. 200-204.
- Чудаков, А. П. (1980) Предметный мир Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*. Л.: «Наука». т. 4. 96-105.
- Шадурский В. В. (2004) *Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова*. Великий Новгород: Новгородский университет им. Ярослава Премудрого.
- Эко, У. (1997) Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // *Философия эпохи постмодерна*. М., 52-74.
- Энциклопедия отечественного кино (2011), под ред. Л. Архус, <http://2011.russiancinema.ru/>, [Дата использования 06. 03. 2015].
- Ямпольски, М. (2014) Битът като материал: безпорядъкът в Русия // *Език – тяло – случай. Киното и търсенето на смисъла*. С.: Пергамент. 277-294.

Natalia Niagalova
Department of Slavic Studies,
St. Cyril and St. Methodius University,
Veliko Trnovo

THE STUDY ROOM OF STAVROGIN IN THE LITTERATURE AND CINEMA Preliminary Remarks

Abstract

The article analyses the semantics of the topos of Nikolai Stavrogin's study room in the novel "Demons" (Бесы) by F.M. Dostoevsky. It examines the composition of the objects, the principles of selection of this composition and the mechanisms in which a given spatial element takes part in building up the plot. It outlines the role of the study room in the poetics of Dostoevsky as an integral system. Transformations of the topos in the existing screen adaptations of the novel are explored.

Keywords

poetics, topos, novel, sign, character, Stavrogin

Primljeno: 1.9.2021.

Prihvaćeno: 22.9.2021.

II

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ivan Medenica¹
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

ON BITEF, THE PANDEMIC, AND NEW FORMS²

792.091.4(497.11)
792:616-036.21²⁰
COBISS.SR-ID 54084361

Abstract

The idea of this paper is to present three exemplary projects which were shown or will be shown at Bitef (Belgrade International Theatre Festival) and which map three generic responses by contemporary theatre to limitations caused by the coronavirus pandemic, but also to the challenges imposed by the global ecological crisis. It must not be forgotten that this pandemic has resulted from the destruction of the global ecosystem. Besides their causal relation, the ecological crisis and the pandemic are linked, from the point of view of theatre and festivals, by the similar restrictions they impose. Apart from the risk of physical gathering yet another challenge are international travels, especially by airplane. The three exemplary theatre responses to the ecological crisis and the pandemic are: a) franchise performances, b) performances on the Internet, and c) substituting live bodies with robots.

Key words

franchise performances, online theatre, robots, pandemic, ecological crises

Last year, Bitef (Belgrade International Theatre Festival) did not have its regular edition. The effect that the Covid-19 pandemic had on international theatre festivals has been twofold and decisive. On the one side, the necessity of physical distancing has made performances (not only at festivals but in general) either difficult or impossible, while on the other, quarantine, self-isolation, border closures, and other anti-pandemic measures have disrupted international travel. Because of all that, 53rd Bitef was postponed until 2021, when it

1 ivan.medenica@gmail.com

2 This text is part of the scientific-research activities of the Faculty of Dramatic Arts (Belgrade, Serbia), financed according to the agreement with the Ministry of Education, Science and Technological Development.

happened as a double edition (54th and 55th edition combined). However, not only for the sake of its historical continuity, which has not been broken ever since the beginning of Bitez in 1967, but also in order to reconfirm that theatre and festivals, as two important manifestations of “agora”, can and should survive the most difficult circumstances, it was decided to organize a short, three-day-long edition, Bitez-Prologue. It happened in the period when it is normally scheduled (September 2020). Bitez-Prologue offered a sample of the programme planned for 2020, which is also the programme that was held this year, with a few changes and additions. The two performances which were held in 2020, *Uncanny Valley* (Rimini Protokoll and Kammerspiele München), and *Be Arielle F* by Simon Senn (the author’s troupe and Theatre Vidy-Lausanne) were both artistically and in terms of production suitable for the requirements of the anti-pandemic measures, since they involve a small number of people, which reduced the risk of cancellation due to an illness to a minimum.

The idea of this paper is to present three exemplary projects which were presented at Bitez-Prologue in 2020, at this year Bitez, and are planned for 2022, and which map three *generic* responses by contemporary performing practices to limitations caused by the coronavirus pandemic, but also to the challenges imposed by the global ecological crisis. Namely, it must not be forgotten that – conspiracy theories aside – this pandemic, as well as the ones that are yet to come, have resulted from the destruction of the global ecosystem. Besides their causal relation, the ecological crisis and the pandemic are linked, from the point of view of theatre and theatre festivals, by the similar restrictions they impose. Apart from the risk of physical gathering i.e., physical closeness of many people, yet another challenge are international travels, especially by airplane. Pandemic lockdown has been detrimental to air traffic; on the other hand, this means of traffic had already been recognized as one of the main sources of air pollution and thus very dangerous to global ecosystem.

These three “exemplary” theatre responses to ecological crisis and the pandemic are: a) franchise performances, b) performances on the Internet platforms, and c) substituting live performing body with a *digital*³ one. I am not saying that other possible responses could not exist, but I here focus on those

3 According to Steve Dixon, a performer’s “digital body” implies virtual, cyborg, and robot body. The virtual one belongs only to a virtual space and is as such always an image, a representation of another body. Cyborg is human body with some mechanical interventions, while robot is completely a machine. See: Dixon, Steve (2007) *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge Massachusetts and London England: The MIT Press.

models of anti-pandemic and/or ecologically sustainable theatre that I have recognized as relevant over the past two years from the position of the Bitef curator. Therefore, from the point of view of methodology, this text will *explicitly* be a sum of two performance analysis and one review of a project in the making⁴ (supported by a bit of theoretical debate on the aesthetical nature of performing arts), while *implicitly* it will represent a curatorial self-reflection. The three concrete examples are: a) project *Sustainable Theatre?* by Katie Mitchell and Jérôme Bel, in the production of Théâtre Vidy-Lausanne (franchise performance), b) *Cherry Orchard in the Cherry Orchard* by Bobo Jelčić, De facto company from Zagreb (a performance on an Internet platform), and c) the aforementioned *Uncanny Valley* (digital bodies).

When I started writing this article (May 2021) I was not in the position to analyse but to merely “present” the project *Sustainable Theatre?* since it premiered only in September 2021 and only partially. Therefore, this article is not organized chronologically; I have a strong reason to start with this particular project. *Sustainable Theatre?* is not only a response to the challenges posed by the Covid-19 pandemic, but to wider, prior, and greater challenges, the ones that caused the pandemic in the first place: the ecological crisis.

The main premise of this project’s “sustainability” is that it excludes any type of travel. The authors, English director Katie Mitchell and French choreographer Jérôme Bel didn’t plan to travel over the period of the initial preparations, nor to move and be physically present in Lausanne during rehearsals. Adopting the approach that Jérôme Bel has been exercising since 2007 whenever he has worked in places to which he would have to travel by plane, the two of them planned not to leave their cities, but to hold online rehearsals with the performers in Lausanne. The reason for this approach is neither acute nor pragmatic – the difficulties caused by the quarantine, self-isolation and other anti-pandemic measures – but chronic and the matter of principle: as already noted, air traffic is one of the biggest generators of harmful gasses emission, and a significant source of air pollution which leads to disturbance in ecological balance. It is, actually, their ecological awareness, the fact that both of them refuse to fly by planes for the same reason, what primarily linked these two artists.

4 In the meanwhile Katie Mitchell and Jérôme Bel decided to make two separate projects. Hers was realized in September 2021 under the title *A play for the Living in a Time of Extinction*. I write about it in the new issue of the IATC journal *Critical Stages*.

This restriction does not relate to the preparation of the project only, but also to the performance itself which will not be played out of the theatre where it is produced. This, however, requires an explanation: Swiss performers, technical and production staff will not travel, nor will the stage design and other physical elements be transported, but the performance itself will still be played out of Lausanne. Partners from other towns who want to present this performance will work with local performers and a local director (who will be free to introduce some local motives), all based on a detailed script provided by Théâtre Vidy. An important, if not the crucial aesthetic parameter, is that this script is not only a classical spoken text (let's call it a *play*), but it also includes stage directions (choreography, for example), and technical requirements. The main technical requirement belongs to the concept of ecological sustainability as well, since it implies a reduced use of electricity. In other words, performances played out of Théâtre Vidy will never represent new staging of the same "dramatic text", but re-enactment of the same, detailed "stage text".⁵ That is why I call this type of work on a performance – since this is a generic production model, not thematic and stylistic features of a particular performance – by a widely used term "franchise".

Still, this project does not represent an actual franchise since, as it is already mentioned, local artists are not only allowed but also encouraged to include some local motives related to the topic of the performance. Besides artists, others can also contribute to the local character, as is the case with the original concept: scientists in various disciplines linked to ecology issues, as well as environmental activists.

And what is the (concrete) topic? Judging from Mitchell's interview on the Théâtre Vidy website,⁶ it is clear that the topic should fully correspond to the described form of production: it should also focus on ecology, tackling the issues of global climate changes, air pollution, etc. The third important aspect, the theatre form, should also be in line with the approach and the topic, which means that it has to be suitable for the concept of an ecologically (self) aware theatre. However, this third aspect, theatre form, is a big challenge. As

5 I use the term "stage text" in the sense of a global staging score which involves all the theatre languages: spoken language, space, sounds, actors' tasks, rhythm, lighting... As Richard Schechner put it: "The stage text is the score, the total mise-en-scene, and everything that precedes a performance in order to enable the creation of the score. Significance in the creation of performance text lies in the system of relationships: conflicts, or to put it in a different way, relationships between words, gestures, actors, space, spectators, music, light – everything that happens on stage" (Schechner 1992 : 97).

6 <https://vidy.ch/sustainable-theatre>

stated by Katie Mitchell, the most appropriate theatre mode would be a play on how climate changes influence human destinies, but it supports anthropocentrism, which should be avoided when we advocate for the renewal of ecological balance. That is how the director reached the area of “eco-dramaturgy”, inventing stories that are not focused on human destiny.

Albeit interesting and relevant, the dilemmas linked to the choice of a topic and theatre form of the project *Sustainable Theatre?*⁷ are not crucial for our recognition and classification of possible generic answers that contemporary theatre might give to the challenges of ecological crisis and the related Covid-19 pandemic. What is sufficient for the classification is this basic concept of remote work, without travelling (by plane), and the subsequent touring of the performance based on the model of – *franchise*.

Ever since the beginning of the pandemic, for a full year now, we have been facing a conceptual and theoretical mess in theatre. Facing the inability to perform live, many theatres from all over the world have started playing recordings of their performances on their YouTube channels, and many TV channels have done the same. Although they are useful as information about performances, which can also contribute to the development of audience, those recordings or livestreams could hardly be considered theatre, even if preceded by the adjective *online* or *digital*, as often is the case. The thesis that recording/livestreams of performances are not theatre is based on the core aesthetic premise of performing arts, as is nowadays most convincingly formulated by Erica Fischer-Lichte. Aesthetic premise of a performance is the physical *co-presence* of performers and the audience (the notion “co-presence” means that the two groups of people share the same space). Their affective, spiritual, physical and intellectual exchange constitutes an *electrical circuit* of actions and reactions, named by Fisher-Lichte “autopoietic feedback loop”, which can be equalled to the notion of *performance*. Therefore, performance is never merely an aesthetic experience, but also a social one. According to theory by Fischer-Lichte, what we colloquially call performance, a sum of previously prepared artistic actions on stage, is just a staging, which turns

7 The question mark in the title refers to the experimental nature of the project which, therefore, has an uncertain outcome

into a performance only after an interaction with the audience's reactions is achieved.⁸

Recordings or livestreams of performances cannot be renamed *online* or *digital theatre* since they do not imply physical co-existence and direct exchange between performers and audience and are thus not theatre at all. If we adhere to that aesthetic logic, then the term theatre, not even a digital one, can refer even to another specific form: theatre created on Internet platforms, amongst which we are particularly interested in "Zoom theatre". As we all know, during the pandemic (self)isolation, Zoom application, which facilitates a virtual encounter of a large number of people and is thus suitable for online conferences, became one of the most widely spread global means of communication practically overnight. It has also become applicable in theatre, first as a multiple virtual/screen stage, on which actors play live in their own (separate) physical spaces, which computer cameras then place into the Zoom meeting windows. Spectators have their own windows as well, but they are usually switched off, so only the ones with performers remain visible.

Here we should stop for a second. These forms, which we call *online* or *digital theatre*, do not represent a novelty in terms of fusion between theatre and the Internet. Since the mid-nineties of the twentieth century, "the Internet theatre has been realized within contemporary institutions of theatre and performance art, but as their specific practice which, instead of paradigmatic live performance/performer, uses digital technology, the Internet space, and computer screen as their constitutive elements." (Vujanović 2006: 269–270). However, if we strictly adhered to the aesthetic criteria, Internet theatre would be denied its theatre status, based on the attitude that nothing in performing arts can be substituted for "paradigmatic live performance".

The "status of theatre" could possibly be acknowledged in a theoretical context which is not aesthetical or ontological but predominantly cultural. Writing about one of the subcategories of Internet theatre, "cyber-performance", which could also include projects created on the Zoom platform, Vujanović states that it is "one of the practices of art in time of culture" (ibid. 278). She supports the theses by stating: "What it practically means is that it should not be seen [cyber-performance, I.M.] as an exclusive and autonomous piece of art created by an art genius out of nothing, but as a work of art which is creat-

8 On the concept of "autopoietic feedback loop" and "performance" (in correlation to the term "staging") see: Erika Fischer-Lichte (2008) *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge.

ed in a dense network of converging texts of society and culture, the one that does not get excluded from the network but, being created in its centre, it gets defined by it but also definable for it” (ibid.). However, the question remains whether cultural arguments can be used to negate the aesthetic ones. These are two completely different theoretical contexts.

Still, is it possible to come up with an aesthetic argument to support the theses that cyber-performance and similar forms can be considered *immanently theatrical*? Contrary to popular belief, some forms of cyber-performances (also applicable to zoom-performances) do involve the possibility of interaction. Although not created through energy exchange in a common physical space, this exchange does not have to remain any less *decisive* in the development of the action. It is important to add that this interaction represents an inherent, defining characteristic of digital technologies as such. In other words, spectators cannot influence the action by their reactions, sighs, sobs, exclamations, deaf silence, directed attention, or elevated atmosphere, but they can make an influence using the very nature of the Internet (if the concept invites them to, of course). For example, if they are asked to use “likes”, comments, and other means to select, like on a videogame, a new “hyperlink”: one of the paths that can direct further events (if, for example, the number of “likes” a character receives could determine if he would stay in the game or get *killed off*).

If we have now managed to prove, at least conditionally, that Zoom performances can be aesthetically confirmed to have the status of (digital) theatre, we can move on to the analysis of an example, the project *Cherry Orchard in the Cherry Orchard*, by a renowned Croatian theatre and film director, Bobo Jelčić⁹. The first thing anyone acquainted with Jelčić’s theatre will notice is how convincingly he has adapted a new media to his theatre poetics, mostly in terms of dramaturgy and work with actors.

Like in the case with some of his earlier staging of Chekhov’s plays, first of all *The Seagull*, the text has undergone a radical adaptation, the dramaturgy of the play has been reduced to the crucial event and/or topic, while situations, the relationships and the characters have been modernized, that is to say written again according to the “original”. The story is reduced to the auction at which the cherry orchard will be sold, and which involves only the main participants of this event (landowners, the aristocrats Madame Ranevskaya

9 This statement might seem paradoxical since the described form of interaction, which provides the “theatre” character to Zoom performances, cyber-performances, and the Internet theatre in general, does not exist in the performance *Cherry Orchard in the Cherry Orchard*.

and her brother Gayev; her daughter Anya; her adopted daughter Varya, who manages the estate; the nouveau riche Lopakhin who, having failed to persuade them to accept a pragmatic plan for its salvation, buys the cherry orchard at the auction; family friend and an eternal student Trofimov), while all the other characters and the related plots have been removed.

Thereby reshaped dramaturgy and its media context, a meeting on the Zoom platform, have been linked in a convincing, organic, even *hyper-naturalist* fashion. Namely, the (hidden) spectators are “voyeurs” of a Zoom conference of a contemporary Zagreb family which is having, each of them from their own space (which is real for the actors and fictional for the characters they play), final consultations on the auction which is about to begin. Since the story, which is dense both in terms of narration and of time, also includes the period right after the auction, when we find out what happened to the cherry orchard, the problem appeared what to do, in this naturalistic context, about the time flow (the duration of the auction itself). It was solved in a simple and witty manner, by Lopakhin losing signal in that period.

In line with this hyper-naturalism – the impression that we, the spectators, are watching a Zoom meeting from a real life – the acting is also greatly naturalistic, lifelike, thus adapted to the fact that they are in front of cameras (of their computers). A particularly complex aesthetical question is whether this form of acting is more “theatrical” or “cinematic”, if we agree that those two are different. Some roles in *Cherry Orchard in the Cherry Orchard*, especially the mildly comic ones, display a certain *theatricality* which dissociates us from the (hyper)naturalism and, consequentially, what we typically see as film acting.

The impression of this “lifelike truth” is created not only by how the actors play, with an emphasis on concrete physical actions, but also *where* they play and *what they have on* while they do. The costumes and the setup within the frame, the Zoom-windows, are, on the first level, literally “private” (we can safely assume that every actor plays in their own clothes and in their own private space, whether it is a room, a car, or in the street), but are at the same time, mildly *semiotized*. In terms of intertwining between personal and fictional, phenomenological, and semiotic, most strikingly presented are the characters of Ranevskaya, Varya, and Lopakhin, as well as their surroundings and their situations.

Melancholic, passive-aggressive, self-pitying, spoilt, and hypochondriac Ranevskaya, played in a well-balanced comical manner by Jadranka Đokić, is constantly lying down, we can only see her slanted head, taking her temperature (covid-paranoid?) and drinking something that we do not know whether it is alcohol or hot lemonade (the way this character is presented, she might easily be drinking either). Messy bed linens are slightly covered with a fuzzy, bluish shawl or an overcoat, which is a very witty sign of her *shabby* glamour. Varya, played by Petra Svrtan, the housekeeper of the family house, is dead serious, worried, focused on household chores which we can see she is constantly doing (folding laundry, for example). With the same facial expression and in the same mood, she goes out and walks the streets of Zagreb, probably again carrying out another household task, which we keep following via Zoom application on her mobile phone. Just like her, Lopakhin does not participate in the family online meeting via a laptop or a computer either, but via his mobile phone. Played by Marko Makovičić, Lopakhin is, just like Chekhov made him, a new-age man, energetic, busy, always in motion, which is why he is making important conversations, before and during the auction, while driving his car.

In terms of its general interpretative approach to classic dramaturgy, the project *Cherry Orchard in the Cherry Orchard* could be defined as actualization.¹⁰ As it is already implied, the text adaptation in this project could be considered a rewriting, a new writing of the text based on a classical model, so that the dialogues and the monologues, as well as the characters and situations they create, are adapted to a contemporary context. In this case, that would be the inability of a present-day Zagreb family to face the challenges of transition in post-socialist societies, the societies of the nouveau-riche, tycoon privatization, neoliberal capitalism. The great Peter Brooke stresses that *The Cherry Orchard* is a play about social transition, about the end of one epoch/society and the beginning of another.¹¹ Still, this should not lead us to believe that Jelčić is making political theatre: he has put the story into contemporary context but didn't make a political comment. That remains completely in line with contemporary understanding of Chekhov's dramaturgy, which can be reduced to the main thesis of the text *L'entre-deux ou les bipolarités Tchékovienns*¹² by one of the best world experts of *The Cherry Orchard*, Georges Banu:

10 For different approaches in contemporary directing of classical plays, see: Medenica Ivan (2010) *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

11 See the TV program: *Tchékhov, le témoin impartial*, La SEPT et l'INA, Paris 1994.

12 Banu, Georges (2010) "L'entre-deux ou les bipolarités Tchékovienns", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 17. Beograd: FDU.

the play by the Russian grand writer exists within numerous bipolarities (realism–symbolism, Russia – the West, dramatic–comic...), so directing should maintain the tension they generate.

We follow long, truly cinematic scenes in which each of the protagonists in their own windows within the Zoom-conference perform their action in an absent, melancholic and/or desperate manner (Varya is walking down the street, Ranevskaya is sobbing, Lopakhin is driving his car...); the overall melancholy is reinforced by the song *White Roses, Tender Roses* performed by Predrag Cune Gojković... This kind of meditative, ambivalent ending makes a spectator feel trapped between two equally powerful urges. On the one side, one would laugh at these overly dramatic goofballs (no one has died, it is just an estate selloff...), while on the other, one would cry over destiny of these losers of the transition.

Unlike the previous one, the performance *Uncanny Valley* is played in a real, physical space of a stage, with real audience in the theatre (they belong to the same *here* and *now*). The only performer in this show addresses the audience directly several times, he asks questions and gives them tasks that they accept to perform (that they should all simultaneously close their eyes), which would lead one to assume that their interaction is even more intensive than in a classic theatre. That assumption is, however, wrong: not only is the interaction not stronger, but it is non-existent. In one way or the other, this performer does have an influence on the audience, even if he makes them bored or absentminded. On the other hand, they cannot influence him in any way; although he looks completely human, he is – a robot. Since his behaviour is completely programmed, it is not possible to establish an “autopoietic feedback loop” with the audience. That is why it does not surprise that Fischer-Lichte rejected the dilemma of aesthetic essence of this performance, which I have posed during the debate that the two of us had at Bitef-Prologue 2020 in a hybrid form: she addressed us via Zoom from Berlin, which was livestreamed on the screens set up in front of Bitef Theatre in Belgrade, in front of the audience and myself in the capacity of the interviewer:

First, I have to say that I love this work. It has tested how far we can go in challenging the notion of theatre. And in this production the point is reached where it is no longer theatre [...] For me, it was an experiment

that was done, so to say, to prove my idea of the autopoietic feedback loop [she laughs]. You put a robot on stage and wait to see what happens. The loop will not be established. As usually with Kaegi and Rimini Protokoll, the piece was very intelligently made. When I say it is not theatre, it does not mean it is not art. It is a new art format. That is quite important, and it is fantastic. We have to make a distinction. This is art, I can respond aesthetically to it, but I cannot experience it in social terms. When it is done well, I admire that, but it is not theatre. One should coin a new term for these art forms. (Medenica 2020)

Testing the borders of theatre, mentioned by Fischer-Lichte, is not a side effect or an accidental result in *Uncanny Valley*. On the contrary, this testing is the author's deliberate intention, a node which holds together the dense, almost opaque network woven out of numerous thematic threads. The project is structured as a lecture-performance, the lecturer is a humanoid robot who is a stunning *copy* of a German writer Thomas Melle, and the topic is *Overcoming the difficulties caused by the "uncanny valley"*. The meaning of the main topic of the lecture is explained at the very end so the idea of the performance becomes clear in hindsight. Japanese scientist Masahiro Mori has used the term "uncanny valley" to describe the situation which involves a humanoid robot: despite the stunning resemblance, it still does differ from a human, which provokes a feeling of alienation, uneasiness, discomfort.

A dilemma raises. Will the man, Melle himself (who then addresses us for the first time, albeit via screen) soon get degenerated into the *picture* of Dorian Gray decaying in the attic, while his double, a humanoid robot, turns into an independent agent, Dorian Gray himself? Or, as the real Melle demonstrates (again via screen), man will always be able to manipulate the machine, to twist its wrists and ankles (as Melle does to his robot-double), and eventually, in case it becomes too independent, switch off robot's electrical charging? It is claimed that not a single machine has ever passed the Turing test for distinguishing people from machines.

Mentioning the Turing test directly points at the other of the two main themes of this lecture-performance. The first one is the life story of Thomas Melle, while the other is the tragic destiny of Alan Turing, whose invention not only helped decode Nazi ciphers in the Second World War but represented a forerunner of computers. What links their destinies is the metaphor of "psychiatric patient as a computer": it is known that many psychiatric patients see themselves as computers, claims Melle-robot. Melle himself suffers from bi-

polar disorder, which is marked by fluctuation between manic and depressive states. Turing suffered from depression, and then committed suicide, after being forced to take oestrogen as a part of *cure* against homosexuality, which caused him to develop secondary female sex characteristics (forming of a breast tissue). The metaphor of *psychiatric patient as a computer* is brought forward in Melle's alleged¹³ decision to be substituted by a robot (which is the spitting image of him) on public occasions, since bipolarity is followed by performance anxiety, uncertainty and, above all, the loss of control. If he delegated his position of a subject to a computer/machine/robot, the panic would disappear. In Turing's case, this metaphor is even more complex, and we can read it as several levels of transgression: from man into woman, from a mentally sane person into a depressed one (who commits suicide), from subject into an estranged identity, from man into machine.

Still, how are all these questions – from psychiatric illnesses to the relation between the man and the machine/computer – linked to Kaegi's testing of theatre itself, which I claimed was the director's aim? To become someone/something else, to have a double identity (male-female, healthy-mentally ill, man-machine), to delegate subjectivity to one's own double, to test if the copy will be more real than the original, to wonder whether you have a control over (self)representation, to not expose oneself in public... all of those themes refer *par excellence* to the aesthetic, even ontological essence of theatre. That is why we can justly claim that *Uncanny Valley* is not so much a project on previously listed topics, but on aesthetic identity of theatre.

However, as we have already emphasized, one could relativize the theatrical status of *Uncanny Valley* according to the same aesthetic criterion as applied to the projects on the Zoom-platform (the absence of live exchange between the audience and the performers). That approach would, however, be overly simple and reductionist. This intelligent project by Stefan Kaegi raises so many provocative questions about aesthetic identity of the theatre, that, if anything, it can vigorously upset our fixed presumptions about that identity.

In the end, we can make a few questions which, for now, surely cannot be answered. Which of these forms will turn out to be a temporary response

13 This is not a decision made by Thomas Melle in real life but represents a fictional construct that this project by Stefan Kaegi is based on.

to the ecological and/or pandemic crisis, and which ones will survive and become a more lasting contribution to the contemporary performing arts? If we start from the hypothesis that the end of the pandemic will also mean the end of the necessity of physical distancing, and that physical co-presence of performers and the audience will surely be confirmed as an aesthetic essence of theatre, then one might say that all the forms that excluded live presence (performances with robots, projects on online platforms...) will remain what they essentially are: experiments on the border between theatre and other artistic and media practices. On the other hand, ecological crisis will not vanish, and the protection of the environment should become a criterion for all the human activities, including theatre. Franchise-performances are merely the tip of an iceberg, one of the first responses by the theatre to the ecological crisis, namely air pollution caused by air traffic. Let's hope that these responses will become wider and deeper, and that we are yet to think and write about them.

Bibliography

- Banu, Georges (2010) "L'entre-deux ou les bipolarités Tchékovienns", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 17, Beograd: FDU.
- Dixon, Steve (2007) *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge Massachusetts and London England: The MIT Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative Power of Performance*, London and New York: Routledge.
- Medenica, Ivan (2010) *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Šekner, Ričard (1992) *Ka postmodernom pozorištu*. Beograd: FDU.
- Vujanović, Ana (2006) „Globalni/digitalni performans: cyberformans između kapitala i umetnosti” u Jovičević, Aleksandra i Vujanović, Ana (ur.) *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.

Video and webography

- *Tchékhov, le témoin impartial* (1994) Paris, La SEPT et l'INA
- Medenica, Ivan (2020) "A Digital Talk About an Analogue Art: Interview with Erika Fischer-Lichte" <https://www.critical-stages.org/22/a-digital-talk-about-an-analogue-art-interview-with-erika-fischer-lichte/>
- Théâtre Vidy-Lausanne <https://vidy.ch/sustainable-theatre>

Ivan Medenica
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

O BITEFU, PANDEMIJI I NOVIM FORMAMA

Apstrakt

Namera ovog rada je da predstavi tri egzemplarna projekta koja su prikazana ili će biti prikazana na Bitefu (Beogradski internacionalni teatarski festival) i koja mapiraju tri generička odgovora savremenog pozorišta na ograničenja prouzrokovana pandemijom koronavirusa, ali i na izazove nametnute globalnom ekološkom krizom. Ne sme da se zaboravi da je ova pandemija rezultat uništenja globalnog ekosistema. Pored njihovog uzročno-posledičnog odnosa, ekološka kriza i pandemija povezane su, iz ugla pozorišta i festivala, i sličnim ograničenjima koja nameću. Pored rizika koji nosi fizičko okupljanje, drugi izazov su međunarodna putovanja, naročito ona avionom. Tri egzemplarna pozorišna odgovora na ekološku krizu i pandemiju su: a) predstave-franšize, b) predstave na internetu, c) zamena živih tela robotima.

Ključne reči

predstave-franšize, onlajn pozorište, roboti, pandemija, ekološka kriza

Primljeno: 13.10.2021.

Prihvaćeno: 1.11.2021.

DIONIS KOD EURIPIDA I PITANJE METATEATRALNOSTI

Apstrakt

Kategorija metateatralnosti se u osnovi shvata po metafizičkom, a ranije i teološkom modelu samosvesti kao relacije prema vlastitom subjektu. Može li se ipak ova kategorija osloboditi metafizičkog nasleđa teologije i filozofije subjektivnosti? U najstarije doba, starogrčki teatar je bio pod zaštitom boga Dionisa, koji je s jedne strane reprezentovao instinkte preporoda prirode, a druge moć iluzije. U poslednjoj velikoj Euripidovoj tragediji, Bahantkinjama, Dionis je na sceni u oba ova svojstva, i kao lik orgijastičkog zanosa, i kao figura preobražaja, maske, privida. On upravlja scenom, događajima, svime što nam komad predstavlja kroz svoje istine, odnosno otkrivanja: istine istine i istine neistine. Kao takav, on zastupa metateatralnost kao iznovnu moć teatra da, s onu stranu rituala i „pozorišta surovosti”, veritativno osvetli umetnost teatra kao umeće igre i istine i privida, u njihovim zamršenim odnosima i preplitanjima koje je metafizička tradicija mišljenja redukovala na hijerarhijsku, binarnu opoziciju, to jest na puku suprotnost. Na taj način možemo ovu kategoriju izvući izvan metafizike „dva sveta”, odnosno kontradikcija dijalektike intelekta i tela.

Cljučne reči

metateatralnost, metafizika, Euripid, Dionis, Bahantkinje

Euripidove *Bahantkinje* su jedan od najokrutnijih pozorišnih komada antike, gde inače dramama nije nedostajalo okrutnosti. Setimo se ključanja utrobe u Eshilovom *Prometeju*, samooslepljenja Sofoklovog Edipa u *Vladaru Edipu* i *Edipu na Kolonu*, ili Pelijeve sudbine u *Medeji* kod samog Euripida. Ova tragedija prednjači u tome najviše scenom u kojoj bahantkinja Aglava rukama komada svog sina Penteja. Kao prizor okrutnosti, Euripid će započeti liniju

1 novica.milic@fmk.edu.rs

koja ide preko krvavih Senekinih tragedija, Šekspirovog sakaćenja tela i odsecanja udova u *Titu Androniku*, sve do avangarde i Artoovog „teatra okrutnosti” : Euripid ne šokira manje nego tehnika i poetika šokiranja publike kod Artoa. Ako je teatar klasicizma i njegov *decorum* zaobilazio scene nasilja ili ih ostavljao u pozadini, iza kulisa, romantičarsko pozorište, kod Klajsta na primer, bilo je okrutno u psihološkom i posrednom smislu, tako da linija okrutnosti ostaje kao jedna od najvažnijih u istoriji svetske drame.

Ovde će nas zanimati drugačija jedna linija, povezana sa prethodnom, ali na način koji u prvi mah nije jasan i deluje ponešto zbunjujuće. Već je starogrčko gledalište na vrhuncu u V i IV veku pre naše ere mogla zbuniti pojava Dionisa na sceni, uprkos tome što je Dionis, po predanju, bio neka vrsta osnivača i zaštitnika ove vrste umetnosti, i što su se teatarske svečanosti održavale pre svega njemu u čast i zvale se uostalom „dionisije”. Ne da nisu mogli videti božanstva pod maskama i koturnama kad se pojavljuju u teatru – već pomenuti Prometej kod Eshila, koji je scenu izvodio i samog vrhovnog boga Zeusa u izgubljenoj *Psihostaziji*, u *Danajidama* Afroditu, u *Sizifu* Tanatosa – nego se, u vreme Sofokla a naročito Euripida, u drugoj polovini IV stoleća pre naše ere, sve češće javljalo pitanje vezano upravo za teatar i za Dionisa: „a zašto se to (teatar) njega uopšte tiče?” – dotle se bila već zaboravila i izgubila veza boga zanosa, opoja, orgijastičke igre, i starog pozorišta. Ritualno poreklo teatralija i važnih kulturnih obrazaca kao da se udaljavalo od svojeg nastanka u obredu i kultu, jer se sama kultura u drugoj polovini ovog stoleća, pod uticajima sofista i nove discipline, filozofije, kretala prema ranom vidu antičke racionalnosti. Sam Euripid je smatran za nosioca te nove racionalnosti koja preispituje i revalorizuje starije mitološke slojeve kroz neku vrstu analize motiva i karaktera, i govorilo se kod starih autora da je bio prijatelj sofista i da se rado kretao u njihovom društvu.

Poznata je, možda i najpoznatija, Ničeova interpretacija ovog prodora ondašnjeg racionalizma u kulturu, upravo vezana za umetnost teatra i stare antičke tragedije. U Ničeovom tumačenju, koje je i samo vrsta jedne hermeneutičke dramatisacije, pojava sofista, a naročito najvećeg i najpoznatijeg među njima, Sokrata, označila je liniju zalaska, dekadencije ritualističke kulture starih Grka, a Euripid sa svojom „psihologijom” je, kao jedan od Sokratovih učenika i prijatelja, instrument tog zalaska, simptom „umiranja” onoga što je Niče smatrao za „tragički instinkt” antike. U Ničeovim dijagnozama Sokrat se direktno pojavljuje kao nosilac nove kulture logosa i moralizma, suprotne stvaralačkim instinktima ondašnjih pesnika i umetnika, kao i njihove publike. „Sve mora biti svesno, da bi bilo dobro”, glasi, po Niču, Sokratova deviza;

„sve što je lepo, mora biti svesno” glasi analogna, opet po Ničeju, deviza Euripida (Nietsche 1988: 635). Odnosno, novi „instinkti” logičke racionalizacije i analize niži su, barem u prostoru stvaralaštva, od starih instinkata poniklih iz obreda, pa ova nova „kultura sokratovstva”, u koju za Ničea ulazi i poslednji od trojice najvećih tragičara, i vodi pomenutom zaboravu i kidanju veza teatra i njegovog božanskog začetnika i zaštitnika.

Poznate su i Ničeove dalje kritičke inscenacije ove nove „drame” između logosa i mita, racionalizma sofista i umetničkog, pre svega dramskog stvaranja. Stara kultura vezana za mitologiju i rituale zna za dve primarne struje, za stariju i temeljniju struju dionisovskog porekla – za zanos, opijanje čula prividom i preobražajima, njeno vaskrsavanje kao u kultovima loze, vina, frule, kad se čovek utapa veliko naručje prirode – i struju apolonovske trezvenosti, svetlosti i reda. Sofistika i racionalizam V i IV veka spada, za Ničea, u iščežavanje dionisovstva u preovladavanje apolonovske trezvenosti. Dok su ranije na sceni javljala božanstva, zastupnici snažnih poriva i strasti, preruseni maskama u junake, i igrala uvek iznova stara igra u mnogim varijacijama sukoba starih i novih bogova, odnosno sukoba ovih božanskih sila prelomljenih kroz ljudske sudbine i njihova stradanja ako prekorače zadanu meru, u čemu je publika, predstavljena na sceni preko hora, i sama učestvovala, sada se, po Ničeju, pojavljuje jedan sofista „mesnatih usana i oklembesjenog trbuha”. Taj ne pristaje na ulogu učesnika u igri, on se šeta okolo, zagleda scenu sa svih strana, pravi grimase kao da nešto ne razume, i počinje da zapitkuje ostale: šta je ko, i zašto se ovaj lik sa scene ponaša ovako, a ne onako. „Zamislimo kiklopsko oko Sokratovo upereno u tragediju, to oko u kojem nikad nije zaplamteo divni zanos umetničkog oduševljenja – zamislimo kako je tom oku bilo uskraćeno da s uživanjem gleda u dionisovske ponore – i šta je ono moralo da uoči?”, pita Niče. „Nešto prilično nerazumno, s uzrocima koji kao da su bez posledica i s posledicama koje kao da su bez uzroka; uz sve to još nešto tako šareno i raznoliko da je razboritoj naravi moralo da bude odvratno”. Igru zamenjuje logički ulančan sled razloga, analitički lanac uzroka i posledica, a u ovakvom, ničeovskom barem, Sokratu javlja se pitanje po čemu uopšte sva ta predstava zaslužuje pažnju kad ne može da izdrži iole ozbiljniju analizu, a kamoli kritiku. Sokrat je, zaključuje nemački filolog i mislilac, kao „jedan nesporazum” stao između tada nove metafizike logosa i umetnosti dionisovskog teatra, pa onda ne čudi da je Dionis iščežao iz ukupnog prizora. Racionalizam nove kulture smatrao je dionisovske bahanalije vulgarnim, sokratovstvo je nalagalo kontrolu i potiskivanje instinktivnih poriva, nov etalon je postala trezvenost a ne opoj i zanos (Nietzsche 1987: 90–96).

Iščezavanje Dionisa iz kulture usmerene sofistima moglo je imati, međutim, još jedan razlog, upravo vezan za promenu u tipu rituala, što je manje jasno iz Ničeovih opisa ali koji postoji u tumačenjima klasičnih filologa i arheologa u novije vreme. Reč je o hipotezi o tzv. delfskoj revoluciji (preokretu), kad se, vezano za Delfe, čija je važnost za starogrčki svet religije i politike bila naglašena, umesto starijeg kulta vezanog upravo za boga Dionisa, na tronošću delfskog proročanstva pojavljuje Apolon. Posle ovog obrta, kad su Delfi bili svetište Apolona, još uvek je sveštenica pitija ostala povezana sa htonskim zmijama kao simbolima donjeg sveta – područja iz nadležnosti Dionisovog preobražaja prirode i vaskrsavanja života – i još uvek nju nadahnjuju opojne pare koje dolaze iz pukotina stenja – takođe u znaku Dionisovog opoja; ali sada je ona pod vlašću Apolona i njena proročanstva, odnosno uputstva po koja dolaze diplomatski izaslanici čitave ondašnje Helade, usmerena su ka političkom jedinstvu Helena, u skladu sa novom politikom ukupnog poretka i mira. Smenjivanje Dionisovog kulta zanosa Apolonovim kultom reda značajna je novina, ali to je još jedan znak kidanja veze sa starijom mitologijom, pa se, zarad kidanja veza sa dionisovskim slojem kulture, religije i mitologije, sada za to božanstvo naglašava da možda nije izvorno helensko, već da je došlo sa strane, iz istočnoazijskih prostora Mediterana², Sirije, možda čak iz Egipta, kao preobraženi stari bog Oziris (Daraki 1985).

Otuda je možda još neobičniji, i vrlo začuđujuć povratak Dionisa u teatar u Euripidovim *Bahantkinjama*, napisanih kad je tragičar bio u severnoj Grčkoj, ondašnjoj Makedoniji, stvorenih u dubokoj starosti, pred smrt. *Bahantkinje* su, prema potonjim doksografima, izvedene posle smrti autora, od strane Euripidovog unuka, na atinskim velikim dionisijama 406. godine pre naše ere. Dionisa je Euripid ne samo vratio teatru, već i skoro doslovno u teatar, izvedeći ga na samu scenu, i to ne kao boga koja nadgleda igrani prizor, već njime upravlja, koji je glavni junak, donekle autor same drame – u starom značenju onoga ko okreće i upravlja radnjom, na šta se naslanja autorstvo tragičkog pesnika kao priređivača svima manje ili više poznate mitske građe. Kult Dionisa je još uvek bio živ, u Atini i u Heladi, ali ono što više nije bilo živo bila je upra-

2 Trag ovog novog porekla boga, ili barem zbrke oko toga, mogao bi se naći na početku Euripidove drame, i to je mesto koje zbunjuje tumače još uvek, jer Dionis u svom Prologu (stihovi 13–24) opisuje na ponešto nejasan način svoj dolazak iz maloazijskih prostora, iz stare Lidije, opet u Tebu, tj. Heladu. Naši prevodioci – noviji prevod Aleksandra Gatalice i stariji Kolomona Raca – različito prevode: „sad će Tebanci, najviše od Grka svih, čuti moj poklic” (Gatalica), odnosno „uredih kao boga da me štuje svijet u Tebi prvoj tu u zemlji Heladi” (Rac). Reč je o sintagmi πρώτας δε Θήβας, doslovno „prvo u Tebi”. U navođenju označavaćemo u tekstu broj stiha, a služićemo se oboma prevodima, pri čemu ćemo ih prećutno menjati za potrebe naše analize. (Original pratimo po Lebovom izdanju klasika izdanja u Oksfordu.)

vo njegova veza sa teatrom, ne samo Dionisovim teatrom podno Akropolja, već i sa svečanostima na kojima se sada igra drama u kojoj je protagonist. I to je moglo iznenaditi gledaoce, pa je, možda u znak zahvalnosti za podsećanje na ovog boga tako važnog za svečanost pozorišnog takmičenja, Euripidov unuk primio i prvu nagradu pomenute godine. Reči iz drame: „nisam protiv mudrosti, ali rado tragam za večno važnim tajnama” (stih 1005), očito su našle odjek kod prisutnih Atinjana.

Da bismo razumeli Euripidovu dramu potrebno je da shvatimo Dionisa kao pojavu u starogrčkom iskustva kulta i mitologije. On je već postao bog vina i pijanstva, ali je to naknadna verzija, donekle uprošćena, njegovih moći, na čemu će se naročito insistirati u helenističko doba, kod aleksandrijskih tumača i kod Rimljana. Dionis nije to bio u početku, kod Homera ili u razdoblju VI i V veka. Njegova osnovna moć, kako je zabeležio pesnik Pindar, a preneo kasnije istoričar Plutarh, bila je vezana za ὑγρὰ φύσις, što bi se načelno moglo uzeti kao „talas” ili „tok prirode”, njeno obnavljanje ili ponovno rađanje, kao kad se drveće u proleće budi iz zimskog sna i umesto davno opalog lišća, a potom cvetova i plodova, pokreće i rađa novo. Ta izvorna, nesavrnjiva moć Dionisa – a on takođe na početku Euripidove tragedije podseća da je sin Zeusa, što mu je poreknuto u Tebi koju će upravo kazniti zbog toga, i smrtnice Semele, čiji je grob takođe u Tebi – dotiče sve živo i neživo, upravo φύσις u starom značenju svega postojećeg, i mada je po moćima jedan od najstarijih, on je i najmlađi među olimpskim bogovima, što bi ponovo upućivalo da mu je kult prenet u Heladu iz drugih područja Sredozemlja. U tom kultu njegova se pratnja najčešće sastoji od žena, menada ili bahantkinja, likova rađanja, koje mahnitaju u zanosu i svoju snagu potvrđuju komadanjem i proždiranja- njem živog mesa kao obredne hrane.

Za pratioca se govorilo da je ἐνθουσιάζω, „obožen”, odnosno u vlasti svog božanstva, Dionisa. Božanstvo se primalo putem ove mahnitosti, zanosu, opoja. Bahantkinje su ekstatične, izvan sebe, potčinjene silama kojima ne vladaju, čak nesvesne okoline: one čuju i vide samo ono što im Dionis pruža i predočava. Dionisova snaga je magijska, a ono što stvara za one koji su „oboženi” njime jesu iluzije, privid, inscenacija u šta pratilje i pratioci veruju kao u istine. To bi mogla biti suštinska veza Dionisa i teatra, gde je takođe moć stvaranja i prihvatanja iluzije, privremeno prepuštanje prividu i inscenacije prizora koji se odvija pred gledalištem, od strane tog gledališta nužna za udeo u igri doživljenog dočaravanja prizora i njegovih iluzivnih tokova iza čega stoje večne sile sudbine. Istina – podsetimo se da je kod starih Grka istina bila ἀλήθεια, „razotkrivanje”, „nezaborav” – tako je u teatarskoj predstavi igra predočene

iluzije i skrivene istine, dvostruko postavljene, jednom prema sebi i unutar sebe, i jednom kao privid koji se neće ukinuti ili poništiti kad se istina „raskrije”, jer je ona samo u procesu, ili u toku, raskrivanja i to raskrivanje nije moguće bez udela privida. Otuda se za Dionisa kao božanstva teatra može reći i da je uopšte svojevrсни bog raskrivanja, odnosno bog istine, a posebno da je božanstvo stvaranja privida kao dolaska do istine. I da je ta istina suštinski istina sudbine, naročito čoveka kao smrtnika i igračke u rukama i pod silama premoćnih, besmrtnih bogova. Dvostrukost ukupnog poretka sveta, i ljudskog i božanskog, upisana je u dvostrukog ovoga tipa igre istine i privida, odnosno u same Dionisove moći.

Devetnaestovekovni pozitivizam klasičnih filologa različito je i ne retko protivrečno tumačio ambivalenciju Dionisove moći, i to je ostavilo traga i na razumevanje *Bahantkinja*. U tome se oslanjao na pozne slike Dionisa iz već pomenute helenističke i rimske tradicije, gde je ovaj bog viđen kao δαίμων ili δαιμόνιον pijanstva i zanosa, i koji će potom, u hrišćansko doba, biti „demonско” biće jer pijanstvo i zanos udaraju najpre na telo kako bi potom pomračili pamet vere. Za renesansni i romantičarski teatar *Bahantkinje* će postati inspirativne upravo kao „demonška drama”, dok će klasicisti, između ova dva perioda, izbegavati da se bave njome, kao što će nju, na ove načine, uprkos privlačnosti „iracionalnog”, stavljati na stranu i humanisti, oni iz XIX i oni iz XX veka. Tek će se otkrićima filologije i arheologije o samom Dionisu kao božanstvu preporučanja i igre iluzije i istine, posle Ničea, Euripidovoj poslednjoj drami vratiti i literatura i teatar, nalazeći da je u njoj nešto od tajne ne samo prikaza sudbine, već možda i same teatarske igre.

Šta je ta tajna, tajna teatralnosti, a ne samo sudbine čoveka? Ona je u izvesnoj metateatralnosti, ali ne u do sada razvijanim značenjima drame u drami, ni ukazivanja ili priznavanja da je činilac drame zaista u drami (iluziji pozorišta), niti komentaranja drame unutar drame, pa ni u određenoj refleksivnosti, odnosno suireferencijalnom odnosu delova i celine, što su većinom bila značenja za ovaj izraz. Prefiks „meta nije samo „iznad”, već i „s onu stranu”. Metateatralnost na koju ciljamo tiče se ovog drugog, ona je posredna, i ne mora se pokazivati na sceni, već je skrivanje koje upravlja složenom igrom istine i iluzije, upravo u traganju teatra za dimenzijama istine (i neistine, razume se) koju samo on, teatar, može da otkrije. Euripidove *Bahantkinje* su upravo komad koji nam može pomoći da nazremo ovu metateatralnost kao „onostranost” ili transcendenciju koja teatar drži u horizontu istine.

Prema starogrčkoj koncepciji istine, ona je bila „razotkrivanje”, utoliko otkriće i kao prodor ispod privida, ali i invencija, stvaranje istine kroz privid; u poznije doba istina je, kako su sholastici tvrdili, *index sui et falsi*, pokazatelj i sebe i neistine, a kako je istina, u moderna vremena naročito, postala samerljivost, saglasnost ili poklapanje, *adaequatio intellectus et rei*, mera za identičnost intelektualne, mentalne predstave ili suda i stvari na koju se, u percepciji realnosti, odnose predstave i sudovi, među koncepcijama istine – te su se koncepcije i menjale i preplitale u istoriji njenog shvatanja i upotrebe – ispod onih saznanjnih, etičkih ili metafizičkih, ostalo je umetnosti da razvija još jednu koncepciju, koja se ticala nečega što možemo nazvati igrom jezika. Da bismo razumeli šta bi bila metateatralnost teatra i perspektivu koju otvaraju Euripidove *Bahantkinje*, osvrnućemo se kratko na inače kompleksan i ogroman problem znaka i značenja, signifikacije i semantike, ali ne toliko iz standardne filologije i lingvistike, potčinjenih pozitivnim znanjima i nauci o diskursu, koliko iz teorijskih uvida u to šta je diskurs u umetnosti, onaj govor za koji se obično kaže da je po pravilu u polju višeznačnosti, polisemije.

Ovde je posredi jedna od suštinskih razlika, ona između smisla i značenja. Smisao (*Sinn, sense*) obično se u metafizičkoj teoriji određuje kao suština značenja (*Bedeutung, meaning*), njegov temelj, čime se zapravo svodi na značenje značenja. Tada pojava polisemije ostaje po strani ili se na nju gleda kao na devijaciju semantike. Naime, ovakvom distinkcijom se učvršćuje primat monosemnog diskursa, onog jednoznačnog, podređenog monološkom smeru logike sudova i na njoj oslonjenoj nauci saznanja. Ali to ne odgovara potrebama umetnosti kao govora. U umetničkom tipu teksta ili diskursa u širem značenju, u smisao ulaze sve vibracije, intenziteti, kontekstualni tragovi, nijanse, varijacije i potencije neke semantike, sva značenja gde je smisao njihov horizont koji im daje ne samo obim i polje kretanja već ih uključuje u svoj događaj. Takođe, pod uticajem metafizičke redukcije smisla na značenje, fenomen višeznačnosti ili polisemije se dalje svodi na postojanje nekoliko značenja za isti znak, a ta su značenja onda izbrojiva, odredljiva, jer su determinisana smislom kao „značenjem značenja” i identitetom kojoj su podvrgnute sve diferencije. Za razliku od toga, umetnički smisao, kao horizont semantike tog tipa diskursa, polisemiju uzima za diferencijaciju gde postoje i na delu su i neodredljivosti, preplitanja, borbe o prvenstvo ili o pozadinu, paralelni i tangenti semantički tokovi, zvučne i označiteljske igre itd. Smisao je tada horizont varijacija u kojem vlada pravilo značenja kao odstupanja od identiteta, kao razlikovanje, alterizacija. Zato smo svojevremeno predložili da umesto metafizikom nadređenog pojma polisemije koristimo izraz alosemija – označavanje drugačije, značenje različitog (Milić 2006: 142–154). Smisao

Dionisa je tako da bude i božanstvo preporađanja prirode i božanstvo zanosa, i bog privida i bog istine, a da se ove oznake i značenja ne svode na bilo koje od njegovih svojstava. Umesto redukcije i binarne opozicije, alosemijskim, odnosno umetničkim diskursom vlada suštinska neodredljivost u pogledu konačne semantike, igra njenih varijacija i nijansi. U takvom diskursu možemo odrediti tip horizonta smisla, ali ne i kretanje značenja.

Iz ove perspektive metateatralnost nije ni tematsko svojstvo (kad se ova kategorija javlja kao upućivanje na sebe prema modelu transcendentale samosvesti), niti formalno obeležje (teatar kao oblik estetske predstave), već je diskursivni sklop kad se jedna značenja iz istog horizonta smisla razdvajaju od drugih značenja, u igri pridruživanja ili sučeljavanja, kontrasta ili varijacije, dotle da se odnos istine i iluzije odvija kao događaj umetnosti. Tamo gde su se istina i iluzija suprotstavljali metafizički kao biće i pojava, suština i fenomen, kao dve protivne strane između kojih nema dodira niti preplitanja, sada se one pojavljuju u zapletu i raspletu, kao problemi, dileme i aporije jedne igre koja zahvata obe strane ove inače binarne opozicije, jedne od najtrajnijih i najuticajnih u tradiciji metafizike.

Ako pogledamo kako se odvija ovaj događaj metateatra u teatru Euripidovih *Bahantkinja* pod upravom Dionisa, videćemo upravo fenomen metateatralnosti kao imanentni za umetnost teatra.

Drama počinje igrom istine kao aleteje, igrom prikrivanja i raskrivanja. Kako bi nam raskrio svoje božanske moći, Dionis se prikriva, pojavljuje u drugačijem obličju („obličjem ljudskim prikriću svoje božije”, st. 4). Ne samo da nije moguće da se bog pokaže direktno, već je maska, drugo obličje, zamena lica likom, neophodna i u teološkom, ali i u teatarskom vidu: teatar je upravo polje koje ovakvu zamenu nudi teološkom poretku. Bog postaje vidljiv samo kroz vlastitu figuru ili lik, „personu”, koji nisu što i njegovo lice; on u ljudskom poretku igra sebe, glumi vlastitost koju ne može drugačije ispoljiti, dokazati, osvedočiti nego posredno, i to sredstvima teatarskog prikazivanja. Sama epifanija boga je teatarski *prosopon*, transcendenciji je nužna scena sa svim sredstvima i tehnikama koje nudi pozorje. Pri kraju istog početnog monologa (53–54) Dionis će reći kako je božiji εἶδος preneo (μετέβαλον) u ljudsku μορφή: *eidōs* je praobrazac, skriveni oblik, paradigmatička matrica, što će sve iskoristiti Platon u svojoj ejdetskoj filozofiji, odnosno metafizici ideja, dok je *morfe* oblik koji je promenljiv, zamenljiv, vidljiva mena po formi; *metabole* (od μεταβάλλω) je, pak, izraz za promenu ili prenošenje promenom, za izbačaj ili isturanje (-βάλλω), za ono što će se u latinskom javiti kao *larva*

tus prodeo, „isturam masku”, odnosno „nastupam skrivajući (lice) maskom”, poznati izraz iz beležaka Dekarta, kad je čuo o osudi Galileja i kad se odlučio da će nadalje svoje zamisli prikriti, maskirati, predstaviti pod krinkom, odnosno drugim vidom, kako se ne bi izložio riziku. Radi se o dve reči bliske po značenju (εἶδος, μορφή), obe upućuju na oblik, ali se ovde javljaju kao alternative, predruogojačenja jedna druge, zamene značenja, dotle da se jednim značenjem prikriva ono drugo, i da to maskiranje čini ovaj semantički događaj jednom igrom u okviru smisaonog horizonta kojem upravo teatar, prizor igre skrivanja i otkrivanja, maskiranja i isturanja lika umesto lica, daje sklop i moć. Dionis Euripida je ovde i teatarski, na sceni, i metateatarski, scenom prikriven dotle da je njen temelj. Ovaj složeni bog, koji „lik menja svojevolutno” (478), među svojim maskama ima i onu koja ga predstavlja kao boga vina, pijanstva, čime maskira svoju dublju moć božanskog zanosa kod svojih pratilaca.

Slična *metabole* se javlja i u slučaju menada, odnosno bahantkinja, Dionisovih pratilja, sluškinja koje su mu i vrsta vojske. Prema kultu, Dionis svoje posvećenice ubacuje u stanje manije, mahnitanja, ali ih iz tog stanja po volji i izbavlja. Ponovo je reč o alterizaciji, predruogojačenju jedne vrste uobičajene i mirne ljudske prirode u pomahnitalu prirodu koja je „primila” boga, bila „izbačena” u božansko kao vid svoje ekstaze, promenila obrazac u oblik, lice u lik. I ponovo je na delu čin teatarske vrste: ponašanje menada, njihovo „ludilo” ili „bes” jesu dramatisacija kao podizanje na viši stupanj, na crtu naboja i napetosti, u ravan sukoba ili konflikta dva oblika, prethodnog ljudskog i sadašnjeg „oboženog”, dramatski čin promene lica u lik, obrt figure, dramatičan, u svim značenjima koje smisaoni horizont reči drama (za „radnju” u teatarskoj predstavi) nosi sobom i omogućuje da se varira u značenjima sa različitim semantičkim intenzitetima, sa potencijama koje mogu jedne od varijacija odvojiti od drugih i stati im sučelice. Ova dramatska potencija smisla „mahnitanja” menada je upravo sama „radnja” u ovoj Euripidovoj tragediji, ekstatično ponašanje bahantkinja koje proizvodi svoje učinke menjajući čitav tebenski slučaj. Ako je taj slučaj počeo time što je novi vladar, Kadmov unuk Pentej zabranio slavljenje Dionisa, odričući mu božanske privilegije i moći, pa se Dionis vratio u Tebu da to ispravi i da učvrsti svoj kult, sada je to preobraćeno u sukob jednog boga, Dionisa, i jednog smrtnika, Penteja, gde su obojica zapravo Kadmovi unuci: iz istog rodoslova, iste genealogije, jedan će usled toga što je potomak Zevsa i smrtnice Semele, a drugi samo sin Semeline starije sestre ali potomak iz ljudske loze i po ocu, drugog takođe, a protiv volje ovog drugog, kroz ekstazu – izlaženje iz sebe – preobraziti u mahnitu figuru, koju će njegova majka Agava, rođena sestra Dionisove majke smrtni-

ce, rastrgnuti na komade. Preobražaj Penteja je preobražaj celine tela u parčad mesa, kao proces suprotan Dionisovoj moći da iz delova prirode ponovo obnovi prirodu kao celovitu; Agavino komadanje Penteja – što je i ubistvo vlastitog deteta, još jednom podvlačeći kontrast Penteja i Dionisa – jedan od vrhunaca ove tragedije, obred njene krajnje surovosti.

Ali taj je obred, kao i svaki obred, takođe teatarski. Teatarska moć Dionisa je na svom vrhuncu – a to je i vrhunac čitave ove drame – u scenama četvrtog stasimona, kad nakon još jednog verbalnog sukoba Penteja i Dionisa maskiranog u ljudsku figuru bog baca kralja u ruke menada, žednih krvi. Pentej, pak, veruje da je savladao protivnika, da ga je bacio u tamnicu, i da je prošla opasnost. Prorok Tiresija, koji je upućen u tajne odnosa bogova i ljudi, i u samu prirodu božanskog, kaže na jednom mestu za Dionisa „da u sebi nosi i ideo Aresa, jer vojsku pod oružjem, u stroju, zna da rasprši, a nije se još takao koplja” (302–304). Na pitanje kako to Dionis čini, nalazimo odgovor kasnije, kad Dionis svom horu pripoveda (616–641) kako je prevario Penteja. On se, kaže, ne samo „bez ikakvog napora” oslobodio tamnice u koju ga je bacio mladi tebanski kralj, već mu se narugao na više načina: sve što je Pentej u svom besu i mahnitanju činio, čak rušenje i spaljivanje samog dvora, sve je to, priča sada Dionis svojim pratiljama, bila samo opsena, privid, obmana koju je Dionis inscenirao za Pentejeve oči, varka premoćnog boga uperena protiv slabijeg po prirodi i moćima čoveka. Ništa se od svega tog strašnog nije, dakle, stvarno desilo. Desilo se samo kao teatar upriličen i za nas i za protivnika. Omađijani smo Dionisovim teatarskim moćima stvaranja iluzije i otelovljenja privida jednako kao i kralj u drami, što će reći da smo postali Dionisovi pratioci, vernici i sledbenici od časa kad smo poverovali teatarskoj igri iluzije i istine; Dionis je pobjednik od časa kad smo stupili pod njegovu okrilje, ušli u njegov prostor, zašli u horizont smisla kao teatra, od časa kad smo prihvatili igru. Za Dionisa se u drami kaže (stih 526) da je „dvaput rođen”, „dvoroden”, ali ta dvostrukost raste ako imamo u vidu da ovde posredi izraz διθύραμβος, koji, opet, priziva i ditiramb, slavljenički stih. Završne reči horovođe upućuju na Dionisa kao na „mnogooblično”, „mnogoliko”, polimorfno božanstvo (πολλαί μορφαί τῶν δαιμονίων – 1388), ali se ove reči odnose i na „mnogoznačnu” sudbinu junaka, čoveka uopšte, i na, što je za nas od posebne važnosti, na „polimorfnost” samog diskursa uhvaćenog u igru svojih potencija za istinu i za iluziju.

To baca sasvim drugačije svetlo i na sve surovosti u ovoj tragediji, a naročito na scenu užasnog čerečenja kraljevog tela od strane majke Agave – od časa Dionisove prve inscenacije za Pentejeve i naše oči niko ne može, dokle god je

pod magijskim uticajem teatarske igre kojoj prisustvuje, odlučiti šta je istina a šta privid u ovoj tragediji, gde se razgraničava stvarno od imaginarnog. Čak ne možemo više biti do kraja sigurni da li je posredi tragedija u značenju prizora stradanja smrtnika – pitanje je nije li sve što gledamo tek jedno veliko rугanje boga, komedija kojom pokazuje svoju premoć ili svemoć. A u meri u kojoj je teatarska umetnost uopšte Dionisov proizvod – ili njegovo božansko maslo – isto naravoučenije bez završne poente ne bi bio samo izolovani slučaj *Bahantkinja*, već bi važiło za svaku pozorišnu igru, za pozorište kao takvo: tzv. suspenzija neverice, odnosno prihvatanje opsene kao istine događaja koji se na sceni odvija pred nama, suspenzija je i svakog konačnog suda o istini i prividu, prihvatanje suštinske neodredljivosti značenja kao monosemantičke pojave i otvaranje prema horizontu smisla kao polja varijacije svih značenja uključenih u događaj igre, pa i onih varijacija i preokreta istine u neistinu i obrnuto. Ovo otvaranje teatra prema dimenzijama koje mu skriveno određuju horizont neodredljivosti, odnosno ova neodredljivost kojom smisao uvek transcendiruje svoja značenja, i nazivamo metateatralnost teatra. Transcendencija ove vrste nije nadiskustvena u metafizičkom vidu Platoničkih Ideja ili teološke onostranosti božanskog, niti u modelu subjektivnosti kao samosvesti, već je samo iskustvo o ovostranoj, ljudskoj nemogućnosti da umetnost podvede pod uobičajena merila svojih istina, čega je teatar sa svojom metateatralnošću otelovljeno svedočanstvo. Odnosno, moglo bi se to reći i obrnuto, a zapravo drugačije: moć umetnosti je transcendencija za naše, ljudsko iskustvo sveta u odsustvu svakog iskustva bilo božanskog bilo apsolutnog. Ona, umetnost, donosi podnošljiv privid ταμοι gde se konačnost naših sudbina javlja kao „nesnosna istina” (δύστην ἀλήθεια, 1287).

Uprkos sličnosti termina usled prefiksa „meta”, metafizika i metateatralnost su različiti polovi ljudskog iskustva. Kad metafizika filozofijom ili svojim teorijama, finalističkom hermeneutikom ili zatvorenim interpretacijama prisvaja teatar za svoje potrebe uređenja različitosti u hijerarhije binarnih opozicija, metateatralnost izvlači teatar prema onom gde je on najefektivniji, prema igri istine i privida, bića i predstave, sudbine i glume. Dionis ne bi mogao sve ovo da ostvari samo kad bi ostao bog za izvestan niz obreda, makar i onih koji govore o obnovi prirode, preporodu života ili zanosu orgijastičke vrste; ovo „ponosno božanstvo” (δαμόνων ὑπερφρονεῖ, takođe „velikodušno” i „radosno”, 1329c) postaje figura transcendencije tek kad transcendirava ovaj svoj kulturni okvir, odnosno kad nam se predoči kao bog igre istine i iluzije, stvaralac „istini nalik” ili čak po moćima istini jednakog privida, kad postane tvorac i učesnik te igre kao teatarske igre. On tu igru ne napušta, utoliko ni njegovo „meta” iz funkcije metateatralnosti nije „iznad” teatra, već neprestano u

teatru, mada iza scene na koju istura maske, figure u liku različitih junaka, a svoje umeće i moći predočava kroz različite radnje, drame. Transcendencija njegove metateatralnosti je unutar, kao imanencija teatarske umetnosti.

Literatura

- Daraki, M. (1985) *Dionyos*. Paris: Arthaud.
- Dodds, E. R. (1960) *Euripides Bacchae*, 2nd. ed. London: Oxford University Press.
- Euripid (1988) *Bakhe*, prev. K. Rac, *Sabrane grčke tragedije*. Beograd: Vrhunci civilizacije.
- Euripid (2007) *Bahantkinje*, prev. A. Gatalica, *Izabrane drame*. Beograd: Plato.
- Euripides (2003) *Bacchae*, in *Euripides*, Vol. VI, ed. by D. Kovacs. London: Loeb Classical Library.
- Fischer-Lichte, E. (2014) *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Friesen, C. J. P. (2013) *Reading Dyonisus: Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Milić, N. (2006) *Šta je teorija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Nietzsche, F. (1987) *Die Geburt der Tragödie, Kritische Studienausgabe*. Hrsg. G. Colli, M. Montinari, Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988) *Götzen-Dämmerung, Kritische Studienausgabe*, Hrsg. G. Colli, M. Montinari, Bd. 6, Berlin: Walter de Gruyter.
- Pauly-Wissowa (1893) *Real Enzyklopädie der klassischen Altertumwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Druckenmüller.
- Perris, S. (2015) „Bachant Women”, in: *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, ed. R. Lauriola and K. N. Demetriou. Leiden: Brill.
- Tyrrell, R. Y. (1910) *The Bacchantes of Euripides*. London: Macmillan.

DIONYSUS IN EURIPIDES AND THE QUESTION OF METATHEATRICALITY

Abstract

*The category of meta-theatricality is basically understood according to the metaphysical, and the earlier, theological model of self-consciousness as a relation to one's own subject. Could this category be released from the metaphysical tradition of theology and philosophy of subjectivity? In ancient times the old Greek theatre was under the patronage of the god Dionysus, who represented natural instincts of rebirth on the one hand, and the powers of illusion, on the other. In Euripides' last great tragedy, *The Bacchae* or *The Bacchantes*, Dionysus is on the scene in both of his proper characters, as a figure of orgiastic delusion and as a figure of illusion, masking and transformation. He directs the scene, events, and everything that the theatrical piece shows as its truth, that is its discovery: both the truth of truth and the truth of untruth. As such, Dionysus functions as a representative of meta-theatricality in its renewed power which, beyond ritual cruelty of theatre, casts light on theatre itself as an artistic play of truth and illusion, in their complex relations and intertwining that the metaphysical tradition of thinking has reduced to hierarchical, binary opposition, to contradiction. In this way, we can pull out of the metaphysics of the "two worlds", and the contradictory dialectics of intellect and body.*

Keywords

meta-theatricality, metaphysics, Euripides, Dyonisus, Bacchae

Primljeno 28.8.2021.
Prihvaćeno 17.9.2021.

Predrag Jakšić¹
Nezavisni istraživač

821.163.41.09-2 Србљановић Б.
COBISS.SR-ID 54092297

RAŠČARANI SVET: PROSTOR SAMOUBISTVA

Apstrakt

U članku razmatramo pitanja raščaranog sveta i specifičnog dramaturškog postupka kojim Biljana Srbljanović vrši ovo raščaravanje, ogoljujući svet junaka svojih drama kao prostor apsurdna koji od junaka pravi samoubicu. Ukazujemo na posebne vidove dramaturškog postupka raščaravanja kao što su ideološko raščaravanje, te raščaravanje motiva materinstva. Pokazujemo na koji način autorka dramatuškim postupkom izjednačava život junaka i čin njegovog samoubistva, te junak postaje junak apsurdna. Drame Biljane Srbljanović stoga određujemo kao „drame samoubistva života”, jer osim konkretnih činova samoubistava kojima junak pristupa, i čitavim svojim životom junak ukazuje na samoubistvo sopstvenog života i ljudske vrste uopšte. Pozivamo se, pre svega, na filozofske stavove Čarlsa Tejlora, te teatrološko-estetičke stavove Žan-Pjera Sarazaka.

Ključne reči

Biljana Srbljanović, raščarani svet, apsurd, samoubistvo, junak apsurdna

Uvod: pitanje apsurdna

Biljana Srbljanović je pisac apsurdna. Sve njene drame su drame apsurdna jer ogoljuju suštinu ljudske egzistencije i apsurd stavljaju u njeno središte. One se po mnogim elementima i dramaturškim postupcima mogu svrstati u teatar apsurdna, teatar tragične farse² s polovine prošlog veka. Junaci njenih drama, u jednoj od savremenih varijacija ovog pojma, nedvosmisleno su junaci apsurdna. Teatrolog Jovan Ljuštanović ističe da je Biljana Srbljanović „velika pesnikinja

¹ predragjaksic@gmail.com

² Slobodan Selenić teatar apsurdna naziva „teatar tragične farse” (Selenić 1981: 7).

apsurdnosti ljudskog života, pesnikinja zla i goreg, pesnikinja velike egzistencijalne praznine u kojoj povremeno blesnu tragovi autentične ljudske patnje” (Ljuštanović 2011: 11). Takođe, Vladimir Stamenković smatra da Biljana Srbljanović stvara „pod jakim, iako veoma udaljenim uticajem Kamija i Sartra, ali u saglasnosti s onim što je donela drama apsurdna, osobito Jonesko i autori koji se s njim mogu povezati” (Stamenković 2000: 282), te da su kod nje junaci i okvirne situacije tragične, ali razložene groteskom i apsurdom kao korektivnim faktorima koji „uvode u doživljaj distancu prema priči koja se prikazuje: efekat izazivanja sažaljenja biva korigovan efektom nametanja odstojanja, efektom koji je i estetski i filozofski” (Stamenković 2004: 220). Ona, pak, gradi neraskidivu vezu između apsurdna i samoubistva, iako sam apsurd ne mora podrazumevati ovaj čin, što i potvrđuje tradicija teatra apsurdna jer se u njemu bitnost svakog postupka junaka relativizuje.³ Junak apsurdna je prvenstveno određen (budućom) posledicom, a tek onda pojedinačnim uzrocima određene situacije. Uzrok i posledica su smrt individue (junaka), a junakova spoznaja i pokušaj da sopstveni život učini relevantnim uprkos tom uzroku / posledici, ili u inat njemu, čini ga junakom apsurdna. Samoubistvo, kao jedan od puteva koji stoje na raspolaganju slobodnoj volji junaka, ekstremni je oblik junakovog „obračuna” sa apsurdom. Simbolika samoubistva kao postupka „protiv” apsurdna ili postupka „za” (pobedu) apsurd(a), apsurd je sam po sebi, i time i veoma bitan element dramaturgije određenog dramskog teksta⁴. U svetu materijalizma, utilitarizma, praktične etike, otuđenosti, depresije, straha, inata i bunta jedina stvar koja za junake *ima smisla* jeste davanje i oduzimanje života. Kada govori o jednom od najupečatljivijih motiva samoubistva u opusu Biljane Srbljanović, samoubistvu Karla iz drame *Amerika, drugi deo*, teatrolog Svetislav Jovanov ovu smrt posmatra kao „jedini način da se izađe iz života kao nametnute uloge” (Jovanov 2006: 86), a slično misli i Stamenković, navodeći da je stvarni predmet ove drame besmisleni život i narastanje metafizičkih teskoba junaka, koje su „u osnovi nalog da se izlaz potraži u samoubistvu pod točkovima podzemne železnice” (Stamenković 2004: 217–218). Junak apsurdna svet oko sebe posmatra preko odnosa metafizičkih gledišta na univerzum kao mesto smisla i univerzum koji je ravnodušan i lišen smisla „zbog čega nema nikakvog smisla govoriti o apsurdnu. Apsurd postoji tamo gde postoji razlog da se očekuje smislenost, a umesto

3 Opisujući Beketov dramski postupak kada želi da pokaže besmislenost samoubistva kao izlaza iz besmislenosti, Selenić navodi da Beket pravi komičnu scenu time što samoubistvo „tretira kao apsurd podjednak apsurdnu življenja” (Selenić 1971: 43). Zbog toga gledalac koji očekuje veliki događaj reaguje smehom „kad se ispostavi da je čin samoubistva mnogo manji nego što je očekivao” (Selenić 1971: 43).

4 Biljana Srbljanović, pominjući i samoubistvo kao dramski motiv, ističe ovu vrstu ambivalenosti: „Mene opsedaju čovekovi padovi, posrnuća, sumnje u sebe, izlaz u smrti, koja je, možda, samo još jedan pad” (Srbljanović 2008).

toga pojavljuje se besmisao” (Tejlor 2011: 587). No, iako je sa tog stanovišta univerzum (koji je, kako Tejlor (*Charles Taylor*) navodi, smešten u nigdinu) „samo ravnodušan, tako da nema nikakvog smisla govoriti o odsustvu smisla” (Tejlor 2011: 587), i pošto su ljudsko očekivanje sreće i zahtev za smislom, kao deo životnog iskustva, neiskorenjivi – „univerzum se doživljava kao apsurd” (Tejlor 2011: 587). Ova nepremostiva pukotina u integralnom pogledu na svet, kao odraz čovekovih želja i zahteva, kako navodi psihijatar i suicidolog Jovan Striković (1982: 13), zbog čega samoubistvo često izgleda kao razrešenje ovog nesklada, i uzrokuje ideju za samoubistvom koja se javlja kada čovek ne može da podnese da na njegove racionalne težnje spoljni svet ne odgovara (Striković 1982: 14). Za ljude koji osećaju ovakvu nesaglasnost duše i tela (takvi su, pre svih, likovi u dramama *Barbelu* i u *Skakavcima*), Striković navodi da osećaju „egzistencijalnu jezu” (Striković 1982: 14). Ovakva stanja, navodi Striković, proističu „iz svesnosti znanja o otuđenosti sveta” (Striković 1982: 15) i imaju direktne veze sa izvesnošću čovekove smrti i konačnosti ljudskog života, odnosno čovekovim susretom sa apsurdnim postojanjem u svetu (postojanjem određenim smrću) (Striković 1982: 15, 17). Junak drama Biljane Srbljanović jeste junak apsurdna, neko ko ne može da ispuni očekivanja sredine i istovremeno zadovolji sebe, što ga dovodi do saznanja „o uzaludnosti života (i što) doprinosi da slom ličnosti bude neminovan. [...] U nastojanjima da promeni svet, junak apsurdna jedino uspeva da uništi sebe i to na najbesmisleniji način” (Striković 1982: 22).

Raščarani svet

Kada od sveta apsurdna pravi prostor samoubistva junaka Biljana Srbljanović se koristi postupkom raščaravanja. Radi se o postupku deritualizacije i desakralizacije života, te doživljavanja ustaljenog obrasca života kao iluzije, što bi trebalo da dovede junaka do drugačijeg sagledavanja sveta / života, na način kakav on možda zbilja jeste, a što često za junaka stvara sliku (i ne samo sliku) jednog sveta bez smisla. U tom je smislu jako bitno pitanje identiteta, jer je i samoubistvo u suštini identitetsko pitanje. U dramama Biljane Srbljanović ono se najviše iskazuje preko perspektive sopstva junaka, što filozof Čarls Tejlor tumači kao odgovor pojedinca na pitanje „ko sam ja” (Tejlor 2008: 62), a odgovor na njega nalazi se u ljudskoj komunikaciji, i to se „Ja” definiše u odnosu na poziciju s koje osoba govori, bilo da je u pitanju porodica, društveni prostor, društveni status i funkcija, i uvek se radi o odnosima u prostoru moralne i duhovne orijentacije unutar kojih junak živi i proživljava ove definišuće odnose (Tejlor 2008: 62). Tako su postavljeni i gotovi svi likovi u dramama Biljane Srbljanović

vić. U njihovim međusobnim odnosima potencira se pozicija junaka, bilo da je vođa države, bilo da je glava porodice, bilo da je direktor, bilo da je kućni ljubimac. Stvara se dvostruka perspektiva kako odnosa, tako i same pozicije – jedna koju junak stvara u odnosu na drugog junaka, druga koju stvara sam u odnosu na svoju poziciju. Leo iz *Supermarketa* kao primer direktora istovremeno je i autoritet (za profesore i druge đake) i *niko i ništa* (sam zna da je on samo čovek koji laže). Isti primer je i Karl iz *Amerike, drugi deo* u odnosu na svoje prijatelje i poznanike i u odnosu na samog sebe. Ovaj dramski svet u opusu Biljane Srbljanović, kao svet apsurda, jeste stoga raščarani svet. To je prostor koji od junaka pravi samoubicu, bilo da taj junak ovom činu pristupi ili se samoubistvo simbolički očituje u životu i položaju junaka. Raščarani svet junaka postaje poligon svih dramskih dešavanja i istovremeno snažno uslovljava *živote* dramskih junaka i atmosferu drama Biljane Srbljanović.

Kada filozofski definiše pojam raščaravanja, Čarls Tejlor ga posmatra u užem smislu kao „rastakanje začaranog sveta” (Tejlor 2011: 556), sveta čiji žitelji veruju u postojanje uzročno-posledičnih transcendentnih sila koje utiču na život. Pri tome Tejlor ne misli na osećanje ostavljenosti od Boga, već pre svega na raščaravanje sveta duhova, vila i sličnih sila (Tejlor 2011: 556). Kao oblik ispoljavanja takve vrste začaranosti Tejlor navodi praznovanja (Tejlor 2011: 557), što je i bitan segment pojedinih drama Biljane Srbljanović, ali i začaranost preko relikvija (Tejlor 2011: 556), što takođe u simboličkom i direktnom značenju možemo videti u nekim dramama.⁵ U širem smislu pojam raščaravanja Tejlor definiše upravo preko osećanja ostavljenosti od Boga, kada se bilo kakva začaranost u potpunosti poriče, a kao posledica potiskivanja „neumornim procesom raščaravanja, čije se pustošenje još oseća” (Tejlor 2011: 556–557). Drugim rečima, to je svet ljudi koji su društvenim zbivanjima, okolnostima i procesima, ali i međuljudskim odnosima, ostali prepušteni sami sebi, bez snage su da se sa takvim položajem suoče. U dramama Biljane Srbljanović ima i jednog (užeg) i drugog (šireg) vida ovog „raščaravanja”. Takođe, filozof egzistencijalizma Karl Jaspers raščaravanje smatra sredstvom oslobođenja od iluzija, pa čovek može „da postane svestan čuda samog bivstva” (Jaspers 2003: 157), u čemu bismo mogli pronaći jednu o osnovnih teza opusa Biljane Srbljanović, oštru kritiku društvenih institucija i pojedinca koji se „predao” i odustao od borbe, nesvestan samog svog postojanja zbog čega sam snosi odgovornost za svoj otuđeni život. S druge strane, govoreći o svođenju čovekove gladi za smislom u raščaranom svetu na nivo konkretnih

5 Mislimo pre svega na simboličku vrednost ručnog sata (drama *Amerika, drugi deo*), ali i motiva telefona ili motiva Leovog policijskog dosijea (drama *Supermarket*). Uz to, tu su i jasni religiozni motivi kao što su sahrane ili celivanja pokojnika.

potreba, Tejlor, navodi pojavu potrebe da se, u modernom dobu, odgovori na problem patnje i zla, tj. da se iznađe način kako da se pojedinac suoči sa ovim problemom. Ukazuje na očajanje čoveka pojedinca koje se javlja prilikom sagledavanja svog zla, slepila, izopačenosti, praznine, površnosti i otupelosti čovečanstva. „To je stanje karakteristično za raščarani svet: ljudi osećaju da su nezaštićeni, ali sada ne od demona i duhova, već od zla i patnje koja se širi po svetu” (Tejlor 2011: 689). Ljudi u ovakvom stanju, po Tejloru, osećaju težinu patnje, padaju u depresiju, no javlja se i zlo u obliku svireposti, fanatizma, uživanja u patnji žrtve i utapanje u brutalnost i nasilje (Tejlor 2011: 689). Utapanje u neki oblik nasilja kao posledice sagledavanja sopstvene pozicije jasno se prepoznaje u većini drama Biljane Srbljanović, ponajviše u dramama *Porodične priče*, *Pad*, *Amerika*, *Supermarket* i *Barbelo* i ovakvu vrstu dramaturgije mogli bismo nazvati *dramaturgija mržnje*.⁶

Svet junaka u svim dramama Biljane Srbljanović jeste raščarani svet. Tako „raščaran” svet otkriva se junaku kao svet apsurdna. Raščaravanjem sveta junak se ogoljuje u svojoj apsurdnoj poziciji, sveden na položaj usamljenika, uglavnom zbog sopstvene nesposobnosti da se nosi sa svojom slobodom. „Raščarani svet izgleda kao svet bez smisla [...], lako ga je projektovati kao veliki problem u svim vremenima i mestima” (Tejlor 2021: 688), zbog čega ima univerzalno značenje, jer u svetu bez smisla sve je (ili može biti) dozvoljeno isto onoliko koliko je sve besmisleno. Ovo ne znači da se svet bez smisla može prikazati jedino pomoću raščaravanja, niti da je raščaravanje jedina i sveobuhvatna definicija sveta bez smisla (ili sveta koji izgleda kao da nema smisao), no Biljana Srbljanović svet bez smisla upravo prikazuje preko raščaravanja. Autorka raščaravanje u svom dramskom svetu postiže, najčešće, putem dva postupka. Prvi je prikazivanje postupaka i segmenata ljudskog života (i ljudskih zajednica) kao ritualnih (gotovo sve drame smeštene su u neki ritualno „značajan” period ili događaj, ili više njih), ali parodiranih, čime ih deritualizuje i negira im istinsku važnost za slobodnog pojedinca. Drugi je isticanje nesklada između toga kako junak doživljava sebe (kao društvenu, *ritualnu* ili *verujuću* osobu) i junakovih postupaka ili pozicije, čime se raščaravanje naglašava. Ovim postupcima ide u prilog i priroda same književne vrste, to jest svojstvo dramskog teksta kao teksta predviđenog za izvođenje u pozorištu, u još jednom „ritualnom” obliku, odnosno u zajednici koja ima jasno ritualno i jasno sakralno poreklo. U drami *Beogradska trilogija* radi se o dočeku Nove godine (doček u četiri paralelne priče koje se

6 Detaljno o motivu samoubistva u dramskom opusu Biljane Srbljanović videti kod Jakšić, P. (2021).

dešavaju u četiri države),⁷ kao visoko simboličkom događaju, ali i o pojedinim *porodičnim* postupcima junaka kao naučenim obrascima ponašanja. Ovakve obrasce ponašanja autorka mnogo više naglašava u drami *Porodične priče* jer deca igraju *ono* što odrasli žive / igraju (prepuno ritualnih obrazaca i determinisanih sadržaja) pa autorka „iznutra destruiira desetak stereotipiziranih porodičnih prizora” (Stamenković 2000: 277). *Pad* već svojim naslovom ukazuje na „pad” čoveka, „pad” samoproglāšenog boga,⁸ a što dovodi i do prividnog pada zajednice, jer se odmah pokreće nova ista takva zajednica. U *Supermarketu* junak proživljava isti dan očekujući dan „proslave” kojim bi se potvrdio kao pojedinac, s tim da se isti dan ponavlja sedam puta (tj. dana), koliko traje i biblijsko stvaranje sveta, nakon čega dolazi do pokušaja samoubistva i „hepienda” za glavnog junaka, kao svojevrsne ritualne dramaturške matrice svake sapunske (lažno-životne) opere. Teatrológ Svetislav Jovanov za kompozicionu strukturu drame *Supermarket* kaže da sedam istih ponovljenih dana još više naglašavaju unutrašnju i socijalnu paralizu junaka, čime se još više potcrtava tehnika „mračnog karnevala, sugerišući da je čin stvaranja sveta pretvoren u marketinšku kampanju, „kosmičku ali komičnu katastrofu” koja nas besprizivno osuđuje na beskonačni hepiend” (Jovanov 2006: 88). U *Americi, drugi deo* radnja je smeštena u nedelju pred Božić, a čin samoubistva čoveka smešten je u „mitski” trenutak rađanja budućeg Bogočoveka. U drami *Nije smrt biciklo* smrt kao osnovni motiv smešta se u sedmicu državnih dana žalosti, u drami *Mali mi je ovaj grob*, „grob” (smrt) vezan je za Vidovdan. *Skakavci* govore o cikličnosti i prolaznosti, ali i o svojevrsnom apsurdnom ritualu čekanja, ovde naglašenom i kroz profani ritual igranja igre na sreću loto, kao simbola čekanja na sreću / život. *Barbelo* je, pak, priča u kojoj ne postoji konkretan ritualni događaj, pa se stoga raščaravanje vrši putem poređenja svetova – sveta mrtvih i sveta živih, s jedne strane, i poređenja „animalizma” sveta ljudi, i „antropomorfizma” životinjskog sveta, pri čemu se čitava ljudska egzistencija smešta u jedan isti trenutak rođenja i smrti / materice i groba. Ovo se raščaravanje u *Barbelu* vrši i putem prostora svetova živih i mrtvih, jer su u istoj ulici i kuća i groblje, i taj prostor dele i živi i mrtvi, i ljudi i životinje, i često junaci ne znaju ko je ko i ko o kome govori.⁹

7 Apsurdnost pozicije junaka u *Beogradskoj trilogiji* može se pronaći i u simboličkoj igri naziva drame i njene radnje – „trilogija” i četiri priče, a koja junake „rasute” po svetu, bežeći (i) od rata (smrti), vraća mislima, osećanjima, emocionalnim vezama svih vrsta, upravo tački polaska, koju (krajem drame) simbolizuju, sjedinjeni, junak (Ana), nemoćan da se odupre sredini, i novi život, rađanje (Anina trudnoća).

8 Čitava drama *Pad* je groteska o verovanjima, sujeverju, običajima i stvarnoj ili izmišljenoj tradiciji.

9 U drami postoji više detalja koji pojačavaju ovo raščaravanje kao što je kiša koja može imati ironični smisao, kako to navodi Iva Gruić, „priziva biblijski potop” kazne i očišćenja (Gruić 2009: 19).

Za raščaravanje izuzetno je bitna repetitivnost kojoj pribegava Biljana Srbljanović. Ona s jedne strane ritmu daje obredni karakter, s druge obesmišljava sam sadržaj koji čini ovaj ritam. Različite vrste ponavljanja autorka koristi u svim svojim dramama,¹⁰ a nešto od toga smo već pomenuli. Ponavljanje dana jedan je od krucijalnih primera ove repetitivnosti u kontekstu raščaravanja sveta. To je najočiglednije u *Supermarketu*, a sličan motiv ponavljanja dana (ne ponavlja se isti dan, nego sve kreće ispočetka) postoji u drami *Porodične priče*, u kojoj se svaki dan (igre) završava nekom vrstom smrti (ubistvom, umiranjem, samoubistvom). Nije stoga slučajno što se i u *Porodičnim pričama* najočiglednije i, formalno posmatrano, najjasnije samoubistvo (Nadeždino bacanje nevidljive bombe koja ubije sve, pa i nju samu) nalazi na samom kraju drame, kao pokušaj zaustavljanja „ponavljanja”. Drama se završava ovim Nadeždinim postupkom, a autorka „zamrzava kadar” kao da želi da time prekine dalja ponavljanja. U *Supermarketu* samoubistvo (pokušaj Leovog samoubistva) na kraju je sedmog dana, pre epiloga, pre „hepienda”. Simbolički, samoubistvom autorka podvlači život-samoubistvo, život koji je smrt, život koji je bez smisla, a kojim žive junaci drama. Ništa ne menja ni situacija u kojoj bi junaka neko ubio (kao u *Porodičnim pričama*) ili maltretirao (kao u *Supermarketu*) jer se sve vraća na sopstveni izbor, na dobrovoljnost, na samoubistvo. U životu koji se besmisleno ponavlja, koliko god da se situacija u manjoj ili većoj meri menja, samoubistvo je izjednačeno sa samim (takvim) životom, pa ovaj čin ne predstavlja izlaz iz tog besmisla već ključ za čitanje, razumevanje upravo takvog života. To jeste nihilističko čitanje,¹¹ no autorka to „raščaravanje sveta” jasno naglašava u ovim dvema dramama. I ne samo u njima. Ako bismo sedam ponovljenih dana Leovog života posmatrali kao sedam dana Stvaranja, ova teza o nihilizmu bi se još više potvrdila. Tako, Leov je dosije lažan, izmišljen, kao što je i njegov život izmišljen, lažan, i on to priznaje, izgovara u sedmom danu, koji bi trebalo da bude dan „odmora”, a nakon šest dana stvaranja laži, odmor od takvog „stvaranja” je, stoga, samoubistvo. U ovom slučaju to je neuspešno samoubistvo, pokušaj samoubistva, što nas simbolički upućuje na to da u ovoj drami ništa i nije „stvarno” i „završeno” jer se apsurd nastavlja¹². U *Porodičnim pričama* pak iako su tragovi

10 *Amerika drugi deo* je, na primer, drama o ponavljanju samoubistva (pokušaja samoubistva) sve dok se ono ne izvrši uspešno.

11 Svet apsurdna je blisko povezan sa svetom nihilizma, a opet nihilizam, koji je ništavilo postavio u centar sveta, već je „po svojoj suštini i u svakoj pojedinosti, nepovezan, neodrživ, apsurdan” (Rouz 2004: 452). To je, po Serafimu Rouzu, dovelo do sveta koji se „podelio na dva dela: jedni vode besmislen i besciljan život, ne budeći svesni toga, a drugi, sasvim svesno, idu u bezumlje i samoubistvo” (Rouz 2004: 473).

12 Ivan Medenica navodi da se u drami *Supermarket* sama misao o životu „rastače u recikliranju prošlosti” zbog čega autorka i koristi apsurdistički dramski mehanizam „stalnog ponavljanja

ranijih umiranja junaka, kako to u didaskalijama navodi autorka, vidljivi na njima u svakoj sledećoj sceni, oni su nam ponovo predstavljeni kao „živi”. Iako su u ovoj drami ubijanja i samoubistva „svršena”, a ne „u pokušaju”, junaci i posle tih smrti ponavljaju dan, ulaze u novi bez obzira na svršeni čin, na umiranje u prethodnoj sceni. Jedna bitna dramaturška razlika između situacija u ovim dvema dramama jeste u tome što Leo vidi (jedini od likova u drami) da se dan ponavlja i da prethodne radnje nemaju uticaj na njega, dok su junaci *Porodičnih priča* nesvesni svog prethodnog umiranja ili ubistva. Ova razlika ukazuje da saznanje junaka ne može promeniti ništa u ovakvom toku stvari, jer je junak potpuno izjednačen sa junacima koji su nesvesni svojih „prethodnih” dana i života. Ono što ipak junak može jeste da pokuša da iz tog „toka stvari” izađe – pa je Leovo samoubistvo svesni pokušaj napuštanja lažnog, time i praznog života, koji mu se otkriva kao besmislen¹³. Apsurd je u tome što je Leovo samoubistvo neuspešno, pa je i njegov povratak u lažni život vrlo sličan nesvesnom „povratku” ubijenih (i samoubijenih) junaka *Porodičnih priča*. I u jednom i u drugom slučaju apsurd se nastavlja, traje.

U drami *Supermarket*, ali i u ostalim dramama Biljane Srbljanović, izraženo je svojevršno ideološko raščaravanje. Pod ovim podrazumevamo „desakralizaciju” političkih i ideoloških događaja, čime oni postaju nebitni i prazni za one koji su u njima učestvovali, učestvuju ili ih se tiču na određeni način. Ovo raščaravanje se odvija putem dve linije – spoljašnje i unutrašnje. Spoljašnja je raščaravanje obeležavanja rušenja Berlinskog zida. To je akcija u kojoj učestvuju svi i koja se u određenoj meri tiče svih likova u drami. Organizovanje proslave i obeležavanje jubileja nije po volji i izuzetno nervira sve (nastavnike, učenike, novinara), izuzev glavnog junaka Lea. S obzirom na to da se u drami stalno ponavlja isti dan, to se iznova *iz istog dana u isti dan* donosi odluka da se proslava održi i jubilej obeleži. Autorka tako, uz ponavljanje u svakom od dana informacije o proslavi, jasno zauzima tezu o besmislenosti obeležavanja i „mitologizovanja” ovog ali i ostalih političkih događaja. Ironično svoju filozofiju o tom „danu sećanja”, u sceni XXV, iznosi Diana, kao predstavnik mlade generacije koja „dolazi” :

LEO: [...] Dan za sećanje – deveti novembar. Toga dana obeležavam prvi dan moderne istorije Evrope. Pad berlinskog zida. Šta znamo o tom

jednog istog dana“ (Medenica 2001).

13 Treba napraviti razliku između termina prazan / praznina i besmisao / besmislenost. Filozof egzistencijalista Pol Tilih besmislenost koristi kao izraz „za apsolutnu pretnju nebitnosti duhovnom samopotvrđivanju, a izraz praznina za relativnu pretnju prema njemu” (Tilih 1988: 34). Besmislenost se, po Tilihu, nalazi u pozadini praznine „kao što se smrt nalazi u pozadini promenljivosti sudbine“ (Tilih 1988: 34).

događaju? / MALI: Zid je bio, pa je pao. / LEO: [...] I šta još? [...] / DIANA: Onda su se svi izmešali. Oni odande su nagrnuli ovamo. [...] Onda su nam oni usrali zemlju. Pardon. Ja se izvinjavam. Onda su nam oni zagadili zemlju. (Srbljanović 2004)

Da bi pojačala ironiju autorka ove reči stavlja „u usta” Diani koja je, kao imigrant, jedna od tih što su „nagrnuli” u zemlju i „zagadili je”. Unutrašnji vid ovog ideološkog raščaravanja pada Berlinskog zida, prikazan je putem lične, izmišljene drame glavnog junaka. Leo je lažni disident, čovek sa lažnim dosijeom, sa lažnim životom, koga pad zida nije spasao niti promenio, tačnije kome pad zida nije značajan u svom ideološkom značenju (slobodni / neslobodni svet), već isključivo u onom najbazičnijem, ličnom (uspeh, slava, značaj). Preko ova dva vida raščaravanja, spoljašnjeg i unutrašnjeg, ideološki je „raščaran” i život zajednice i život pojedinca (pre svih Leov), što će ga tako ogoljenog u sopstvenoj bedi i dovesti do (neuspelog) samoubistva. Ovo raščaravanje, autorka dodatno smešta i parodira koristeći estetiku sapunske opere (ogoljeno, banalno) i ciklično kretanje vremena, odnosno ponavljanje života, ali opet kroz začudnost ponavljanja jednog te istog dana u opštem trajanju jedne sedmice. Ovih sedam dana „stvaranja”, ukoliko bismo zadržali cikličnost koju autorka u *Supermarketu* postavlja (jedan dan koji se ponavlja – jedna sedmica koja predstavlja dane koji se ponavljaju sa pokušajem samoubistva u sedmom danu), mogli bismo, sa aspekta forme drame i fikcionalne tačke u budućnosti „života” ovih junaka, čitati isključivo kao život u kojem se sedmično ponavlja pokušaj samoubistva. Nakon istih / ponovljenih šest „radnih” dana (dana „stvaranja”, dana „lažnog” života), dolazi dan ispovesti (Leo priznaje da je sve što se o njemu zna laž) i pokušaj samoubistva, a potom i do „hepienda” koji će život odvesti u novi sedmični ciklus lažnog i ponavljajućeg života sa novim pokušajem samoubistva na kraju svake sedmice.¹⁴ Ovakav put „raščaravanja”, ako bismo posmatrali i ostale drame Biljane Srbljanović, nastavio bi se i putem nekog „uspešnog” samoubistva koje ne znači da će se išta promeniti, što nam autorka pokazuje u *Porodičnim pričama*, a još izraženije putem lika Milice u drami *Barbelo* (iako se ubila i dalje se seća kao da je živa). Stoga smo saglasni sa stavom Svetislava Jovanova da ova vremenska klopka „postaje jedini most između prošlosti i budućnosti, između lažnog ropstva i lažnog oslobođenja” (Jovanov 2006: 88).

No, postupci raščaravanja, osim raščaravanja u obrednom i religioznom značenju (gde je najočigledniji primer drame *Amerika, drugi deo*), te u ideološ-

14 Teatrolog Jovan Ćirilov nalazi da je drama *Supermarket* „kritika novog svetskog poretka, ali i daleko više, kritika života kao takvog” (Ćirilov 2001).

kom raščaravanju (kakvo je u dramama *Pad*, *Supermarket*, *Nije smrt biciklo*¹⁵ i *Mali mi je ovaj grob*¹⁶), očigledni su u ovim dramama u još jednom specifičnom vidu – u raščaravanju koje se odnosi na pitanje majčinstva i roditeljstva. Ovaj vid dramaturškog raščaravanja kroz motiv majčinstva / očinstva i roditeljstva uopšte, konstantno je prisutan u dramama Biljane Srbljanović i u direktnoj je vezi sa motivima smrti i samoubistva. U *Beogradskoj trilogiji* raščaravanje majčinstva (trudnoće) prikazano je suptilno u poslednjoj, *beogradskoj*, sceni, putem kontrasta. Trudna Ana, idealizovana i voljena žena iz jedne od prethodnih priča, sedi u malom skućenom stanu, nesrećna je i potpuno sama (u sceni), iako čeka „novi život”, a ovaj kontrast se pojačava i dramskom situacijom dolaska Nove godine čiji početak „odbrojava” muški glas iz off-a. S druge strane, raščaravanje roditeljstva ima poseban vid u drami *Supermarket* – Leo je impotentni otac, Kolega Majer je potentni ali sterilni muškarac – koji ima seksualne odnose i sa svojom suprugom i sa svojom kolegincicom i sa svojom učenicom. Prva ima dete „sa njim” koje nije njegovo, druga je trudna „sa njim” iako on nije mogao da je oplodi, treća laže da je trudna sa njim. U *Americi*, *drugi deo* – Karl nema decu osim što je i sam dete (Mali Crnac) bez majke, Mafi ostaje „slučajno” trudna sa Danijelom u odnosu koji Danijel nije ni hteo, ali je „morao” (potencija uzrokovana hemijskim sredstvima – kokainom), i uz to Mafi iznenada postaje samohrani budući roditelj i pre nego što se dete rodi, dok Irena svoju eventualnu trudnoću može očekivati jedino sa Boboom, koji je, kako se navodi u tekstu, „peder” / homoseksualac. Drama *Barbelo*, o *psima i deci*, osim što naslovom ukazuje na raščaravanje, i „propituje mitove o majčinstvu” (Marjanić 2009: 189), postavlja u prvi plan pitanje prirode roditeljstva i majčinstva, kao i „prirodu poroda” (da li će se roditi „dete ili skot”). Poseban primer raščaravanja pomoću motiva roditeljstva i trudnoće postoji u drami *Skakavci*, u kojoj je Dadina trudnoća samo sredstvo za ulazak (prvo dete) i ostanak (druga trudnoća) u braku. Opet, ovo prvo donekle neželjeno dete – „dete sredstvo” – Alegra, postaje vlasnik svega, čitave imovine (maltene i života svojih roditelja), dok sa druge strane, željena deca (koje je otac spašavao od „skakavaca”), brat i sestra, Dada i Fredi, odlučuju da ostave svog ostarelog i onemoćalog oca „pored puta” da se neko drugi stara o njemu ili da umre. Ipak, ni ovo raščaravanje nije zavr-

15 Zbog javnog čina sahrane Patrijarha i institucionalnih odluka povodom ove smrti (dani žalosti), u drami junaci ispoljavaju krajnju nebrigu za druge čak i kada su ovi životno ugroženi (na samrti), ispoljavaju neradništvo, agresiju, uz naglašenu medijsku zloupotrebu ovog čina.

16 Putem likova Apisa, kao stvarnog organizatora atentata, te putem potonjeg, ponovo neuspešnog, pokušaja samoubistva Gavrila u zatvoru, a pre svega putem pogibije Gavrilove maloletne prijateljice Ljubice, raščarava se sam čin atentata, kao događaja koji će doprineti boljitku junaka. Ovo raščaravanje se posebno naglašava dokumentarnim delovima, citatima i podacima koje autorka navodi u drami.

šeno, jer Fredi ipak vraća kući oca, ali time ništa nije ni rešio, ni završio jer se mehanizam apsurd nastavlja.

Zaključak: drama samoubistva života

Raščaravajući svet i pojedinca autorka svet prikazuje kao apsurd, a pojedinca kao junaka u tom apsurd, kao junaka apsurd. Čitav prostor ovako raščaranog sveta od junaka apsurd pravi samoubicu, bilo da on ovom činu zaista i pristupi, bilo da proživljava prazan i otuđen život koji je ravan samoubistvu. To je svet u kom sreća, kako navodi Žan-Pjer Sarazak (*Jean-Pierre Sarrazac*), u sebi uvek sadrži i nesreću, i obrnuto, pa kad se nesreća dogodi to nije posledica nekog „sudbinskog preokreta”, već je ona uvek bila tu i potkopavala je sreću (Sarazak 2015: 24). Nisu stoga potrebni neki veliki događaji ili je, s druge strane, prisutan veliki broj jednako nebitnih događaja. To je i osnovna karakteristika drame života, kao zatočeništvo u svakodnevno (isto.: 49), u rutinu,¹⁷ kao „praznina egzistencije svih i svakoga” (isto.: 50). Sarazak to naziva doživotnim tragičnim životom u kome je upropašćeni život junaka / pojedinca u stvari otuđeni život, pri čemu junak nije otuđen samo u odnosu na druge, već pre svega u odnosu na samog sebe, pa je čovek zatočenik te sopstvene ubilačke mehanike i svog sopstvenog prisilnog ponavljanja (isto.: 54). Sarazak otuda ističe da je takav otuđeni život samo „neživot, živa smrt” (isto.). Ovakva vrsta otuđenosti konstantno je prisutna u dramama Biljane Srbljanović. Ono što drame ove autorke čini specifičnom vrstom drame života upravo je motiv samoubistva koji je toliko prisutan u njenom raščaranom svetu i posledica je upravo tog raščaravanja. Taj motiv, kao motiv posmatran iz perspektive drame u životu, tj. kao krizni momenat života junaka, tačka katastrofe, u ovim je dramama izmešten u sferu svakodnevnog. Sam čin samoubistva postaje uslovno govoreći nebitan jer simbolično značenje samoubistva preuzima na sebe kompletan život junaka, ali i ljudske vrste, zbog čega ovu vrstu drame života možemo nazvati *drama samoubistva života*. U tom smislu u raščaranom apsurdnom dramskom svetu Biljane Srbljanović i postoji ono što nazivamo *dramaturgija samoubistva bez samoubistva* jer čin samoubistva junaka nije neophodan da bi određena drama bila drama o samoubistvu individue ili grupe, pa čak i kada bi konkretni čin samoubistva junaka izostao to bi i dalje bile drame o samoubistvu, jer je svojim ukupnim raščaranim životom junak nedvosmisleno stvorio taj utisak. Samoubistvo, odnosno opštije

17 „Osećanje zatočenosti u rutinu [...] je oblik zatočenja u banalno, u (svakodnevno) (svakodnev-lje) [...]. Osećanje dezintegracije svakodnevnog vremena, njegovog okoštavanja u olovno tešku beskrajnost“ (Tejlor 2011: 731).

posmatrano, kako to navodi Sarazak, „smrt kao događaj – što će reći drama u životu svakog – postaje gotovo beznačajan detalj i nestaje pred dramom života svih, čitavog čovečanstva. Pred dramom „propalog života” u kojem je smrt samo obeležje konačnosti” (isto.: 50), odnosno (u kontekstu dramskog opusa Biljane Srbljanović u kome konačnosti nema ni nakon smrti junaka) obeležje apsurdna – beskonačnog traženja identiteta u svetu bez identiteta. Tako raščarani svet postaje apsurdni prostor samoubistva junaka apsurdna.

Literatura

- Ćirilov, J. (2001) „Trijumf Supermarketa”, Beograd, *NIN*, br. 2634, dostupno na: <http://www.nin.co.rs/2001-06/21/18491.html> [Pristupljeno 01.08.2019].
- Gruić, I. (2009) „Barbelo: onirička igra odraza”, Zagreb, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 39/40.
- Jakšić, P. (2021) *Motiv samoubistva u dramskom stvaralaštvu Biljane Srbljanović*, Beograd, doktorski rad, FDU.
- Jaspers, K. (2003) prema: Tadić, Lj., *Zagonetka smrti – Smrt kao tema religije i filozofije*. Beograd, Filip Višnjić.
- Jovanov, S. (2006) „Ugodne ravnoteže, opasna obećanja”, Sarajevo, *Sarajevske sveske*, br. 11/12, Mediacentar Sarajevo.
- Ljuštanović, J. (2011) „Biljana Srbljanović: Ples na žici”, Beograd, *Teatron*, br. 156/157, Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Marjanić, S. (2009) „Mitovi o majčinstvu, ili: 'Udana je i ima psa’”, Zagreb, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 39/49, Hrvatski centar ITI.
- Medenica, I. (2001) „Sapunica i folk diva”, Beograd, *Vreme*, broj 546, dostupno na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=290488> [Pristupljeno 05.02.2020].
- Rouz, S. (2004) *Svetlost sa Zapada*. Beograd, Pravoslavna misionarska škola pri hramu Svetog Aleksandra Nevskog.
- Sarazak, Ž. (2015) *Poetika moderne drame*. Beograd, Clio.
- Selenić, S. (1971) *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Selenić, S. (1981) „Semjuel Beket”, u: Beket, S., *Čekajući Godoa*. Beograd, Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike.
- Srbljanović, B. (2008) „Nemam ambicije – osim da preživim”, dostupno na: <https://www.ekapija.com/people/147907/biljana-srbljanovic-dramski-pisac-nemam-ambicije-osim-da-prezivim> [Pristupljeno 01.08.2019].

- Srbljanović, B. (2004) *Nove drame: Amerika, drugi deo, Supermarket soap opera*. Beograd: Otkrovenje.
- Stamenković, V. (2000) „Pogovor: Pojačana svest o savremenosti”, u: Srbljanović, B., *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*. Beograd, Otkrovenje.
- Stamenković, V. (2004) „Pogovor: Pogled na zapad: kritika ostvarene utopije”, u: Srbljanović, B., *Nove drame: Amerika, drugi deo, Supermarket soap opera*. Beograd: Otkrovenje.
- Striković, J. (1982) *Samoubistvo i absurd*. Ljubljana. Beograd: Partizanska knjiga.
- Tejlor, Č. (2011) *Doba sekularizacije*. Beograd: Albatros plus, Službeni glasnik.
- Tejlor, Č. (2008) *Izvori sopstva – Stvaranje modernog identiteta*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tilih, P. (1988) *Hrabrost bivstvovanja*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Predrag Jakšić
Independent researcher

A DISENCHANTED WORLD: SPACE FOR SUICIDE

Abstract

In this article, we discuss the issues of a disenchanted world and the specific dramaturgical procedure which Biljana Srbljanović uses to perform this disillusionment, exposing the world of the heroes of her plays as a space of absurdity that makes the hero suicidal. We point out specific types of the dramaturgical process of disillusionment, such as ideological disillusionment, and disintegration of the maternal impulse. We show how the author equates the life and the act of suicide of the hero with a dramatic process, thus making the hero the absurd hero. We therefore define Biljana Srbljanović's plays as "dramas of the suicide of life", because in addition to specific acts of suicide the hero points to the suicide of his own life and the human species in general throughout his life. We refer, above all, to the philosophical views of Charles Taylor, and the theatrical-aesthetic views of Jean-Pierre Sarrazac.

Key words

Biljana Srbljanović, a disillusioned world, absurdity, suicide, the absurd hero

Primljeno 8.10.2021.

Prihvaćeno 24.10.2021.

III

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

VRSTE FILMSKIH FESTIVALA

Apstrakt

Ne postoji jedan opšteprihvaćen sistem po kojem se vrši razvrstavanje filmskih festivala. Onaj preovlađujući je kategorizacija koju je ustanovila Međunarodna federacija filmskih producenata (The International Federation of Film Producers), kategorizacija koje se pridržavaju gotovo svi evropski festivali, ali u nekim delovima sveta kao što su, recimo, Sjedinjene Američke Države, ni ona nije našla široku primenu. Otuda, ovaj pregled vrsta filmskih festivala sačinjen je upotrebom različitih parametara i korišćenjem različitih izvora. Od pomenute kategorizacije, koju je ustanovio FIAPF, preko modela koji postoje u pojedinim kinematografskim regionima, do uticaja geopolitike na formiranje festivala. Procene o tome koji je sistem najprikladniji za razvrstavanje festivala, kao i procene o značaju i rejtingu pojedinih festivala u globalnoj filmskoj zajednici, u ovom radu jesu rezultat festivalskog iskustva i empirijskog istraživanja autora teksta.

Ključne reči

filmski festival, film, kinematografija, vrste festivala, FIAPF

Nije moguće precizno ustanoviti broj filmskih festivala u svetu bar iz dva razloga. Prvo, ne postoji usvojena metodologija, odnosno kriterijumi po kojima bi se moglo ustanoviti koja organizaciona celina u okviru koje se prikazuju neki filmovi zaslužuje da se nazove filmskim festivalom. Drugo, ima festivala koji se preko noći osnivaju kao i onih koji se iz nekog razloga gase. „I pored toga što su neki imali uvid u zvanične podatke, niko ne može biti potpuno siguran koliko ima festivala na svetu, čak to nije precizno ustanovljeno ni u knjigama koje su pisane baš na tu temu”, kaže Kenet Turan (Turan 2003: 2). U takvoj situaciji, najoptimalniji kriterijum jeste računati samo one festivale

1 ndukic@EUnet.rs

koji imaju kontinuitet održavanja, dakle koji postoje i organizuju se najmanje dve godine. Takvih, po nekim ozbiljnijim procenama, ima oko 3.000. Istraživanje te vrste koje je 2013. godine sproveo Stiven Folous (Stephen Follows, 2013) pokazalo je da je u periodu od 1998. do 2013. bilo 9.706 festivala, koji su održani najmanje jedanput. Ali, kada se uspostavi metodologija kontinuiteta, dakle da se računaju samo festivali održani bar dva puta, onda je Folous došao do cifre od 2.954. I sve kasnije objavljene procene, koje nisu bile rezultat tako temeljnih istraživanja kao onog koje je sproveo Stiven Folous, pokazale su da je broj aktivnih filmskih festivala u svetu oko cifre od 3.000.

Kako bi se uspostavio bilo kakav red među festivalima različitih vrsta i značaja, FIAPF, Međunarodna federacija filmskih producenata (The International Federation of Film Producers²) ustanovila je kriterijume prema kojima određuje kategorije festivala. FIAPF je osnovan još 1933. godine i danas u svom članstvu ima 36 producenatskih asocijacija iz 29 zemalja sa četiri kontinenta. Srbija nema člana a od zemalja bivše Jugoslavije u toj federaciji je jedino Hrvatska, odnosno Hrvatsko udruženje producenata – HRUP.

FIAPF se pored zaštite autorskih prava, vođenja antipiratskih akcija, bavi i tehnološkom standardizacijom i regulisanjem standarda i pravila koja se odnose na filmske festivale. Akreditacija koju ta federacija daje festivalima garantuje producentima, distributerima, *sales* agentima (agentima za prodaju filma) da će na određenom festivalu imati uslove za rad na visokom profesionalnom nivou.

Prema ustanovljenim standardima FIAPF-a, postoje četiri kategorije festivala:

1. Takmičarski festivali (igranog filma)
2. Takmičarski specijalizovani festivali (igranog filma)
3. Netakmičarski festivali (igranog filma)
4. Festivali dokumentarnog i kratkometražnog filma

Takmičarski nespecijalizovani festivali

Takmičarski (nespecijalizovani) festivali, da bi zadovoljili uslove za dobijanje licence za tu kategoriju, u svom glavnom programu, u konkurenciji za nagrade, moraju da imaju isključivo premijerne filmove, filmove koji nisu

2 The International Federation of Film Producers' Associations (FIAPF) jeste poslovna organizacija osnovana kako bi zaštitila pravne, ekonomske i kreativne interese filmskih producenata širom sveta.

prikazani van zemlje porekla. Oni najveći i najprestižniji festivali učešće u takmičarskom programu najčešće uslovljavaju (iako to nije zahtev FIAPF-a) i time da film mora da bude premijerno prikazan na njihovom festivalu, dakle da ima svetsku premijeru, čime festival dobija na ekskluzivnosti i prestižu. Na FIAPF-ovoj listi takmičarskih festivala, koje mnogi zovu festivalima A kategorije, pored ostalih su Kan, Venecija, Berlin, potom Karlove Vari, San Sebastijan, Lokarno, Moskva ali i festivali poput onih u Mar del Plati, Goi, Talinu, Varšavi, dakle i festivali za koje šira filmska javnost jedva da je i čula. Radi se, zapravo, o tome da i ti festivali zadovoljavaju formalne uslove koje im određuju pravila FIAPF-a ali nivo njihovih programa filmova u konkurenciji, daleko je niži od kvaliteta tih programa na festivalima sa najvećim rejtingom.

U 2020. godini sledeći festivali su bili akreditovani kao festivali A kategorije:³

- Berlin – održava se u februaru
- Moskva – april
- Kan – maj
- Šangaj – jun
- Karlove Vari – jul
- Lokarno – avgust
- Montreal – avgust
- Venecija – septembar
- San Sebastijan – septembar
- Varšava – oktobar
- Tokio – oktobar
- Talin – novembar
- Kairo – novembar
- Goa (Indija) – novembar
- Mar del Plata – novembar

Ono što festivale u Kanu, Veneciji i Berlinu odvaja od ostalih festivala A kategorije jesu, pored ostalog, tri stvari: ti festivali na *svim* svojim programima, dakle ne samo na onom glavnom, u konkurenciji za nagrade, imaju premijerne filmove, čime ti festivali dobijaju na prestižu. Drugo, oni, s obzirom na svoj visoki rejting među svetskim producentima i filmskim radnicima, i s obzirom na godinama izgrađivan ugled, uspevaju da dobiju, pa time i da programiraju, veliku većinu najkvalitetnijih filmova iz te proizvodne godine.

3 Prema zvaničnim podacima FIPFA-a, vidi: http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp

Najzad, treće, opet kao posledica visokog rejtinga, ti festivali su u mogućnosti da prikažu nove filmove nekih od najpoznatijih svetskih reditelja. Prema podacima iz 2019. godine, Kan je na svim programima prikazao 63 filma i svi su bili ili svetske (WP, world premiere) – 58 ili internacionalne (IP, international premiere) – 5 premijere. Venecija je od 93 prikazana imala 84 WP i 7 IP a Berlin, od velikog broja prikazanih filmova, 356, čak 250 su bile ili WP ili IP. Za razliku od ta tri vodeća festivala, ugledni i značajni festivali A kategorije u Karlovim Varima i San Sebastijanu, premijerne filmove imaju samo na glavnom programu, u konkurenciji za nagrade i eventualno u nekim posebnim programskim celinama.

Kanski festival je iz više razloga vodeći filmski festival. Kako za filmske poslovne ljude i sineaste, tako i za novinare i publiku. Doduše, u Kanu publike u klasičnom smislu reči nema, ali sve ono što se događa na festivalu dobija veliki publicitet i posredstvom medija, kao prvorazredna informacija, dolazi do široke publike. Počeci sva tri vodeća i najznačajnija festivala, dakle, i Kana i Venecije i Berlina, imaju politički kontekst. Kan, ipak, u manjoj meri. Venecija je nastala kao propaganda fašističkog režima krajem 30-tih godina 20. veka a Berlin, 50-tih godina, kao kulturološko oružje Zapada u hladnom ratu sa komunističkim zemljama Istočne Evrope. Ideja o osnivanju kanskog festivala proistekla je kao reakcija francuskih sineasta na politikantsku odluku žirija venecijanskog festivala 1937. godine. Gost festivala te godine bio je Jozef Gebels, šef propagande nacističke Nemačke a žiri je, njemu u čast, glavnu nagradu Zlatni lav dodelio nemačkom filmu *Car iz Kalifornije* (*Der Kaiser von Kalifornien*) reditelja Luisa Trenkera (Luis Trenker) iako je superioran film u glavnom programu bio film Žana Renoara (Jean Renoir) *Velika iluzija* (*La Grande Illusion*), sada već klasično delo francuskog i svetskog filma. Pošto je žiri svoju odluku obrazložio time da Renoarov film ima prenatlaženu pacifističku poruku, francuska delegacija je napustila festival. Po povratku u Pariz, francuski filmski profesionalci, podržani od strane domaće kulturne javnosti, odlučili su da osnuju filmski festival u Francuskoj. U junu 1939. najavljeno je da će prvi Međunarodni filmski festival biti održan u Kanu od 1. do 20. septembra i da će na njemu svoje najnovije filmove predstaviti zemlje koje se protive narastajućem nemačkom nacizmu i italijanskom fašizmu. Zabeleženo je da je vozom u kansku železničku stanicu, simbolično, stigao otac kinematografije Luj Limijer, koji je trebalo da bude počasni predsednik žirija. Na dan otvaranja festivala, 1. septembra, Hitlerove trupe ušle su u Poljsku. Počeo je Drugi svetski rat i festival nije održan.⁴

4 Za podatke o filmskim festivalima koji se odnose na filmove, učesnike festivala, cifre o prihodima i rashodima, godine osnivanja pojedinih programa i festivala i t. d. za potrebe ovog

Festival je obnovljen po završetku Drugog svetskog rata, 1946. godine.

Pozicija, ugled i značaj koji Kan danas ima rezultat su permanentnog izgrađivanja i unapređenja programa i niza ostalih festivalskih sadržaja. Sve to je finansijski i politički podržala francuska država, država duge kulturne i umetničke tradicije i država koja je ponosna na to što je kinematografija rođena upravo u Francuskoj. Pored toga, to je zemlja koja dobro organizovanim kinematografskim sistemom podržava domaći film pa je sa tog stanovišta logično što permanentno podržava i festival koji ima veliki prestiž u svetu.

Kanski programi, filmovi velikih autora, glamur, nove ideje, buntovni svet mladih sineasta – iz godine u godinu, od osnivanja do danas – sve to čini Kan bogatom paletom koja oslikava i kroz koju se prelama ne samo kreativni potencijal svetskog filma, već i neki značajni trenuci u kinematografskom, kulturnom pa i u političkom životu čitavog sveta.

Venecijanski festival je najstariji filmski festival ali će ga uvek pratiti senka da je prvih godina, od osnivanja 1932. godine pa do pada Italije u Drugom svetskom ratu, bio izrazito politizovan, odnosno u rukama propagandnog aparata fašističkog režima, pa je u tom periodu, i kada je reč o programiranju i nagradama, veoma često filmski motiv bio u senci političke indoktrinacije.⁵ To je bilo nagovešteno već na samom otvaranju prvog festivala, 6. avgusta 1932. godine kada je grof Đuzepe Volpi di Misurata, osnivač festivala, inače biznismen i ministar finansija, u pozdravnom govoru, na terasi hotela Excelsior, rekao da je osnivanje festivala podržao lično Musolini. Kada je 1934. festival postao takmičarski, nagrade su dobile nazive Copa (pehar) Musolini, Copa Volpi. Filmovi koji su veličali nacizam i fašizam bili su redovno na programu festivala i, naravno, dobijali nagrade. 1940. godine Mostra menja ime. Od prvobitnog imena „Međunarodna izložba umetnosti filma” postaje „Italijansko-nemačka filmska manifestacija” (Manifestazione Cinematografica Italo-Germanica). U tom nakaradnom izdanju festival je trajao do 1942. godine. Venecijanski festival obnovljen je po završetku rata, već 1946. godine,

rada korišćeni su različiti izvori: sajtovi predmetnih festivala, publikacije, specijalna izdanja Variety-ja, Screen Internationala, Hollywood Reportera, dokumentacija autora prikupljena na brojnim međunarodnim festivalima, beleške i tekstovi, katalozi festivala kao i saznanja ovog autora iz sopstvenog festivalskog iskustva kao filmskog kritičara i umetničkog direktora nekoliko festivala u zemlji i inostranstvu.

- 5 Podaci prema: „Dosije venecijanskog festivala”, *Filmograf*, godina XIII-XiV, br. 42, 1988., Beograd, Udruženje filmskih umetnika Srbije, str. 33. i dokumentacije venecijanskog festivala: <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival> i fusnota 5.

razume se, u prilično konfuznim organizaciono-programskim okvirima, da bi naredne, 1947. zablistao u pravom sjaju.

Berlinski festival osnovan je 1951. godine. Nemačka je bila podeljena na Zapadnu i Istočnu a Berlin, kao ostrvo, usred Istočne Nemačke, podeljen je na sektore zemalja pobednica u Drugom svetskom ratu. Još uvek nisu postojale tenzije koje će ubrzo, zaoštavanjem odnosa između Sjedinjenih država i Sovjetskog saveza, dovesti do početka Hladnog rata ali osećalo se da između zapadnog i istočnog dela grada postoji narastajući antagonizam.

U takvoj atmosferi, Oskar Martaj (Oscar Martay), oficir za film i informacije američke vojske stacionirane u Berlinu došao je na ideju da osnuje međunarodni filmski festival i da za to angažuje dr Alfreda Bauera (Alfred Bauer), istoričara filma i u tom trenutku pravnog savetnika filmske sekcije britanske vojske u Berlinu. dr Bauer je bio prvi direktor festivala, ostao je na toj funkciji do 1977. godine.

Prve godine žiri festivala činili su samo Nemci a nagrade su dodeljivane po vrstama i žanrovima filma. Ta čudna praksa promenjena je naredne godine kada su se Zlatni, Srebrni i Bronzani medvedi dodeljivali u dve kategorije: za igrani celovečernji i za kratkometražni film a od 1956. festival ima međunarodni žiri.

Dalja politizacija usledila je nakon što je na inicijativu vlade Sovjetskog Saveza 1961. podignut Berlinski zid. Promene će uslediti deset godina kasnije kada je festival počeo da se otvara prema Istoku Evrope što je bio uvod u period izbalansirane programske politike.

Karlove Vari su osnovane 1946. godine, dakle iste godine kada je pravi život započeo i kanski festival a nekoliko godina pre osnivanja Berlinala. Te prve godine, kao netakmičarski, festival je održan paralelno i u Karlovim Varima i u obližnoj, takođe svetski poznatoj banji, Marianskim Laznima ili Marijenbaidu. Dve godine nakon osnivanja festival se u potpunosti preselio u Karlove Vari a od 1948. festival postaje međunarodni takmičarski da bi 1956. od FIA-PF-a dobio licencu festivala A kategorije. S obzirom da Čehoslovačka i njena kinematografija, tada deluju u okvirima i po pravilima Sovjetskog bloka, odlučeno je da će Karlove Vari alternirati festival u Moskvi, odnosno da će se svaki od njih odvijati bienalno. I tako je bilo od 1959. do 1993. godine. Padom komunizma i raspadom Istočnog bloka došlo je do bitnih promena, a jedna od njih je da se festival od 1994. održava svake godine.⁶

6 Podaci prema: vidi fusnotu 4. i prema <https://www.kviff.com/en/homepage>

San Sebastijan, ili na baskijskom Donostia, u srcu Baskije, na severu Španije, osnovan je 1953. Počeo je kao festival filmova na španskom jeziku, potom kao festival filmova u boji da bi 1957. postao takmičarski festival koji je, u osnovi, pratio programsku shemu Kana i Venecije. Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka festival je uspevao da za glavni program obezbedi premijerne filmove značajnih reditelja tog vremena, tako da je nagrada u San Sebastianu – Zlatna školjka, tada imala veliku specifičnu težinu. Ta programska reputacija trajala je i tokom 90-tih kada je festival kao direktor vodio madridski filmski kritičar *El Paisa* Diego Galan.

Festival u Lokarnu jedan je od najstarijih filmskih festivala, osnovan u avgustu 1946, nekoliko meseci pre Kana, projekcijama koje su održane u bašti luksuznog Grand Hotela. Kasnije je festival, između ostalog, postao poznat i po tome što su projekcije filmova u glavnom programu bile održavane pod vedrim nebom, na gradskom trgu Piazza Grande koja, za tu priliku, ima kapacitet od 8.000 gledalaca. Festival je prvih godina lutao u nastojanju da pronađe pravu programsku koncepciju, sve do 1953. godine kada je na čelo festivala došao italijanski filmski kritičar Vinićio Bereta (Vinicio Beretta). On je ustanovio takmičarsku selekciju filmova u glavnom programu, počeo da programira i nove filmove iz Istočne Evrope, posebno iz Sovjetskog saveza i Čehoslovačke, što je naišlo na oštre napade i kritike u švajcarskoj štampi s obzirom na već zahuktali „hladni rat” između Istoka i Zapada.⁷

Filmski festival u Moskvi, još jedan u nizu festivala A kategorije, ima dinamičnu istoriju što je i prirodno s obzirom na burne političke i društvene promene u Sovjetskom savezu i Rusiji sredinom i u drugoj polovini 20. veka. Festival je imao prvo izdanje pre Drugog svetskog rata, već rane 1935. godine, dakle samo tri godine posle Venecije. Međutim, festival nije imao kontinuitet. Počeo je sa redovnim održavanjem tek 1959. godine i to političkom odlukom, bienalno, smenjajući se svake godine sa festivalom u Karlovim Varima.

Festivali u Severnoj Americi

Filmski festivali su evropski fenomen. Ne samo zbog toga što su prvi festivali osnovani i stekli reputaciju u Evropi već i zbog toga što oni svojom programskom i organizacionom formom, pristupom aktuelnoj filmskoj produkciji i načinom vrednovanja, nagrađivanja filmova odražavaju evropski način filmskog mišljenja i ustrojstva kinematografije i, ne na kraju, manifestuju evrop-

⁷ <https://www.locarnofestival.ch/LFF/home.html> i fusnota 4.

ski način gledanja na film kao artefakt a tek potom kao proizvod koji biva plasiran na tržištu. Antipod takvom pristupu jeste američki film koji je ustrojen kao filmska industrija pa se logika evropske koncepcije predstavljanja i vrednovanja filmova ne uklapa u taj sistem. To je jedan od razloga što su filmski festivali u Sjedinjenim državama kasno počeli da se pojavljuju i to u najvećoj meri kao lokalne revije ne-američkih filmova, kolokvijalno nazvani „titlovani filmovi”. Oni prvi i najznačajniji festivali na tlu severne Amerike pojavili su se ne u Sjedinjenim državama već u Kanadi, u Montrealu i Torontu.

Karakteristična je i krajnje indikativna razlika između ta dva festivala jer upravo ona ukazuje na osobenosti polova svetske kinematografije – evropskom i američkom. Festival u Montrealu, koji je u frankofonom delu Kanade i pod jakim kulturnim uticajem Francuske, programski i organizaciono sledi kriterijume vodećih evropskih festivala. Toronto, centralni grad kanadske provincije Ontario, koji je u svakom pogledu pod uticajem američkog ekonomskog sistema i načina mišljenja, pa time i filmske kulture, pravi danas festival koji je neka vrsta hibridne forme: evropsko festivalsko nasleđe na američki način. Ta varijanta se pokazala veoma uspešnom.

Festival u Montrealu osnovan je 1977. godine i to, kako je pisalo u osnivačkom aktu festivala, s ciljem da „podržava kulturnu različitost i razumevanje među narodima, da stimuliše razvoj kvalitetnog filma, da promoviše autore i njihove inovativne radove, da otkriva nove talente i da ostvaruje kontakte između filmskih profesionalaca širom sveta”⁸. Zvuči vrlo evropski, za američka shvatanja, čak prilično levičarski, ali program i koncepcija su zaista bili takvi. U glavnom premijernom programu su bili filmovi većih ili srednjih produkcija iz čitavog sveta, u pratećim programima filmovi novih, mladih autora, opet iz čitavog sveta i, u skladu sa prirodom zacrtane koncepcije, bez puno filmova američke produkcije i skoro uopšte bez filmova američkih major kompanija. Festival je brzo dobio FIAPF licencu A kategorije i tokom druge polovine 80-tih i 90-tih godina 20. veka postao, bar iz vizure Evrope i azijskog sveta, jedan od najuglednijih festivala, odmah posle „velike trojke” a zajedno sa Karlovim Varima, Lokarnom i San Sebastijanom.

Toronto film festival, jedan od danas najuticajnijih festivala, osnovan je 1976. godine kao „Toronto festival of festivals” (Festival festivala) i dugo je delovao sledeći tu koncepciju, dakle, programirajući filmove koji su bili zapazeni na vodećim, prestižnim evropskim festivalima. Festival je bio revija

8 Prema: https://festagent.com/en/festivals/montreal_film_festival

filmova namenjena prevashodno domaćoj zainteresovanoj publici i kritici, bez nekih većih internacionalnih pretenzija. Isto ono što je u to vreme radio festival u Londonu a i beogradski FEST.

Ulaskom u novi milenijum, Toronto ustanovljava programsku formulu u novom obliku, u nekoj vrsti netipičnog spoja: netakmičarski festival s centralnim „masters” programom premijernih filmova i nizom programskih celina, s tim što je čitav festival otvoreni market. Festival je istovremeno i veliki vašar filma (u najboljem smislu te reči) i filmski market.

Kao što je Toronto izuzetak od pravila kada je u pitanju internacionalni festivalski kontekst, tako je Sandens (Sundance) festival izuzetak kada su u pitanju festivali u Sjedinjenim američkim državama. **Sandens** je, u svom najznačajnijem segmentu, festival američkog nezavisnog filma, onog koji postoji van sistema velikih studija, odnosno holivudske produkcione mašine. Nezavisni, niskobudžetni američki filmovi čiji reditelji snimaju filmove koji odražavaju njihov autorski stav i mišljenje, koji ne računaju na zaradu na tržištu i nemaju novac za marketing, nalaze se, zapravo, u poziciji u kojoj je većina produkcije evropskih kinematografija. Otuda, pojava Sandens festivala bila je za taj segment američke produkcije spasonosno rešenje.

Sandens film festival osnovan je 1978. godine u skijaškom centru Park Siti (Park City), država Utah, pod imenom U.S. Film Festival. Iz godine u godinu menjao je ime u Utah/US Festival, pa United States Film & Video Festival da bi najzad ustalio naziv Sandance Film Festival. Skoro od samog početka aktivnu ulogu u kreiranju koncepcije i unapređenju organizacije festivala imao je Robert Redford. Ubrzo, Sandens je postao najznačajniji filmski festival u Americi i posle „velike trojke”, jedan od najznačajnih u svetu.

Takmičarski specijalizovani festivali

Takmičarskih specijalizovanih festivala ima daleko više od onih A kategorije. To su festivali koji su oslobođeni zahteva da prikazuju u glavnom ili bilo kom drugom programu samo premijerne filmove. To njihovim programerima daje slobodu da, shodno koncepciji festivala, vrše izbor iz bogate ponude svetske produkcije, naravno i onih filmova koji su već prikazani na premijernim festivalima. Tu njihovu slobodu jedino ograničava specijalizacija festivala, ali to je i dalje paleta od velikog broja kvalitetnih filmova.

Specijalizovani festivali, u istorijskom smislu, nastajali su iz različitih razloga kao što je i vrsta njihove specijalizacije određivana shodno različitim motivima ili afinitetima osnivača tih festivala. Bilo da su to bili filmski profesionalci – kritičari, reditelji, producenti, ili predstavnici kulturnih institucija pojedinih zemalja. Najčešće, bile su to inicijative filmskih entuzijasta i rezultat njihovog profesionalnog ili amaterskog interesovanja za pojedinu vrstu ili žanr filma. Pri tom, uvek se vodilo i računa o tome da ideja o osnivanju novog festivala bude u dobroj meri originalna, odnosno da festival te ili slične specijalizacije ne postoji u toj kinematografskoj sredini. Danas u svetu postoji veliki broj specijalizovanih festivala koji svojom koncepcijom pokrivaju bezbroj različitih vrsta filmova, žanrova, tematskih određenja, sve do geografskog, geopolitičkog ili nekog aktivističkog aspekta filmova. Neki od tih festivala su:

- Festivali debitantskih filmova (Torino, Kijev, Valensija, Mumbai, Busan...)
- Festivali prvog ili drugog filma autora (Solun, Sofija, Kluž, Bratislava)
- Festivali kriminalističkog filma (Kormajer)
- Festivali naučne fantastike (Brisel)
- Festivali azijskog filma (Antalija, Astana, Trivandrum)
- Festivali evropskog filma (Sevilja, Linc, Les Akr, Palić)
- Festivali istočnoevropskog filma (Kotbus, Visbaden, CinEast Luxemburg)
- Festivali mediteranskog filma (Tetuan-Maroko, Brisel, Monpelje)
- Festivali latinoameričkog filma (Kartagena, Biaric)
- Festivali filmske muzike (Gijon)
- Festivali glumaca (San Francisko, Niš, Šerman Ouks – US)
- Festivali filmskog scenarija (Šerman Ouks US, Vrnjačka Banja)
- Festivali filmova o umetnosti (Istanbul)
- Festivali žena-reditelja (Kalkuta, Fillmor)
- Festival baltičkih kinematografija (Minsk)
- Festival frankofonih zemalja (Namur)
- Festival balkanskih i centralnoevropskih zemalja (Sarajevo)
- Festivali horor filma (Čikago, Atlanta, Lisabon)
- Festivali naučne fantastike Sci-Fi (Majami, Lion, Sietel, Beverli Hills, Boston)
- Festivali avangardnog filma (Štokholm, Sidnej)
- Festivali filmske fotografije (Bitola-Manaki)

- Festivali ljubavnog filma (Gent, Belgija)
- Festivali američkih crnaca (The American Black Film Festival, Majami)
- Festivali terora (Terror Film Festival, Filadelfija)
- Festivali feminističkog filma (Čikago)
- Festivali LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) (New York, Hamburg, Ljubljana, Berlin)
- Festivali o ljudskim pravima (Hag, Ženeva, Beč, Oslo, Prag)

Navedeni festivali jesu tzv. „čiste forme specijalizacije” gde je koncept festivala striktno određen i konsekventno sproveden. Međutim, brojni su festivali koji unutar koncepta određene specijalizacije smeštaju i programe koji su druge vrste. Najčešće, pored glavnog programa koji u potpunosti sledi koncept, na paralelnim programima prikazuju se filmovi druge vrste. To su, najčešće, tzv. „panorame svetskog filma” (izbor filmova koji su obeležili proizvodnu godinu, najčešće, pobednici s festivala velike trojke ili program novih filmova nacionalne, domaće kinematografije i slično.

Ima puno specijalizovanih festivala koji nemaju akreditaciju FIAPF-a a svojim programom i prema interesovanju nezavisnih producenata, zaslužuju pažnju. Ti festivali imaju poklonike u redovima profesionalaca koji i tematski i formalno prave filmove posebne vrste ili filmove koji su realizovani u produkcionim uslovima koji se označavaju kao *low-budget* (niskobudžetni) ili *no-budget* (bez budžeta) filmovi. Nekim od tih festivala i nije potrebna FIAPF licenca jer funkcionišu u uslovima koji ne zahtevaju visoku standardizaciju u odnosima producent-festival, tim pre što se na tim festivalima ne odvija klasičan poslovni život u okviru specijalizovanog marketa. Oni se u većoj meri koncentrišu na tretman autora i komunikaciju njihovih filmova sa zainteresovanom publikom. Reprezentativan primer te vrste je festival u Roterdamu.

Rotterdam Film Festival, osnovan 1972. godine, u startu je odredio svoju koncepciju koju je u različitim formama zadržao do danas: promocija nezavisnog i eksperimentalnog filma novih autora. Festival je bio netakmičarski sve do 1995. kada su uvedene Tiger Awards za najbolje prve i druge filmove autora. Naredne godine za direktora festivala imenovan je Sajmon Fields (Simon Field), direktor filmskog odeljenja londonskog Muzeja savremene umetnosti koji će na toj poziciji ostati 8 godina. To su godine kada je festival stekao veliki ugled otkrivajući nove autore, posebno iz azijskih kinematografija i nezavisnog američkog filma. Fields je u saradnji sa roterdamskim muzejima sa-

vremene umetnosti otvorio mogućnosti za multimedijalne i multiumetničke eksperimente, poput filmskih eksperimenata na internetu. Kao rezultat, Filds je 1997. ustanovio festivalski program nazvan Exploding Cinema (Film koji eksplodira). Tih godina a i kasnije, Rotterdam festival ostvarivao je visok broj posetilaca, preko 350.000 za jedno festivalsko izdanje, što je izuzetan podatak posebno s obzirom na koncepciju festivala, odnosno vrstu filmova koju festival programira i neguje.

Ima puno festivala, različitih po veličini, posebno u Evropi, koji su specijalizovani za filmove određenih regiona ili kontinenata. Jedan od takvih koji je stekao najveću reputaciju jeste **Sarajevo film festival**. Osnovan je krajem oktobra 1995. godine, nekoliko dana pre nego što je potpisan Dejtonski sporazum kojim je okončan rat u Bosni i Hercegovini. Ali, festival je neformalno, u gerilskim uslovima, u vreme dok je rat u Bosni još uvek trajao i dok je Sarajevo bilo pod opsadom i pod bombama, održan oktobra 1993. Organizovao ga je pozorišni reditelj Haris Pašović tako što je meksička rediteljka Dana Rotbart uspjela u Parizu da skupi oko 170 video kaseti filmova i da ih nekako prokrijumčari u okupirano Sarajevo (Turan 2003: 105). One hrabre Sarajlije koje su bile oguglale na svakodnevno granatiranje grada, dolazili su tokom deset dana trajanja tog „ratnog festivala” na projekcije filmova koje su održavane u jednom velikom podrumu koji je primao oko sto ljudi. Festival je, kao regularan i kontinuiran filmski i kulturni događaj, dve godine kasnije osnovao i do dan danas ga kao direktor vodi Mirsad Purivatra.

Postoji i značajan broj **festivala evropskog filma**. Najznačajniji festivali koji na svim programima imaju samo evropske filmove – Lez Ark (Francuska), Linc (Austrija), Kotbus (Nemačka), Sevilja (Španija), Trst (Italija) i Palić (Srbija) – a koje je 2017. prepoznala institucija MEDIA – Creative Europa, osnovali su zajedničku asocijaciju nazvanu MIOB (Moving Images Open Borders). Ta asocijacija organizuje zajedničke prateće programe, radionice i služi kao platforma za razmenu iskustava o načinu plasiranja i popularisanja evropskog filma. Među tim festivalima, najznačajniji i najuticajniji je festival u **Kotbusu** koji je kao festival Istočnoevropskog filma osnovan 1991. godine, dakle dve godine posle pada berlinskog zida, na inicijativu filmskih klubova Istočne Nemačke. Festival je, u dobroj meri zaslugom direktora Rolanda Rusta, koji je na toj funkciji bio do 2003. godine, postao najznačajnije mesto za predstavljanje filmova iz Istočne Evrope i svojim marketom Connecting Cottbus svake godine privlačio najkvalitetnije projekte iz tog dela Evrope.

Postoji i niz drugih festivala koji su specijalizovani za filmove iz određenih geografskih regiona. Tako je u Biaricu, u Francuskoj Baskiji, od 1979. godine **Festival latinoameričkog filma**; u Havani je **Festival novog latinoameričkog filma**; u italijanskom mestu Udine je **Festival istočnoazijskog filma** a u Uagadugu, u Burkini Faso je **Festival afričkog filma**. Nekoliko je **festivala mediteranskog filma** a najpoznatiji je onaj u **Monpeljeu**, posle Kana, najveći festival u Francuskoj.

Specijalizovan a netakmičarski je **Festival nemog filma** (Le Giornate del Cinema Muto) u malom italijanskom mestu **Pordenone**. To je prvi, najveći i najvažniji festival te vrste, osnovan 1982. godine. Osnovan je s ciljem da se između filmskih arhiva širom sveta razmenjuju informacije o filmovima iz perioda nemog filma, da se obave konsultacije prilikom restauracije i skladištenja negativna starih filmova i da sve to posluži kao osnova za istraživanja iz oblasti istorije i estetike nemog filma. „Smatra se da je od produkcije filmova nastalih između 1895. i 1920. godine sačuvano samo 20% i da su i ti filmovi ugroženi od strane onih koji ih danas prikazuju na neadekvatan način” (Turan 2003: 163). Otuda, susreti profesionalaca za nemi film u Pordenoneu važni su za razmenu iskustava i predlaganje mera zaštite nemih filmova kao kulturnih i umetničkih dobara od posebne vrednosti a sve to u saradnji sa Internacionalnom federacijom filmskih arhiva i Evropskom federacijom filmskih arhiva.

Netakmičarski festivali i kombinovane forme

Netakmičarskih festivala ima najviše. To su, najčešće, smotre filmova koje domaćoj, lokalnoj publici, bez prisustva značajnog broja inostranih sineasta ili novinara, predstavljaju izbor novih, kvalitetnih filmova svetske produkcije. Ali, ima i izuzetaka. Paleta tih festivala je široka i kreće se od nekih globalno značajnih festivala do malih festivala koji deluju samo u okvirima krajnje lokalnog okruženja. Primer onih prvih, značajnih je, kao što smo već rekli, festival u Torontu, za mnoge producente i reditelje, posle „velike trojke” možda najznačajniji svetski festival. Iako nije takmičarski on na svojim brojnim programima ima i premijerne filmove, posebno američke produkcije.

Od manjih ali značajnih netakmičarskih tu je **Viennale**, festival koji u Beču, na dobro profilisanim programima prikaže veliki broj relevantnih filmova koji se često ne mogu videti na drugim festivalima. Vienale uvek priređuje i značajne

retrospektive,⁹ bilo pojedinih reditelja, bilo kinematografija ili po nekom drugom konceptu.

Ima festivala koji su neka vrsta „kombinovane” forme i koji, najčešće, nemaju licencu FIAPF-a jer im, zapravo, i ne treba. Oni kombinuju takmičarski program nespecijalizovane vrste sa programima revijalnog karaktera. Ti festivali nemaju jasnu koncepciju, već nastoje da zadovolje nekolike zahteve i kriterijume: jednim delom su namenjeni širokoj domaćoj publici i žele da budu reprezentativna panorama svetskog filma u protekloj produkcionalnoj godini, a drugim, zarad lokalnog publiciteta i medijske atraktivnosti, uvode takmičarske programe.

Takav je i beogradski **FEST**, osnovan 1971 godine na inicijativu filmskog kritičara Milutina Čolića. Danas, festival jednim delom i dalje sledi originalnu, sada već istrošenu koncepciju iz 70-tih, koncepciju „festival festivala” sa programima filmova koji su prikazani ili dobili nagrade na vodećim festivalima kao i filmovima američke produkcije koji su u najužem izboru za nagrade Oskar. 2015. godine festival je ustanovio dva takmičarska programa: jedan međunarodni sa nejasnom koncepcijom i nacionalni program nove srpske produkcije. Od 2019. **FEST** je, po ugledu na većinu festivala te vrste, u takmičarskom programu objedinio reprizne inostrane i nove domaće filmove ali i dalje bez jasne koncepcije.

Beogradski festival, koncepcijski, nastao je po ugledu na onaj londonski – **London Film Festival** koji je 1957. godine osnovan pri Britanskom filmskom institutu (British Film Institute) kao netakmičarski „festival festivala”. Krajem 90-tih postepeno je menjao koncepciju da bi danas imao isprofilisan program koji nije samo zbir filmova sa drugih festivala, već izbor filmova koji u različitim programima predstavljaju jedan kreativno drugačiji pogled na aktuelni svetski film.

⁹ Retrospektive filmova iz dalje ili bliže istorije filma, najčešće povodom godišnjice, obeležavanja nekog značajnog filmskog fenomena ili autora, priređuju gotovo svi festivali, od onih A kategorije, do manjih koji te retrospektive stavljaju u fokus svog programa. Jedan od najpoznatijih bio je **Pesaro Film Festival** (Italija), koji su osnovali davne 1965. dvojica značajnih italijanskih kritičara Lino Mičike (Lino Micciche) i Bruno Tori (Bruno Torri) a u saradnji sa tada mladim rediteljima Pijerom Paolom Pazolinijem (Pier Paolo Pasolini) i Bernardom Bertolucijem (Bernardo Bertolucci). Prvih 30 godina festival je bio ekskluzivno posvećen velikim retrospektivama, uglavnom nacionalnih kinematografija i značajnih autora. 1981. g. Pezaro je priredio veliku retrospektivu od 100 filmova jugoslovenske kinematografije. Kasnije, početkom ovog veka, festival je promenio koncepciju i sada se zove Međunarodni festival novog filma (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema).

Nacionalni filmski festivali

Festivali nacionalnog filma oduvek su bili popularna festivalska vrsta podržana od strane producenata i nacionalnih institucija, često i političara, jer je to mesto na kojem je moguće demonstrirati kreativne i finansijske potencijale pojedinih filmova a onda i produkcije u celini. One najveće i naj-snažnije evropske kinematografije nemaju potrebu za takvim festivalima jer najbolje filmove svoje nacionalne produkcije prikazuju u okviru programa međunarodnih festivala koji se održavaju u njihovim državama, bilo u okviru zvaničnog programa tih festivala, bilo kao poseban program, kao što je, recimo, program Perspektive nemačkog filma u okviru berlinskog festivala. Od velikih, jedino italijanska kinematografija ima **Festival italijanskog filma** u Bariju. Od manjih evropskih kinematografija, specijalizovane nacionalne festivale imaju, pored ostalih, Mađarska (**Budimpešta**), Hrvatska (**Pula**), Slovenija (**Portorož**). Takve festivale imaju i neke sredine u kojima film još uvek ne postoji na način organizovane kinematografije, kao što je **Festival Sami naroda** (Laponaca) koji se svake druge godine održava u njihovom gradiću Kautekino, na severu Norveške.

Srbija predstavljanje nacionalne produkcije ima razloženo na nekoliko nivoa koji su, zapravo, nasleđe iz jugoslovenskih dana kada je kinematografija bila znatno veća: Festival filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji, glume u Nišu a festival u Sopotu od 2003. godine prerastao je u **Festival srpskog filma**.

Festivali nacionalnih kinematografija često su dobra prilika za selektore internacionalnih festivala da odaberu filmove za svoje programe. Mnogi jugoslovenski filmovi prikazani premijerno na pulskom festivalu, programirani su potom za internacionalne festivale. To je bila praksa i u prvoj polovini 60-tih godina, ali od pojave prvih filmova Makavejeva, Saše Petrovića, Žike Pavlovića, Žilnika, dakle autora 'crnog talasa', selektori vodećih festivala želeli su da imaju uvid u novu jugoslovensku produkciju, najčešće preko festivala u Puli. (**Festival jugoslovenskog igranog filma** osnovan je u Puli 1960. godine).

Festivali kratkometražnog, dokumentarnog i animiranog filma

Festivali kratkometražnog i dokumentarnog filma, po prirodi stvari, delili su sudbinu, uspone i padove produkcije te vrste filma i globalno i u okvirima lokalnih, nacionalnih kinematografija. Dokumentarci su u decenijama pre

kraja 20. veka snimani s ciljem da budu prikazani ili u TV programima ili kao predigre igranim filmovima u bioskopima. Otuda, filmovi su bili u prosečnom trajanju od 15–20 minuta jer to je bio standard koji je odgovarao tim namenama. U to vreme televizije su u razvijenim zemljama počinjale da unapređuju formu TV reportaže a filmski ljudi koji su voleli tu vrstu filma, snimali su kratke dokumentarce. Postojali su, naravno, i oni ambiciozniji autori, posebno u Evropi, koji su tražili nove forme dokumentarističkog izraza pa su takvi filmovi bili povod da se organizuju i prvi festivali dokumentarnog filma.

Kratki igrani film, obično dužine od 15–30 minuta, bio je i ostao forma koja nema pravo mesto u realnim i postojećim distribuciono-prikazivačkim okolnostima. Oni niti su za bioskopsko prikazivanje niti ih treba televizija. Ipak, ta vrsta opstaje uglavnom kao završni rad studenata režije na filmskim školama i akademijama i, kao takva, ima mesto u programima specijalizovanih festivala ili i kao posebni programi velikih nespecijalizovanih festivala, poput Kana, Berlina i dr.

Ipak, festivali dokumentarnog i kratkog igranog filma uvek su bili u drugom planu u odnosu na „velikog brata” – festivale igranog filma. Najpoznatiji je bio **Međunarodni filmski festival kratkog filma u Oberhauzenu**, Nemačka, osnovan još 1954. godine. Festival je bio takmičarskog karaktera i svojevremeno je bio jedno od retkih mesta gde su mogli da se vide filmovi istočnoevropskih reditelja, odnosno filmovi iza „gvozdene zavese”. I za mnoge zapadne autore Oberhausen je bio mesto njihovog prvog susreta s filmom i mesto gde su prikazali svoje prve, kratke igrane filmove.

Dokumentarni film imao je, međutim, drugačiju razvojnu liniju. Dokumentarni filmovi su od početaka svetske kinematografije bili značajan deo produkcije. Prvi filmovi braće Limijer bili su dokumentarni snimci. Tokom prve decenije 20. veka ljudi su film kao nov tehnički izum vezivali pre svega za dokumentarne snimke, dok su igrane kratke sekvence doživljavali više kao dokumentarno snimljeno pozorište. Sve do 50-tih godina prošlog veka, dokumentarna forma imala je gotovo isključivo značenje pukog film-dokumenta koji je ilustrovao ili osvetljavao neki događaj. Kreativna dimenzija gotovo da nije postojala ili je bila u drugom planu. Pojava filmskih festivala odigrala je značajnu ulogu jer su autori, podstaknuti festivalskim prezentacijama drugih filmskih vrsta, počeli da snimaju dokumentarne filmove gde je dokument ili događaj koji je predmet filmovanja, samo polazište za kreativno montiranje materijala kako bi se dobila celina filma koja nadilazi puki dokument. Dužina tih filmova bila je od 15 do 30 minuta jer je to bilo trajanje koje se uklapalo u

standard koji je odgovarao televizijskom plasmanu filma. Naime, dokumentarni film, posle eventualnog festivalskog prikazivanja, imao je jedinu mogućnost da produži svoj život u okviru televizijskih programa.

Na prostoru bivše Jugoslavije veliki podsticaj produkciji dokumentarnih filmova bilo je 1960. godine osnivanje **Festivala kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu**. Dokumentarna jugoslovenska produkcija prvi put je bila festivalski predstavljena u Puli još 1954. godine u okviru **Festivala jugoslovenskog filma** koji je tada objedinjavao i igranu i dokumentarnu produkciju. Do razdvajanja je došlo 1960. godine a beogradski tzv. **Martovski festival** u naredne tri decenije uspeo je da izgradi značajnu reputaciju ne samo u jugoslovenskim već i u evropskim okvirima. Nastala je u tom periodu produktivna interakcija na relaciji festival-filmski autori: festival je dobrom organizacijom i aktivnim praćenjem i podsticanjem produkcije stvarao dobru klimu za kreativno takmičenje a autori su nastojali da se prikažu u najboljem svetlu. Festival je bio izazov za reditelje kratkog metra da se svojim 'malim filmovima' predstave javnosti a festivalski dani bili su veliki filmski forum za razmenu iskustava ili pak suprotstavljanje različitih autorskih stavova.

Danas, najveći i najznačajniji međunarodni festival dokumentarnog filma je **International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)**. Osnovana ga je 1988. godine Eli Derks (Ally Derks) i uspešno vodila sve do 2017. Za to vreme festival je uspeo da izgradi reputaciju najprestižnijeg svetskog festivala dokumentarnog filma tako da program festivala okuplja većinu najboljih filmova aktuelne svetske produkcije. IDFA je takmičarskog karaktera, filmovi su podeljeni prema dužini i pojedinim žanrovima a tokom festivala organizuje se niz panela, diskusija, workshopova. Od 2018. direktor festivala je sirijski producent Orva Nirabia (Orwa Nyrabia).

Ključna promena u svetu dokumentarnog filma dogodila se krajem 90-tih kada su, skoro preko noći, počeli da se snimaju i s velikim uspehom da se prikazuju dugometražni dokumentarni filmovi koji su imali skoro dužinu celovečernjeg igranog filma, dakle od 60 do 90 minuta. Veliku ulogu u tom preokretu odigrala su dva prva filma američkog autora Majkla Mora „Kuglanje za Kolombajn” (Bowling for Columbine), 2002 i „Farenhajt 11/9” (Fahrenheit 11/9), 2004, filmovi koji su se bavili aktuelnim i intrigantnim temama, dokumentaristički obrađenim na nov, kreativan, lucidan i montažno dinamičan način koji drži pažnju auditorijuma punih 90 minuta. Svemu je išlo na ruku i to što je prvi film prikazan u glavnom programu, u konkurenciji za nagrade kanskog festivala 2002. godine (što je bio predsedan jer Kan je festival igranog

filma) i što je, na kraju, dobio jednu od nagradu dok je drugi, dve godine kasnije, osvojio čak Zlatnu palmu.

Animirani film, nezavisno od tehnike u kojoj je rađen – crtani, lutka film, kompjuterska animacija – oduvek je imao, u različitim etapama razvoja pojedinih tehnika, svoju publiku i, posledično, festivale koji su ta postignuća vrednovali. Od ulaska u novi milenijum, pojavom sve jačih kompjutera i softvera za animaciju, mogućnosti u produkciji animiranih filmova su se toliko razvile da danas u svim delovima sveta postoje timovi mladih ljudi koji proizvode razne vrste animiranih sadržaja za različite namene: od kratkih formi namenjenih reklamama, preko video igara, do televizijskih serija i celovečernih animiranih filmova. Na tim radovima radi armija ljudi i oni, što je važno, mogu pristojno da zarade na tom poslu jer sve te navedene vrste jesu danas profitabilne. Značajan broj autora-animatora, mimo rada na komercijalnim produkcijama, ima potrebu i nalazi izazov u snimanju filmova koji svojom formom i likovnim izrazom imaju kreativno značenje. Filmovi te vrste nalaze mesto na brojnim festivalima animiranog filma.

Najprestižniji festivali animiranog filma su festivali u Anesiju, Francuska i Zagrebu. The **Annecy International Animation Film Festival** ili **AIAFF** osnovan je još 60-tih godina 20. veka i brzo je stekao reputaciju najznačajnijeg festivala za tu vrstu filma. U to isto vreme, u Zagrebu je grupa mladih animatora (Dušan Vukotić, Vatroslav Mimica, Vladimir Kristl) počela da snima prvo reklamne crtane filmove a onda i filmove kao zasebne celine, filmove koji su ubrzo postali sinonim za savremeni animirani film. Otuda je na neki način bilo prirodno očekivati da bi u takvom kreativnom ambijentu mogao da se pojavi i filmski festival. 1972. u Zagrebu je osnovan **Svijetski festival animiranog filma** (World Festival of Animated Film Zagreb) ili **AnimaFest Zagreb**. Jedno vreme ta dva festivala – Anesi i Zagreb – su alternirali, dakle svaki je održavan svake druge godine ali od 1998. oba se održavaju svake godine.

Literatura

- Turan, Kenneth (2003) *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, University of California Press, US.
- Filmski časopisi i publikacije globalne filmske industrije
- *Filmograf*, filmski časopis, izd. Udruženje filmskih umetnika SR Srbije, br. 39–44, 1988–1989.

- *Novi Filmograf*, filmski časopis, izd. Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2005–2006
- *Screen International*, weekly i specijalna festivalska izdanja, London.
- *The Hollywood Reporter*, weekly, daily i specijalna festivalska izdanja, Los Angeles.
- *Variety*, weekly, daily i specijalna festivalska izdanja, New York.

Vebografija

- ECEF http://www.femmetotale.de/z_pages/ecff_e.html
- Europacinema www.europa-cinemas.org/en
- European Film Market VR Summit <https://www.vrnowcon.io/efm-summit/>
- FIAPF http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp
- FIAF <https://www.fiafnet.org/>
- SWISS Info <https://www.swissinfo.ch/eng/locarno-breaks-new-ground/2835756>
- <https://www.statista.com/topics/2140/film-industry-in-india/>

Vebografija filmskih festivala

- Kan <http://www.festival-cannes.com/en/>
- Venecija <http://www.labiennale.org/en>
- Berlin <https://www.berlinale.de/en/>
- San Sebastijan <https://www.sansebastianfestival.com/in/>
- Karlove Vari www.kviff.com/en
- Montreal www.ffm-montreal.org/en
- Lokarno <https://pardo.ch>
- Toronto <https://www.tiff.net>
- Rotterdam <https://iffr.com/en>
- Moskva <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=en-US&page=448>
- Sarajevo <http://www.sff.ba/>
- Kotbus <https://www.filmfestivalcottbus.de/en/home/>

TYPES OF FILM FESTIVALS

Abstract

There is no generally accepted system for classifying film festivals. The predominant one is the categorization established by The International Federation of Film Producers, a categorization adhered to by almost all European festivals. However, in some parts of the world, such as the United States, it has not found a broad application. This overview of the types of film festivals is made using different parameters and using different sources, from the mentioned categorization established by FIAPF, the models existing in certain filmmaking regions, to the influence of geopolitics on the formation of the festival. Estimates of which system is the most suitable for the classification of festivals, as well as assessments of their importance and rating of individual festivals in the global film community, presented in this work are also the result of festival experience and empirical research of the author.

Keywords

film festival, film, filmmaking country, types of festivals, FIAPF

Primljeno: 18.8.2021.

Prihvaćeno: 10.9.2021.

IV

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Džonatan Vikeri¹
Centar za studije kulturne i medijske politike
Univerzitet Vorik, Ujedinjeno Kraljevstvo

7.01:316.73
7.01:316.75
COBISS.SR-ID 54099721

STATUS UMETNIKA, KULTURNA PRAVA I KONVENCIJA 2005: OMAŽ PROFESORKI MILENI DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ²

Apstrakt

Ovaj članak je napisan u duhu prigode (festschrift), u čast profesorke Milene Dragićević Šešić, koja je nedavno otišla u penziju. Bila je rektorka Univerziteta umetnosti u Beogradu i šef UNESKO Katedre za kulturnu politiku i menadžment. Rad profesorke Milene i njena lična harizma uticali su na studente, profesore, umetnike i na aktiviste širom Evrope. Ona je primer univerzitetske profesorke koja je društveno angažovana, politički oštroumna, i koja ima takve veštine komunikacije da su joj one omogućile da u kulturnoj politici učestvuje na najvišem nivou. Njen doprinos razmišljanju o kulturi i slobodi izražavanja u svojoj zemlji (Srbiji, odnosno Jugoslaviji do ranih devedesetih godina) ostaje kao značajno intelektualno nasleđe. Ovaj članak je pisan s namerom da raspravom o našem sadašnjem političkom razumevanju umetničke slobode doprinese aktuelizaciji tog nasleđa. Rasprava ističe intelektualnu složenost pojma umetničke slobode i potrebu za odgovarajućom javnom politikom. Tvrdim da se kulturna politika do sada mučila da odbrani umetničku slobodu, iako je UNESKO za to dao brojna intelektualna uporišta; ali da ipak možemo da nastavimo da se nadamo da će ta bitka biti dobijena zahvaljujući velikoj pažnji koja se daje Konvenciji 2005. i istorijskom diskursu o značaju kulture, iz koga je Konvencija i proizašla.

Ključne reči

prava, umetnost, modernizam, sloboda, kulturne politike, globalizacija

1 J.P.Vickery@warwick.ac.uk

2 Ovaj članak je objavljen u The Journal of Law, Social Justice & Global Development br. 25: 2020; elektronska verzija 10. maja 2021. ISSN časopisa: 1467-0437, DOI članka: 10.31273/LGD.2019.2506, copyright: Journal of Law, Social Justice & Global Development, University of Warwick, UK, <https://www.lgdjournal.org/boards/> prevod na srpski: Svetlana Jovičić.

Uvod

Brojni tekstovi profesorke Milene Dragičević Šešić, njeni govori u javnosti, posvećenost nastavi i studentima, njen rad na razvoju institucija – kako u Evropi tako i za razvoj Kambodže, te njen rad za UNESCO – jasno su apelovali na slobodu u kulturi; njena istraživanja stalno su se ticala političke volje i političkih uslova za ostvarivanje slobode u kulturi (Dragičević Šešić 2006; 2014). Međutim, ovaj članak nije samo veličanje te važne dimenzije njenog rada, već ću, u njenom duhu stalne intelektualne budnosti, pokušati da pojasnim ono što se danas podrazumeva i može podrazumevati pod pojmom slobode stvaralaštva.³

Sigurno je to da prilikom kontekstualizacije „slobode” moramo biti pažljivi ne samo zbog bliskosti te reči sa neoliberalnom politikom ili politikom slobodnog tržišta, već i zbog njene važnosti za desničarski populizam, koji se sada zalaže za odbranu i izuzimanje pojedinca iz bilo kakve kolektivne odgovornosti, ekonomike blagostanja ili preraspodele prihoda i bogatstva (Dragičević Šešić i Vickery 2018). Međutim, „sloboda” je problematična i za internacionalnu levicu, koja ju je do sada uglavnom zamenjivala „jednakošću” kao glavnim ciljem progresivne politike i dobre vladavine. Stoga, s obzirom na rastući globalni nadzor digitalnih medija i normalizaciju masovne kontrole društva usled epidemije, pod hitno treba ponovo utvrditi normativni sadržaj ljudske slobode. U ovom članku, sledeći rad profesorke Milene, utvrdiću trenutno stanje slobode umetničkog izražavanja na način koji ističe njenu intelektualnu složenost i njen kulturnopolitički značaj. Posmatraću međusobno povezivanje kulturne politike sa umetničkom individualnošću i estetskom autonomijom tokom istorije, a u svetlu neuspeha i desnice i levice da u potpunosti savladaju ono što smatram glavnom posledicom globalizacije – stanje kulturne raznolikosti u kome su ljudska prava sve važnija i u kome raste potreba za grupnim i ličnim samoodređenjem (up. Dragičević Šešić i drugi 2017). Te veze ću sagledavati unutar diskursa u kome profesorka Milena i ja delimo ista intelektualna interesovanja, ona koja drugi istraživači kulture zapostavljaju – a to je UNESCO-ov diskurs o kulturi, razvoju i ljudskim pravima. Hibridni diskurs u kome se ukrštaju politika, međunarodno pravo

3 Ovaj rad se oslanja na moja prethodna istraživanja istorijskih narativa UNESCO-a i prava na kulturu: Vickery, J. 2018. „Cultural Rights and Cultural Policy: identifying the cultural policy implications of culture as a human right”, *Journal of Law, Social Justice and Global Development* (specijalno izdanje, „Cultural Rights and Global Development”, ur. Jonathan Vickery), broj 22: 128-150; Vickery, J. 2018. „Creativity as Development: discourse, ideology and practice” u: Martin, L. i Wilson, N. ur. (2018) *The International Handbook of Creativity at Work*, Basingstoke: Palgrave, pp. 327–359.

i strategija razvoja, nesumnjivo je i kohezivni diskurs i zahteva dosledniju pažnju istraživača svih umetnosti i humanistike.

Odeljak 1: *The state of the Artist* (država/stanje umetnika⁴)

U Evropi je istorijsko-intelektualni diskurs „likovnih umetnosti” očigledno imao glavnu ulogu u stvaranju našeg političkog koncepta „kulture” (zbog čega, nažalost, mnogi na Globalnom Jugu UNESCO i dalje smatraju „evropskom” ustanovom kulture). Važnu dimenziju kulture kao predmeta javne, praktične politike predstavlja njena dugoročna i trajna spregnutost sa individualnom subjektivnošću (kultura kao slobodan izraz urođene ljudske sklonosti ka invenciji – izumima, pronalascima). Uticaj evropskog romantizma toliko je jak da noviji kolektivni umetnički pokreti (od ruskog ili češkog konstruktivizma do nemačkog Bauhausa) nisu istrajali u svom uticaju na nove generacije studenata umetnosti. Jedinstvenost lične umetničke vizije i privilegovani status pojedinačnog „umetničkog dela” ostali su i ostaju paradigmatični za primat individualnog umetnika. I američko usvajanje evropskog modernizma nakon Drugog svetskog rata donekle je sačuvalo ovaj osnovni fokus istoričara i teoretičara umetnosti (te odgovarajuće pedagoške i filozofske uslove za umetničku praksu); naglašen interes za stvaralačku ličnost kao glavnog posrednika istorijskih kulturnih promena, neraskidivo je bio vezan za pretpostavke o slobodi izražavanja – od kojih je „stilistička inovacija” ostala centralni označitelj kulturne vrednosti umetnosti, važnija od samog umetničkog pokreta unutar koga je nastala. Ono što je Robert Hjuze slavno nazvao šokom novine (*the shock of the new*, Hughes 1991) ukazivalo je na to da se u središtu sveukupne evropske nauke o istoriji umetnosti nalazi nejasna socijalna psihologija (npr. istorija umetnosti prepričava se u vidu niza pojedinačnih reakcija na pojedinačna umetnička dela, a smatra se da ona predstavlja simptomatologiju dubokih društvenih promena). Ipak, koliko god da je umetnost bila značajna kao registar takvih savremenih senzibiliteta, i koliko god da je uloga umetnika bila ključna (kao pokazatelja opšte kulturne domišljatosti i plodnosti), individualnost i njena društvena funkcija retko su bili predmet proučavanja – npr. među mnoštvom teorija i filozofija umetnosti malo je teorija i filozofija *umetnika*. Zapravo, stvaralačku individualnost (možda zato što je bila nezaštićena filozofskim odbranama i odgovarajućim institucijama) lako su prihvatale nacionalne ideologije svih vrsta (od američkog individualizma do evropskih republikanskih modela ostvarivanja statusa i prava građanina). Dok se činilo očiglednim to da umetnička sloboda ne prestaje da

4 Igra reči

slavi nekonformističke izraze individualnosti – nastavlajući da stvara izvanredne izraze značenja i smisla, osećanja i komunikacije (savremena umetnost nakon 1960-ih i dalje je čudesna) – intelektualni život i različite umetničke zajednice savremenih umetnika koji su stasavali nakon 1950-ih nisu uspjeli da obezbede materijalne uslove za *društvenu promenu*. Umetnost je, na Zapadu, ostala pod dominantnim uticajem snažnih ličnosti koje se uglavnom nisu zalagale za izgradnju zajednice, čak ni za stvaranje umetničkog „pokreta”.

Zato tvrdim da naš koncept umetničke slobode ostaje kontradiktoran; nepovratno je spregnut sa slobodnom voljom pojedinca, a odbacuje kolektivnu volju — konkretno, filozofsko zaokruživanje umetničke „autonomije” koje bi je moglo „opremiti” *kolektivnom* koncepcijom slobode (zajedničkim osećanjem vrednosti umetnosti, smisla i stvaralačke zajednice, a samim tim i društveno orijentisanim političkim ciljevima). Postmodernističko bavljenje „društvenim” temama ili masovnom kulturom i svakodnevnim životom (od pop-arta do Džefa Kunsa) verovatno nije stvorilo nijedan značajan politički diskurs (ili agendu za društvene promene). Tačno je da se estetska autonomija prečesto povezuje sa postkantovskim modernizmom, koji se, kao stvar doktrine, opirao bilo kakvom dubokom društvenom angažmanu (zarad očuvanja kvazietičke sfere prosvetljene senzibilnosti ili zarad bilo kakvog drugog izgovora). Postmodernistički napadi na modernizam tokom 1980-ih (kada je „autonomija” bila neizbežno povezana sa američkom apstraktnom umetnošću i „formalizmom” glavnog njujorškog kritičara umetnosti Klementa Grinberga (Clement Greenberg), te anahrona karakteristika nemačko-engleskog filozofskog romantizma) bili su, na mnogo načina, validna politička optužnica pasivnosti i društvene ravnodušnosti. Nadaleko poznata intelektualna bitka, koja je u Njujorku vođena između kritičara, istoričara umetnosti i „teoretičara” (unutar kruga privatnih, a ne javnih galerija, što je ironično po sebi), dovela je do toga da u uticajnim umetničkim institucijama (na engleskom govornom području) „autonomija” umetnosti bude odlučno odbačena. Obrazloženje je bilo to da će se odvajanje umetnosti od šireg društvenog života (čak i ekonomski funkcionalizam „masovne” kulture ili sveta potrošačkih zadovoljstava) desiti na uštrb političkog angažmana ili sposobnosti umetnosti da generiše različite oblike društvene kritike, otpora i promene. Od tada je prezir prema svim oblicima romantizma estetske autonomije (ma kako oni bili nejasni) prožimao većinu evropskih i američkih umetničkih škola. Ali to je dovelo do velike kontradikcije koja postoji do danas (barem na „nedekolonijalizovanom” Zapadu) – do trajne dominacije jedinstvene umetničke subjektivnosti (kulturnog individualizma), ali bez naglašavanja značaja društvene autonomije ili iskustvene moći umetnosti koje je potkrepljuju i iz kojih

se izvode njeni politički ciljevi. Ako želimo da stvorimo političke okvire koji će olakšati estetsko delovanje umetnosti na društveni kolektiv građana, javnu sferu, političku moć i nove društvene odnose (postojeće i potencijalne, koji u vremenu agresivne ekonomske globalizacije ne nalaze prostor za istraživanje ili izražavanje), politički koncept umetničke autonomije i dalje nam je potreban.

Koliko god da je rasprostranjeno ovo kontradiktorno stanje stvari, ostaje još jedna, globalna, sfera kulturnog diskursa koja nije toliko precizno definisana. Od perioda nakon Drugog svetskog rata jedna nova institucija umetnula se u svet umetnika (i umetničkih akademija) ali i masovnog tržišta (u domen privatnih interesa): ona je ispitivala značenje „kulture” i centralnu ulogu kulture u ratnom pokolju i, što je za nas važno, skovala je novi etičkopolički diskurzivni prostor koji nije bio upleten u sudbinu zapadnjačkog umetničkog subjektiviteta.

Statut UNESCO-a, potpisan u Londonu 16. novembra 1945. godine, započinje sa „Pošto ratovi počinju u umovima ljudi, u umovima ljudi moraju biti postavljene i odbrane mira” (UNESKO, 1945, Preambula). A odgovornost za takvo stanje stvari leži u „nepoznavanju običaja i života jedni drugih”. Statut je u osnovi bio novi okvir međunarodnih kulturnih odnosa, u kojem je kultura postala nepolitičko aktivno sredstvo prekogranične „vernosti” i transnacionalne saradnje. Ali formativna vizija UNESKO-a bila je i više od toga: „kulturno” je bilo upisano i u socijalnu, i u ekonomsku i u političku sferu života, a ipak izdvojeno kao „ljudska” podloga za život koja nam je svima bila zajednička, bez obzira na kulturu ili zemlju kojoj smo pripadali. Takvo shvaćanje kulture bio je opšte i filozofsko, a opet dovoljno specifično da se može operacionalizovati u vidu radikalnih kulturnih politika u svim zemljama, bogatim ili siromašnim. Pojavila se nova koncepcija intelektualne subjektivnosti („umovi ljudi”, rodnoj politici uprkos) koja je proizvela nove oblike međunarodne „intelektualne i moralne solidarnosti” (uslove za miran suživot, krajnji cilj Ujedinjenih nacija u nastajanju). Posle Drugog svetskog rata kultura je prećutno proglašena za glavni medij nacionalizma i podsticaj samopotvrđivanja, antagonizma i ponosa; ali je takođe bila i savitljiv temelj za evoluciju ljudskog identiteta i smisla koji je nastojao da zaobiđe sudbinu evropske kulture, uprkos nastojanjima njene posleratne rekonstrukcije. UNESKO je novu socio-antropološku viziju kulture „čoveka” video kao sredstvo za manifestovanje „demokratskih principa dostojanstva, jednakosti i uzajamnog poštovanja” i održavanje „potpunih i jednakih mogućnosti obrazovanja za sve, u stalnoj potrazi za objektivnom istinom i slobodnom razmenom ideja

i znanja” (UNESCO, 1945, Preambula i član 1). Dok nam se ovi formativni ciljevi danas čine benignim, pa čak i utopijskim, diskurzivna staza ka njihovom ostvarenju ostaje izazov za nas i za savremeni odgovor na trenutnu kontradiktornost umetničkog stvaralaštva (kontradiktornost koju je 1990-ih globalna ekonomija umetničkih tržišta, muzeja moderne i savremene umetnosti, bijenala i sajmova umetnosti – „univerzalizovala”).

Povelja Ujedinjenih nacija (1945), nastala kada i statut UNESKO-a, iako koristi termin „kultura” ipak mu nije dala veliku težinu. Kultura se pojavljuje u članu 1, tački 3, sa ciljem da se „ostvari međunarodna saradnja u rešavanju međunarodnih problema ekonomskog, socijalnog, kulturnog ili humanitarnog karaktera ...” (Ujedinjene nacije, 1945). Slično tome, i Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima (UDHR: decembar 1948) osnovom ljudskog postojanja smatrala je očuvanje života, slobode, imovine i kretanja, te je kulturu razmatrala samo u tom smislu. Tek sa *Međunarodnim paktom o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima* (ICESCR usvojenim u decembru 1966, a kasnije delimično integrisanim i u Povelju o pravima) „kultura” je postala predmet prava (koji se može pravno braniti) (Ujedinjene nacije, 2003). Iako je to bio prvi pokušaj međunarodnog konsenzusa o socijalnoj i demokratskoj funkciji kulture, njegova uloga je velika zato što podrazumeva to da nas sada međunarodni režim prava štiti dok „slobodno težimo ... kulturnom razvoju” (član 1), štiti naše pravo na „uživanje” u kulturi (član 3) i insistira na „programima tehničkog i stručnog usmeravanja i obuke, politikama i tehnikama” koji su za to neophodni (član 6).

Član 15 ICESCR-a donosi ključni stav o kulturi, ponavljajući Univerzalnu deklaraciju o ljudskim pravima i njeno trostruko osnovno pravo na kulturu: pravo na „učestvovanje u kulturnom životu” [članstvo u lokalnoj ili nacionalnoj zajednici], pravo na „uživanje u blagodatima naučnih dostignuća i njihove primene” [pravo na pristup zajedničkim dobrima] i pravo na „korist od zaštite moralnih i materijalnih interesa koji proističu iz bilo kakvog naučnog, književnog ili umetničkog autorstva” [autorstvo, vlasništvo i autorsko pravo ili kopirajt]. UNESCO je tokom 1950-ih bio zaokupljen obrazovanjem i odgovarajućom literaturom (nauka i filozofija, nasleđe i istorija), dok se tokom 1960-ih može videti značajan napredak u konceptualizaciji kulture kao predmeta javne politike (delimično podstaknut proširivanjem teritorija političke dekolonizacije i političkim usponom novih nezavisnih država članica). Na Petnaestoj konferenciji UNESKO-a 1968. godine (nakon simpozijuma u Monaku), pokrenuta je nova serija publikacija koja je bila zasnovana na inicijalnom dokumentu *Kulturna politika: preliminarna studija* (UNESCO, 1969b).

Teoretski, tvrdilo se da je umetnik mnogo više od pojedinačnog kreativnog producenta ili radnika u kulturnoj produkciji koju sponzorise država. Nedostatan u pogledu temeljnog teorijskog obrazloženja, ali snažan u pogledu svojih implikacija, ovaj i dalje relevantan stav o teoriji javne kulturne politike ukazuje na to da „umetnik” može biti ključni posrednik u odnosu između javne potrebe za kulturom i teških (složenih, komplikovanih) društveno-političkih uslova koji koče kulturnu produkciju. Umetnik je kulturni posrednik „izgradnje društva”.

Spomenuti dokument iz 1969. bio je deo serije publikacija koja se zvala „Studije i dokumenti o kulturnim politikama”, 1969–1987 (UNESCO, 1969a) i koja predstavlja formativnu (iako u velikoj meri zaboravljenu) fazu u razvoju nove discipline – studija kulturne politike.⁵ U okviru tog istraživačkog projekta niz država članica (UN) podvrgnut je sistematskom ispitivanju o tome kako je kultura definisana i pozicionirana u odnosu na vladu i njene inostrane poslove, kao i u odnosu na ekonomiju države. Kao posledica toga, kulturna politika je uzdignuta iznad uobičajenog nivoa umetničkih politika ili spektra politika o institucijama nacionalnog nasleđa i tradicija likovne umetnosti ili zanata koje su usvojene širom Evrope. Dok su posleratne evropske kulturne politike zaista značile „izgradnju društva” (ili, posle rata, njegovu obnovu), one su verovatno bile nedostatne u pogledu internacionalizacije i uloge umetnika. „... osnovni problem koji treba rešiti” bio je „kako osigurati slobodu umetnika, a istovremeno mu dati odgovarajuće mesto u ekonomskom i društvenom životu.” (UNESCO 1969b: 18).

Šezdesete godine izazvale su debate u krugovima UNESKO-a koje su efikasno odredile aksiomatske uslove za UNESKO-ov plan rada koji je i danas isti (iako u prigušenom obliku). Iako umetnik nije postao isključivi predmet pažnje sve do nakon publikovanja „Preporuke u vezi sa statusom umetnika” (1980), pojavila se dvojaka briga za inherentnu moć stvaralačkog procesa i potrebu za društvenom promenom i razvojem. Počevši u Veneciji u septembru 1970. godine, UNESKO je organizovao seriju međuvladinih konferencija o kulturnim politikama koje su u svoj prvi plan stavljale odnos između umetničkog stvaralaštva i društvene promene – odnos unutar koga je umetnik dobijao sve veću važnost kao, kako bi se danas reklo, „agent promene”. Naredne konferencije u Meksiko Sitiju u julu 1982. i u Stokholmu u martu 1998. su dotadašnje, često vijugave i idealističke debate stavile u jedan širi i veoma važan kontekst delovanja Ujedinjenih nacija – simbiotski odnos izme-

5 U okviru te edicije objavljena je, na francuskom i na engleskom, knjiga Stevana Majstorovića *Kulturna politika Jugoslavije*, 1973. (prim. prev.)

đu razvoja i demokratije. U periodu između konferencija u Meksiku i Stokholmu UNESCO je realizovao kampanju „Svetska dekada kulturnog razvoja (1988–1997)”. Tokom te decenije sastajale su se brojne umetničke komisije, što je kulminiralo sa formiranjem nove Svetske komisije za kulturu i razvoj koja je svoju ambicioznu i strastvenu politiku predstavila u strateškom dokumentu „Naša kreativna raznolikost” (*Our Creative Diversity*, UNESCO, 1995⁶). Komisija je tako počela da se bavi ulogom umetnika, značajem kulture za sve javne politike, stvaralaštvom i društvenom promenom, producentima kulturnih dobara i uslovima za njihov rad – što je sve uvrstila u politički motivisan korenit plan društvenog razvoja i političkog samoopredeljenja. Koncept „kreativne raznolikosti” pokazivao je kako se pojmovi i fraze koji su tradicionalno vezivani za umetnost (od vremena avangardne umetnosti) sada koriste za iskazivanje nove vizije društva u kome ekonomska produktivnost i prosperitet mogu biti održivi zahvaljujući kreativnom potencijalu ljudi. Kultura je sfera društvene participacije, sredstvo za promociju ljudskih prava i rodno osnaživanje, globalni medij komunikacije, čak i pristup prirodi i životnoj sredini, a najviše od svega, kulturne politike imaju inherentnu sposobnost za stvaranje trans-društvene solidarnosti i posvećenosti mirnom suživotu.

„Naša kreativna raznolikost” govorila je o kulturi kao posredniku nove „globalne etike” suživota i vladavine u kojoj bi kulturne politike mogle detektovati „ključne probleme sveta” (UNESCO 1995: 289). I zaista, dobro razvijena kulturna politika bi mogla da povede ka novoj politici „vladanja” — u kojoj bi „raznolikost” i „pluralizam”, kao dve ose društvenog razvoja, predstavljali otpor prema nadolazećoj navali ekonomske globalizacije i tržišne dominacije. „Naša kreativna raznolikost” je verovatno ključna stanica na putu od Uneskoveg Statuta iz 1945. godine do „Univerzalne deklaracije o kulturnoj raznolikosti” usvojene 2001. godine, na kome se Deklaracija pojavila kao odgovor na jačanje neoliberalnih viđenja globalizacije kao nasilnog „sukoba” civilizacija (up. Huntington 1992). Namesto toga, raznolikost i pluralistički oblici vladavine, sa svojim uzajamnim priznavanjem i dijalogom, uklonili bi svaki sukob, a kulturne politike bi mogle biti primarni pokretač takvog posredovanja.

Postoji još jedna diskurzivna trasa koja je veoma važna za našu temu. Naime, godine 1970, unutar serije dokumenata o kulturnoj politici sa nazivom „Studije i dokumenti o kulturnim politikama” nastao je i dokument „Kulturna prava kao ljudska prava” (UNESCO 1970). Pored same Univerzalne

6 U izradi ove publikacije učestvovala je i Milena Dragićević Šešić, str. 296 (prim.prev.)

deklaracije o ljudskim pravima (1948), taj dokument je verovatno bio najznačajnija teorijska osnova za kasniju „Preporuku o statusu umetnika” (1980) i inspiracija za „Preporuku za učešće svih ljudi u kulturnom životu i za njihov doprinos kulturnom životu” (UNESCO, novembar 1976.) koja sadrži odeljak o umetničkom stvaralaštvu i umetničkom delu. Iz ova tri teksta proističe osnovni koncept umetničke slobode koji je aktuelan i danas: bilo putem „pobune” ili putem inovacije, umetnik olakšava odvijanje kreativnog procesa stvaranja nekog oblika društveno-političkog razvoja; taj „razvoj” je, pak, presudan za građanske, javne i participativne procese obrazovanja i komunikacije koji su imanentni društvu koje je jednako otporno i na ekonomski instrumentalizam i na politički autoritarizam (te na sektašku monokulturu koja iz njih proističe).

„Preporuka o statusu umetnika” iz 1980. godine i dalje stoji kao standard koji države članice Ujedinjenih nacija treba da primene i ostvare. Generalna skupština UNESCO-a povremeno traži da se sačini izveštaj o napretku povodom usvajanja te preporuke (Consolidated Report). Ona je i redovna tema godišnjeg Globalnog izveštaja o rezultatima primene „Konvencije za zaštitu i promociju raznolikosti kulturnih izraza” (2005). Obuhvatajući niz zaštitnih mera i zahteva za priznavanjem umetničkog rada kao jedne vrste produktivnog „rada” (tako definisanog ili ne), „Preporuka o statusu umetnika” omogućava UNESCO-u da se, zarad očuvanja umetničke slobode, stalno poziva na Međunarodni pakt o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima (1966) kao i na druge instrumente zaštite ljudskih prava. Iako Konvencija iz 2005. nije postala sila za ostvarivanje kulturne pravde, što se možda htelo (članovima 7–10 „Univerzalne deklaracije o kulturnoj raznolikosti” koji se uglavnom tiču ekonomske proizvodnje i međunarodne trgovine), mnogi savetnici za njenu tehničku implementaciju osigurali su to da države članice, rečima iz Preporuke (Vodeći princip br. 3):

[...] prepoznajući osnovnu ulogu umetnosti u životu i razvoju pojedinca i društva, imaju dužnost da štite, brane i pomažu umetnike i slobodu njihovog stvaralaštva ... putem usvajanja mera koje umetnicima daju veću slobodu, bez kojih oni ne mogu ispuniti svoju svrhu ... stvaraju prilike za veće učešće umetnika u odlukama koje se tiču poboljšanja kvaliteta života. Koristeći se svim sredstvima kojima raspolažu, države članice treba da pokažu i dokažu da umetničke aktivnosti imaju ulogu u zalaganjima njihovih nacija za globalni razvoj tj. za stvaranje pravednijeg i humanijeg društva i zajednički život sa drugima u mirnim uslovima uz mogućnosti za duhovno obogaćivanje. (UNESCO 1980b: 149)

Odeljak 2: Pravo i priroda slobode

Naravno, površno čitanje UNESKO-vog diskursa moglo bi stvoriti utisak da umetnici samo treba da se pridruže opštim težnjama normativne politike i postanu deo idealnog spektra kulturnih izraza, doprinoseći tako razvoju sve prosperitetnijeg društva. Ipak, umetnička sloboda nije nužno kooperativna, niti je uvek u potpunosti „pozitivna” (Dragićević Šešić i Tomka 2016; Dragićević Šešić 2016); umetnička autonomija je često izvan vrednosnog konsenzusa ili kolektivno prihvaćenih društvenih normi. Značajna studija Mađara Imrea Szaboa (Imre Szabó) iz čak 1974. godine naslovljena *Kulturna prava* tvrdila je da iako su „prava” često neophodna za zaštitu umetnika, filozofski uslovi ljudskih prava u vidu kodifikovanog zakona (kao individualnih, univerzalnih, neotuđivih i nedeljivih) ne isključuju umetničku autonomiju, ali su u osnovi u suprotnosti sa njom; dok je primena zakonskih „prava” na kulturu neophodna, umetnici mogu da deluju protiv institucionalnih sila koje rizikuju to da umetnost liše njene inherentne specifičnosti i različitosti u odnosu na društvene konvencije i njihove vladajuće norme izražavanja (Szabo 1974)⁷.

Bez obzira na to, činjenica je da je savremena umetnost postala bespomoćna u svojoj kritičarskoj samoći, te da ne može da se odbrani od ogromnih talasa zakonskih i društvenih ograničavanja slobodnog izražavanja. Zato koncept kulturnih prava treba uzeti za osnovu prilikom definisanja bilo kakvog politički sadržajnog kulturnopolitičkog pojma umetničke slobode. Sagledavanje umetničke slobode iz ugla kulturnih prava veoma je važno za pristupanje savremenom umetniku iz ugla kulturne politike – kako zbog stvaranja političkog konteksta za odbranu umetnika, tako i zbog sprečavanja političke instrumentalizacije umetnosti za potrebe zvaničnih ili institucionalnih „razvojnih” projekata. Ovo drugo je očigledno manji problem od prvog. Odnosno, nivo „objektivnog” zabranjivanja (*objective’ suppression*) koje umetnici doživljavaju, čak i u Evropi, stalno raste. Nedavni izveštaj nevladine „monitoring” organizacije Freemuse – „Bezbednost, kreativnost, tolerancija i njihov suživot” (2020) – bavi se sve složenijim društvenim pejzažom unutar koga bi slobodni umetnički izraz trebalo da se ostvaruje (Freemuse 2020). Pozivajući se na empirijske podatke, izveštaj mapira i kvantifikuje objektivne oblike (često državne) represije i cenzure, ali daje i sliku rascepkane globalne civilne sfere u kojoj popularne političke ideologije, verska uverenja, kulturne vrednosti i nacionalni identitet negativno utiču na osnovne norme (kao što su poverenje, civilna saradnja, poštovanje autoriteta ili simbola nacionalnog identiteta). Sa

7 Knjigu pod istim nazivom, još pre Szaboa, objavio je Stevan Majstorović: *Pravo na kulturu*, KPZ Srbije, Beograd 1972. (prim. prev.).

proširivanjem pojma „objektivnog” ugnjetavanja, tako da on uključuje i cenzuru, situacija postaje složenija. Početkom 2020. godine, na glavnom vebsajtu za informisanje profesionalaca u umetničkom sektoru Velike Britanije, *Arts Professional*, objavljen je pionirski izveštaj „Sloboda izražavanja” (*Arts Professional* 2020). Ispitivanje mišljenja radnika u kulturnim delatnostima u Velikoj Britaniji pokazalo je da je njihovo radno okruženje ispunjeno strahom i ogorčenjem; zakonska i društvena cenzura, koje su sada endemske za sektor, izazivaju sistematske (i varljivo složene) oblike autocenzure.

Manje uobičajen oblik objektivne represije, ali značajan za umetničko stvaralaštvo, jeste i porast korporativne moći, posebno u sferi finansiranja institucija i izložbi, sa svojim nizom „zvaničnih” kulturnih stejkholdera. Mnoge galerije u javnom sektoru integrisale su u svoj programski menadžment, pa čak i kustoske prakse, često zamišljane (*often-imagined*) očekivane odgovore javnosti ili zainteresovanih strana – izbegavajući tako težak izložbeni sadržaj, umetničke izjave ili kontroverzna umetnička dela. Što se tiče umetnosti, istraživanja popularne kulture ili upotreba medijskih slika za potrebe umetničkog rada kao političkog komentara, postali su komplikovani. Od „redimejda” avangarde ili upotrebe predmeta iz svakodnevnog života, preko pop arta i njegovog referenciranja i citiranja slika i ikonografije pop-kulture, do postmodernog „prisivajanja” i institucionalne kritike – sve je to danas u pravnom smislu problematično i retko se viđa. Ironično, prava intelektualne svojine često su područje neumetničkih, ali ipak stvaralačkih prava, koja umetnikovo istraživanje mogu ograničavati čak i više od cenzure. Slučaj danske umetnice Nadije Plesner (*Nadia Plesner*) slučaj je u kome neka „zanimljiva” dokumentacija ostaje lako dostupna onlajn (up. UNHRC 2013: 12).

Predmet spora u ovom slučaju bio je malo verovatan – torbica Luj Vuiton-a *Audra* (koju slavna Paris Hilton često nosi) na kojoj je „Multi colore Canvas Design” japanskog dizajnera Takaši Murakamija. Povod je bila umetnička izložba na kojoj je umetnica Plesner kombinovala torbicu sa likom izglednelog sudanskog deteta – ta njena slika je štampana na majicama koje su na narednim izložbama prodavane kao prateća roba uz umetnički projekat. Imitirajući Hiltonovu i očigledno prisvajajući postojeći Luj Vuiton luksuzni proizvod – Plesner je svoj rad smatrala komentarom na genocid u Darfuru i od prodaje majica prikupljala je sredstva za žrtve. Međutim, ostavljajući umetnost, estetiku i globalnu pravdu po strani, Luj Vuiton je isprva pobedio u pravnom postupku protiv zloupotrebe intelektualne svojine (prava na korišćenja dizajna), a Veliki sud u Parizu je 2008. kaznio Plesnerovu sa 5000 € dnevno za svaki naredni dan izlaganja spornog rada. Plesner je izjavila, „[p]

oenta nikada nije bila u Luj Vuiton-u ... [tema] su opsesije slavni ličnosti na račun stvari koje su bitne” (Plesner, 2018). Majice i posteri koji prate izložbu i slike bili su, naravno, „u maloprodaji“, ali mnogo novca od njihove prodaje donirano je aktivističkoj nevladinoj organizaciji *Divest for Darfur*.

Plesner se onda obratila Haškom sudu i maja 2011. godine slučaj je saslušan. Luj Vuiton je tada izneo drugu osnovu za optužbu – pravo na imovinu, odnosno Član 1 Evropske konvencije o ljudskim pravima. Pravni branioci Plesnerove pozivali su se na Član 10 iste konvencije – pravo na umetničku slobodu. Sudski pretres slučaja bio je fascinantant; iako je korporativni interes Luj Vuiton-a bio (tehnički) legitiman, presuda je doneta u korist prava umetnice, a Sud je tom prilikom izjavio „... osnovno pravo Plesnerove, koje je među najvišim prioritetima demokratskih društava, da izrazi svoje mišljenje kroz njenu umetnost“, nastavljajući: „u tom pogledu smatra se da umetnici uživaju popriličnu zaštitu svoje umetničke slobode što u principu znači da umetnost može 'vređati, šokirati ili uznemiravati'” [citirajući ovde prethodnu presudu u korist prava umetnika da vređa koja su nepovrediva: up. Evropski sud za ljudska prava, januar 2007] (Haški sud 2011: 8). Sa ovakvom presudom, Haški sud nije pomirio interese dveju strana u sporu, već je artikulisao politički prioritet: bez obzira što krši druga prava (kao što je pravo na imovinu), pravo na umetničku slobodu ima prvenstvo jer je ono višeg reda (tj. konstituent društvenog poretka *per se*). Iako se to može činiti idealističkim, ili „pravnim aktivizmom“ koji podriva pravo na svojinu i intelektualnu svojinu, takva sudska odluka sasvim doslovno (i tačno) potvrđuje primat ustavnog prava u Evropi – u kome se umetnik kao „graditelj društva“ ponovo pojavljuje.

Međutim, problem je to što takva zadivljujuća uverenja suda postaju manje važan uslov za umetničku slobodu od delovanja policije, snaga bezbednosti, a naročito radikalnih društvenih grupa i novih fenomena verske ogorčenosti i pobune. Zasnovane na verskim ubeđenjima (makar smo mislili da je tako), pretnje slobodi govora su se manifestovale na ulicama i kao masovni protesti i kao fizičke pretnje. Od romana britanskog autora Salmana Ruždija *Satan-ski stihovi* (1988) – pogubljenja usled islamske fatve koju je iranska država proglasila – do mnogobrojnih fizičkih pretnji nakon objavljivanja stripova sa likom Muhameda u *Jillands-Posten*-u (septembar 2005). Zastrašujući teroristički napad na francuski satirični nedeljnik *Charlie Hebdo* u Parizu januara 2015. godine primer je savremenih posledica takve invazije na javnu sferu koja se sve manje temelji na važnim građanskim i kulturnim pretpostavkama o poverenju i saradnji zasnovanim na zajedničkim političkim vrednostima. Simboličko nasilje i kulturni uticaj ove nove forme radikalne građanske akcije

gotovo da nikako nisu postali predmet kulturne politike vredan proučavanja. U katastrofi *Charlie Hebdo* – katastrofi usled slobode kulturnog izražavanja (bez obzira na to koliko je ono bilo neumesno) – dvanaestoro ljudi je ubijeno i jedanaest povređeno, a u Francuskoj i širom Evrope strah od bilo kog oblika kritike islama i danas samo raste.

Takve posledice verskog fanatizma stoje na jednom kraju naše teme. Uloga domaće policije i snaga bezbednosti su još jedan, poseban skup tema u našem spektru suzbijanja slobode. U Velikoj Britaniji, zemlji koja je prva počela da uvažava građanske slobode i prava na kulturni izraz, slojevitost i složenost zakonskih restrikcija govora i postupanja je pozamašna i od suštinskog značaja za društvo. Širom Evrope i sveta suočavamo se sa „slojevima” zakonske regulative (zakona je sve više i rizik raste zato što su povrede zakona sve češće stvar toga kako oštećena strana tumači zakon, posebno ako je „oštećena” strana organizacija ili sama Država, a ne stvarna osoba ili društvena grupa). Neka krivična dela su istorijska i očigledna, poput opscenosti, ali neka su nova i kompleksnija, poput govora mržnje ili podstrekivanja terorizma. Umetnici širom Evrope sada nastoje da rutinski izbegavaju te teme, uprkos činjenici da se relevantna zakonska ograničenja tiču najvažnijih pitanja ostvarivanja slobode, preispitivanja kulturnih vrednosti i izražavanja: ti problemi se mogu navesti ovako – *opscenost* (npr. pornografija: zabranjuju je sve zemlje, iako manje u EU); *kleveta, difamacija i ogovaranje* (sve zemlje); *vredanje države* (npr. Turska i mnoge druge); *blasfemija / bogohuljenje* (mnoge islamske zemlje; zemlje sa jakom hrišćanskom tradicijom); *vredanje crkve* (npr. Grčka); *poverljive informacije* (npr. državne bezbednosti; vojske: sve zemlje); *krađa ili prisvajanje* (npr. nacistička konfiskovana umetnost; nedosledno); *govor mržnje* (EU; SAD); *teroristička dela* (npr. veličanje terora; podsticanje na terorizam ili podržavanje terorističkih aktivnosti: većina zemalja); *autorska prava / intelektualna svojina* – nacionalna i međunarodna (sve države članice UN) itd.

Umetnici su često usamljeni i finansijski ranjivi društveni akteri, a (kulturna) sfera u kojoj deluju ima sve više parničnih procesa – sve više je orijentisana ka bezbednosti i pod pojačanim je policijskim nadzorom. Tamo gde se, od 1960-ih u celoj Evropi, podrazumevalo da istrajava raznolikost lokalnih i građanskih tradicija, i gde su se osobenosti, vrednosti i etička opredeljenja manjina i potkultura uglavnom priznavali i poštovali, danas se pomalja novi homogeni režim moralnih normi. Ne može se žaliti zbog propadanja patrijarhalne ili neke druge autoritarne moralne zajednice, ali osnovne političke pretpostavke o društvenoj autonomiji su se rasplinule. Naravno, takav režim ne narasta

svuda na isti način – od „politički korektne Levice” Zapada do populističke Desnice Istoka; ali su posledice po umetničku slobodu manje-više svuda iste. Vređanje nekoga može vas uvući u neopisivu nevolju, a istinska raznolikost mišljenja (intelektualna, etička ili moralna raznolikost) može izazvati sve oblike nesigurnosti medija, vlasti ili čak lobističkih grupa čiji neistomišljenici (koji, dakle, nisu deo mejnstrima) mogu biti optuživani za neloyalnost, fanatizam ili čak „ekstremizam”.

Ono što je zbunjujuće je to što se raznolikost i neslaganje *de facto* proslavljaju do te mere da stvaraju novu (mada paradoksalnu) kulturnu ideologiju. U Velikoj Britaniji, Zakon o ljudskim pravima iz 1998. i Zakon o ravnopravnosti iz 2010. godine zasnivaju se na međunarodnom priznavanju ljudskih prava i pokušaju da značajno promovišu raznolikost i inkluziju kao kulturne vrednosti. Ipak, nesumnjivo je da to nije unapredilo heterodoksiju, pluralizam ili raznolikost životnih stilova, kulturnih izraza, pogleda i perspektiva. Nekada se očekivalo da umetničke i kulturne institucije neguju sopstvene norme i vrednosti (nasleđe autonomnosti estetike koju zahteva filozofija), a one su sada taoci „vrednosnog režima” koji ima svoje zalihe prava i zakonskih pretnji kojima svaka organizacija mora da se prikloni: takva priklonjenost se mora ogledati u politikama zapošljavanja, „proširivanja pristupa“, obrazovanja, rada na terenu (*outreach*) ili angažovanja u korist lokalne zajednice, invalidnosti i mnogim drugim. Naravno, malo je povoda za prigovaranje i opiranje režimu novih vrednosti koji ne bi išli u korist populističkoj Desnici ili tradicionalistima koji pozivaju na rigoroznu moralnu cenzuru. Ali, trenutno se uloga politike zasnovane na pravima u evoluciji istorijskih diskursa umetnosti, estetike i javne sfere malo istražuje ili stavlja pod kritički nadzor. Pravni režim u sferi kulture širom Evrope, koji često sprovode političke agencije, stejkholderi ili finansijeri, više je skladište političkih obaveza, a ne organ ili medij autonomije. Od Burdijeove sociologije kulture francuskog društva (Bourdieu 1979/1984) – odnosno uspostavljanja danas prihvaćene aksiomske istine o tome da je kultura kapital i da stoga može povećati ili inhibirati društvenu pokretljivost (socijalnu mobilnost) i ekonomske mogućnosti – i neoliberali i post-marksisti zahtevaju izvršnu vlast u kulturi koja će se više zasnivati na pravima. Shodno tome, zahtevao se novi sofisticirani kulturni populizam ukusa i vrednosti koji su uglavnom promovisali muzeji i galerije (kao najbliži publici) – marketing, obrazovanje, „rad na terenu” (*outreach*) ili „razvoj publike” (na primer, Arts Council England, 2018).

Iako je javna kulturna sfera širom sveta postala politički i pravno složena, upravo ta složenost pojačava potrebu za kulturno-političkim modelom

umetničke slobode. Takav model bi trebalo da uzme u obzir nedavna iskustva umetnika. Jedan važan slučaj pokazuje stalna ranjivost istaknutog bangladeškog fotografa, kustosa i pisca Šahidula Alama (Shahidul Alam). Globalni novinski kanali uznemirili su mnoge u Evropi zbog načina kako je on 5. avgusta 2018. uhapšen i zadržan u pritvoru više od 100 dana bez jasnih optužbi. Nije uhapšen zbog svoje umetnosti ili umetničkih izjava *per se*, već zbog političkih izjava. Drugim rečima, njegovo upražnjavanje sopstvene umetničke slobode (u mnogim međunarodnim sferama i tokom mnogih godina) omogućilo mu je da razvije prepoznatljiv glas i politički značaj. *Umetnička sloboda bila je ključna za njegovu političku misao koja se razvijala koliko i njegov umetnički senzibilitet*: za svakoga ko poznaje Alamovo delo, oni su nerazdvojni. Da ekstrapoliram, umetnička sloboda nije samo odsustvo ograničenja u pogledu sadržaja ili izraza, već preduslov da umetnik razvije specifičan politički kapacitet u društvu (*political agency*).

Odeljak 3: prava umetnika (*art rights*) kao izazov

Kao što je naznačeno u drugom delu Odeljka 1, diskurs kulturne politike koji je nastajao tokom prve tri decenije UNESKO-ve evolucije omogućava nam da o umetniku mislimo kao o stvaraocu sa jednom širom društvenom misijom, te stoga i funkcijom u javnoj, praktičnoj politici. Kao što je objašnjeno u Odeljku 2, situacija u kojoj se danas nalazimo je dvosmislena koliko i složena u odnosu na uslove slobode – govora koliko i umetnosti koja utiče na sve oblike kulturne produkcije. Sada treba da razmotrimo zašto u situaciji u kojoj se zakon o ljudskim pravima uspeo na najviše nivoe kreiranja globalnih politika i stvorio uslove za međunarodnu solidarnost, srazmeran značaj nije pripisan kulturnim pravima – ljudskim pravima svojstvenim umetnosti, umetnicima i kulturi. Tamo gde su ljudska prava definisana kao jasni predmeti pravne analize – pravnim instrumentima međunarodnih sporazuma i njihovim diskretnim članovima (član 15. Međunarodnog pakta o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima ICESCR kao osnovni primer) – kulturna prava ostaju predmet nagađanja i osporavanja (najefikasnije presude su vezane za probleme koji su izvan kulturnih politika uopšte, poput antidiskriminacionih zakona ili zakona o intelektualnoj svojini, tržištu ili zaštiti potrošača).

Sve to nas podseća da međusobni odnos između „čoveka” i „prava” nije očigledan ili se može podrazumevati. I zaista, ovo drugo može pomračiti prvo (definisanje „čoveka” kao bića kulture, bilo je rano dostignuće UNESKO-a). „Prava”, iako naizgled apsolutna i transparentna, zahtevaju posredovanje i za-

stupanje (organizacije, ubedljive govore, uspostavljene metodologije interpretacije, narative, izraze i uvide i tako dalje). Umetnost i umetnici, iako su očigledno uspešni u podsticanju formiranja građanskih institucija, akademskih institucija, bogatih tržišta i njima svojstvene finansijske elite, prekršili su ono što je Džek Doneli (Jack Donnelly, 2007) nazvao „relativnom univerzalnošću” prava i ono što je Kirsten Hastrup (2003) identifikovala kao „granice pravnog jezika”. Delotvorni oblici aktera društvenih promena (institucije, naučnici, tržišta i finansije) mogu zavarati nekoga da misli da umetnost i umetnici imaju neku značajnu ulogu u političkoj ekonomiji izgradnje društva kada oni to nemaju. Oni su zasigurno stimulisali nastanak čitavog carstva fascinantnih i nadahnjujućih kulturnih aktivnosti na Zapadu a sada i u čitavom svetu, ali to je ostalo izvan granica „pravnog jezika” i ostalo je u domenu „relativne univerzalnosti” svih diskursa zasnovanih na pravima. Drugim rečima, iako se sva ljudska prava pozivaju na apsolute i etički univerzalne ili normativne stvarnosti koje je gotovo nemoguće potkrepiti, ona dobijaju realan sadržaj tek kroz kreiranje i razvoj globalnih javnih praktičnih politika. Ljudska prava su generalno uspela da postanu važan društveni činilac i predmet u globalnoj političkoj svesti (pre svega, ali ne isključivo, kroz rad Ujedinjenih nacija). Umetnost i kultura uglavnom opstaju zahvaljujući pokroviteljstvima, dobroj volji ili širokom zagovaranju – ali ne po osnovu prava.

Iako je UNESKO igrao centralnu ulogu u potvrđivanju prava na umetnost i kulturu na globalnom nivou, on izgleda ostaje na marginama središnjih pravnih diskursa novonastajuće globalne političke svesti o ljudskim pravima. To je, kao što je u prvim odeljcima ovog rada naznačeno, manje povezano sa UNESKO-om a više sa načinom na koji su umetnost i kultura (posebno ono što danas nazivamo međunarodnim svetom umetnosti) razvili oblike svog društvenog delovanja koji nemaju niti jednu uticajnu ulogu u razvoju nove globalne političke svesti. Umetnici su ostali nadahnuti pojedinci bez bilo kakvog čvrstog uporišta poput političke zajednice ili uticajnog društvenog faktora koji bi 'autonomiju' umetnosti koristio kao globalno kolektivnu silu za dobrobit svih. Razvoj UNESKO-ove politike otkrio je da za to postoji prilika, jer je „ljudski” sadržaj ljudskih prava neraskidivo (socijalno i politički) povezan sa umetničkom slobodom (up. The Wroclaw Commentaries; Vickery 2018). U svom zagovaranju ljudskih prava i razvoja relevantnih javnih politika, UNESCO deluje tiho (u skladu sa „Procedurom 104” zaštite ljudskih prava). Ljudska prava su zasigurno tokom svoje istorije (vidi *UNESCO Courier* 1951, 1968. i 2018) ostala pravni supstrat sveukupnog razvoja politike, a ne samo zagovaranja ili odbrane umetnika, pisaca, muzičara i tako dalje (videti UNESKO-ovu Strategiju o ljudskim pravima iz 2003.), što je posebno

tačno za „Konvenciju o zaštiti i promociji raznolikosti kulturnih izraza” iz 2005. (UNESCO 2005) – poslednju kulturnu konvenciju Ujedinjenih nacija koju UNESCO sprovodi. Međutim, iako se neobične publikacije s vremena na vreme pojavljuju, UNESCO-ovo zagovaranje ljudskih prava drži se starog principa Ujedinjenih nacija o suverenosti država članica, i ono uglavnom nije otvoreno za javni nadzor, niti ima jasnu ulogu u globalnom političkom diskursu.

U jednom bukvalnom, pravnom smislu, pojam umetničke slobode povezan je sa članovima 18 i 19 originalne Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima (UDHR) i sa istim članovima u Međunarodnom paktu o građanskim i političkim pravima (ICCPR) iz 1966. (i, što je ironično, ne ponavlja se u Međunarodnom paktu o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima – ICESCR kao „kulturno” pravo). To su članovi o slobodi misli, savesti, verovanja, mišljenja i izražavanja koji bi, iako se odnose na svako javno izražavanje ili komunikaciju, trebalo da se odnose samo na *sadržaj* umetničkih dela (i to kako ga umetnik izražava), pre nego na građansku i javnu ulogu umetnosti u društvenom razvoju. Drugim rečima, ako se pojavi veći slučaj ili spor, on se obično svodi na sporenje oko sadržaja, dok se pitanja društvene sredine ili kulture *per se* retko razmatraju. Iako se UNESCO u svojim sedam kulturnih konvencija pozivao na 13 od 30 članova Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima (UDHR), naročito u Preporuci iz 1980. koja, kao što je rečeno u prvom odeljku ovog rada, ostaje „otvoreni” proces, umetnost ili umetnička sloboda kao takvi ne postoje u dva pakta (konvencije) iz 1966. godine. Upravo je Preporuka iz 1980. značajna za sagledavanje uticaja prava (pravnog sistema) na umetničku slobodu – jer umetnik nije izolovana stvaralačka ličnost već društveni akter koji deluje u širokom socijalno-ekonomskom okruženju koje sa svojim specifičnostima podstiče ili guši kreativni izraz.

Preporuka iz 1980, koju je najočiglednije usvojila Kanada, predstavlja dodatak Međunarodnom paktu o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima ICESCR (1966), a ovaj rad usmerava na relevantan zaključak: umetnici su hibridni građani-radnici koji sve dok žive oblikuju složenu ekonomiju kulture. I zaista, prvi član ICESCR-a postavlja „samoopredeljenje” kao osnovnu karakteristiku pravne države: i ako, u duhu Preporuke iz 1980, umetnika shvatamo kao „građanina-radnika“, [možemo citirati da] „Na osnovu tog prava oni se slobodno opredeljuju za svoj politički status i ostvaruju svoj ekonomski, socijalni i kulturni razvoj.” Ostavljajući po strani očigledno istorijsko značenje ovoga dodatnog prava (da umetnicima treba omogućiti da ostvaruju svoje umetničke interese, uključujući poreski status, sindikalno udruživanje, stan-

darde u radnim uslovima itd.), istraživači kulturne politike su malo istraživali specifično uređenje društvenog sistema koje se odnosi na umetnike. Evropski kulturni parlament Saveta Evrope (osnovan 2001) jeste gest u tom pravcu, ali građanska solidarnost i političko zastupanje umetnika i dalje su slabi širom sveta, uključujući i Evropu.

Da bi unapredio i pravno i političko znanje o odnosu između prava i kulture, Savet Ujedinjenih nacija za ljudska prava (UNHRC – United Nations Human Rights Council) 2009. godine uveo je ulogu specijalnog izvestioca za kulturna prava (kao takozvanu „specijalnu proceduru” ili nezavisnog stručnjaka za ljudska prava), a prvi izvestilac, od 2012. do 2015. godine, bila je sociološkinja iz Pakistana Farida Šahid (Farida Shaheed). Njen izveštaj „Pravo na slobodu umetničkog izraza i stvaralaštva” (mart 2013.) bio je prekretnica na tu temu, ali je i potcrtao nejasnoće u pogledu ciljeva i parametara pristupanja umetničkoj slobodi i kulturi *per se* sa stanovišta prava – da li je „pristup ljudskih prava” kulturi jednostavno ekvivalent kulturnim pravima kao zakonskoj kategoriji. Nejasnoće verovatno proizlaze iz pokušaja da se umetnost i kultura naknadno uklope u novu, visoko razvijenu i ustanovljenu globalnu instituciju zakona o ljudskim pravima. Kao što je Imre Sabo dobro objasnio, kultura pokazuje otpor ka tome da je uspostavljeni pravni okviri tek tako zastupaju (Szabo 1974).

Ali ko se zalaže za kulturu u radu na ovim pravnim, umetničkim i političkim pitanjima? Da li umetnici brane svoja prava, svojom umetnošću, i kako i do kog pravnog učinka bi to moglo dovesti? Šahidova kaže da umetnici... jesu, ili mogu biti, branioci ljudskih prava [Tačka 35: str. 8]. Noviji izveštaj drugog specijalnog izvestioca, Amerikanke arapskog porekla Karime Benoune (Karima Bennoune), tiče se zaštitnika ljudskih prava (HRD – Human Rights Defenders). U njenom izveštaju nema referenci o sektoru kulture, što pokazuje da umetnici ili kulturni radnici slabo brane sopstvene slobode i prava, tj. utiču na njih (UNHRC 2020); umetnici ili kulturni radnici nastoje da ostanu pozicionirani kao ranjive ili potencijalne žrtve, a na toj poziciji ima malo primera strateškog umetničkog delovanja koje se zasniva na pravima i skreće pažnju Ujedinjenih nacija. Ali ono što su i Farida Šahid i Karima Benoune tačno tvrdile jeste to da umetnička sloboda ne podrazumeva samo odsustvo represivnih granica ljudske moći izražavanja. Sloboda se tiče političkog kapaciteta umetnosti koji umetnika integriše u političku ekonomiju javnog doma. „Umetnička prava” se ne mogu u potpunosti predstaviti „pravom” (zakona, stručnih advokata, državnom ili sudskom zaštitom), već „kulturom“, zato što definišu određene uslove za izgradnju slobodnog i pravednog društva, ili

barem utvrđuju društvene uslove u kojima se sloboda i dostojanstvo mogu ostvarivati (up. strateški cilj 8 u aktuелnoj UNESCO-ovoj srednjoročnoj strategiji 2014–21).

Zaključak: pojam Slobode u Konvenciji iz 2005. godine

Zanemarena UNESCO-ova „Deklaracija o kulturnoj raznolikosti” (2001) trebalo je da sa svojom normativnom snagom i društvenim uticajem postane najsigurniji okvir za razvoj kulture kao prostora slobodnog izražavanja. Ona je zahtevala da se razmišlja o društvenoj organizaciji kulture koja bi uvela pluralizam u sastav izvršne vlasti u kulturi, prava na kulturu u zakon, posebne kulturne kategorizacije i javne mere zaštite u domen trgovine, i obezbedila mnoge druge uslove koji bi osigurali slobodu umetnika i ujedno uspostavili njihovu društvenu funkciju (UNESCO 2005; De Beukelaer, M. Pyykkönen i J. P. Singh ur. 2015).

Konvencija iz 2005. godine je orijentisana ka međunarodnoj trgovini a ne, makar ne direktno, ka slobodi raznolikosti koju bi trebalo omogućiti određenim modelom javne kulturne politike (štaviše, Konvencija nije ni osmišljena kao mehanizam koji će osigurati slobodu i kulturna prava: videti Donders 2015). Kulturno-politička elaboracija Konvencije ipak može doneti mnogo više nego što jeste trenutno. Sloboda umetnika je zasigurno bila stalna tema događaja koji prate Konvenciju, kao i same Konvencije koja apeluje na poštovanje osnovnih ljudskih prava (up. uvodni niz „referenci“), ali Konvencija još uvek nije predmet teorije kulturne politike koja bi uvidela kakav potencijal Konvencija ima za ostvarivanje slobode i kulturnih prava. Inspirisani radom profesorke Milene Dragičević Šešić, dugogodišnje savetnice za primenu ove Konvencije, sigurno se moramo pozabaviti ambivalentnim, prekomplikovanim istorijskim i pravno-političkim uslovima u kojima savremeni umetnik stvara – stanjem „raznolikosti” (kako je ono artikulisano u Konvenciji iz 2005).

Iako će kompletan elaborat Konvencije biti obiman, ovaj rad želim da zaključim sa postavljanjem inicijalnog okvira za kritički projekat koji je inspirisan radom profesorke Milene Dragičević Šešić. Za početak, smatram da se na osnovu analize suštinskih pravnih elemenata Konvencije može doći do mnogo konkretnije i sadržajnije koncepcije umetničke slobode.

Ako Konvenciju shvatimo retorički, kao tri međusobno povezana „prostora” istorijskog diskursa o kome smo u ovom radu govorili – njeno izranjanje iz

istorijskih intelektualnih razmatranja kulture, društvenog razvoja i ljudskih prava – onda te preklapajuće prostore možemo vizuelizovati i tako doći do adekvatnog kulturno-političkog imaginarijuma. Svaki od ovih „prostora” su diskurzivni prostori (tokovi znanja koji prolaze kroz konstruisane predstave naših već usvojenih diskursa) koji doprinose stvaranju koherentnog plana za društvenu promenu zasnovanu na kulturnoj raznolikosti. Kulturno-politički imaginarij je način konceptualizacije umetničke autonomije koju smo možda imali, ali i za „individualizaciju” umetničke produkcije i njeno uspostavljanje kroz obrazovanje, javne institucije i tržišta. Imaginarij je sredstvo za konceptualizaciju stanja autonomije u kome je kulturno stvaralaštvo zaštićeno i branjeno pravom da se suštinski bude kreativan, tj. da „stvaranje” ima kapacitet da menja društvo. Priznavanje značaja umetničke autonomije, koju bi potpuno razvijen sistem prava na kulturu mogao da priušti, od velike je važnosti za razvoj pravnog kao i novog filozofskog jezika, što bi moglo da iznova stvori (re-create) društvo. Ova ideja nije političko-utopijska već društveno-razvojno orijentisana, i ovaj projekat će najpre istražiti raznolikost životnih uslova „čoveka” koje svi delimo, i u svakoj od naših zemalja će dokumentovati, kako to Konvencija zahteva, saradnju država potpisnica na podržavanju ovih uslova (čija je uloga posebno navedena u Odeljku IV, „Prava i obaveze Strana potpisnica”), jer države su odgovorne za njihovo sprovođenje.

Naša tri međusobno povezana „prostora” mogu se artikulirati kao (up. Ciljevi Konvencije i vodeća načela):

- (i) *interkulturalni* prostor – zato što kroz aktivni dijalog između „kultura” otkrivamo kako da artikuliramo uslove komunikacije i saradnje koji postoje unutar suštinskog transkulturnog stanja „raznolikosti”;
- (ii) prostor *intervencija javne kulturne politike (mere i instrumenti)* – stvaranjem novih izraza, interakcija i oblika vrednosti, Konvenciju možemo upotrebiti za transformisanje postojeće kulturne politike i svih drugih politika koje se tiču društvene stvarnosti raznolikosti; i
- (iii) prostor *participativnog internacionalizma* koji stvara globalnu javnu kulturnu sferu (koja je, naravno, prvi put zamišljena u UNESCO-ovom osnivačkom aktu iz 1945.). Svaki od ovih diskurzivnih „prostora” definisan je tako da se istorijsko i savremeno mogu združiti u pragmatičnom oblikovanju novih uslova za autonomno stvaralaštvo.⁸

⁸ Ovaj predlog i njegova teorijska polazišta inspirisani su mojim radom „Kulturni menadžment: istorijska dilema” („Cultural management: a historical dilemma”), koji sam izlagao na Global

Ovaj rad sam napisao u čast profesorke Milene Dragičević Šešić i njenog intelektualnog značaja kao centralne ličnosti u evropskim studijama kulturne politike i u globalnom diskursu UNESCO-ove Konvencije iz 2005. godine. Započeo sam sa proširivanjem istorijskog zapažanja činjenice da su umetnici retko predmet doslednog proučavanja, te da savremeni umetnici danas ostaju pozicionirani u istorijskom diskursu umetnosti koji individualni kreativni izraz vrednuje više nego kolektivnu ili društveno angažovanu umetničku aktivnost. Sa slabljenjem filozofske estetike i njenih zahteva za estetskom autonomijom, umetnik je početkom 21. veka ranjiv u kulturnoj sredini u kojoj je sve više pravno-političkih sporenja. Iako dominantni diskurs umetnosti slavi slobodan izraz urođenih ljudskih sklonosti ka umetničkoj inovaciji, takva „sloboda” podleže sve složenijoj matrici uslova (što, mora se reći, rezultira sa oblicima autocenzure i strateškog izbegavanja mnogih najhitnijih pitanja sa kojima se suočavaju demokratska društva). Zato ovaj rad istražuje pomaljujući, iako prigušen, diskurs kulturnih prava i, gledajući na Konvenciju iz 2005. godine kao na glavni pravni okvir, tvrdi da umetnička sloboda, potpuno osnažena kulturnim pravom na kreativnost i istraživanje, može na jedinstven način da vodi ka produblivanju svih izraza „ljudskih bića” – i tako može da podstakne rastuću transnacionalnu kulturnu povezanost u kojoj se nove prakse raznolikosti mogu suprotstaviti mnogim antidruštvenim trendovima globalizacije i razvoja autoritarnosti.

Literatura

- Arts Professional (2020) 'Freedom of Expression', dostupno na (pristup samo za članove): <https://www.artsprofessional.co.uk/news/researchinvestigate-censorship-arts> [Pristupljeno 02.28.2020].
- De Beukelaer, M. Pyykkönen i J. P. Singh (ur.) (2015) *Globalization, Culture, and Development: The UNESCO Convention on Cultural Diversity*. Basingstoke: Palgrave.
- Donders, Y. (2015) 'Cultural Human Rights and the UNESCO Convention: More than Meets the Eye?' u: C. De Beukelaer, M. Pyykkönen i J. P. Singh (ur.) *Globalization, Culture, and Development: The UNESCO Convention on Cultural Diversity*. Basingstoke: Palgrave, pp. 117–131.
- Donnelly, J. (2007) "The relative Universality of Human Rights", *Human Rights Quarterly*, Vol. 29, No. 2: pp. 281–306.

Management Forum-u (Šangaj Jiaotong, decembar 2019), kada sam i poslednji put delio podijum konferencije sa profesorkom Milenom Dragičević Šešić. Rad je dostupan na: <http://wrap.warwick.ac.uk/131177/>

- Dragićević Šešić, M. & Vickery J. (ur.) (2018) "Cultural policy in times of rising populism", KPY 2017/18 *Cultural Policy and Management Yearbook*. Istanbul: Iletisim Publishing.
- Dragićević Šešić, M. (2006) "Artist and cultural activist practices", u: Jacquemin, F. (ur.) *ITTACA*, Fondation Marcel Hicter, Bruxelles.
- Dragićević Šešić, M. (2014) 'Telling stories about culture of resistance and dissent, preface for the book: 12 impossibles, stories by rebellious Arab writers', u: Leštarić, S. (ur.) *12 impossibles, stories by rebellious Arab writers*, Amsterdam: ECF, pp. 6–10.
- Dragićević Šešić, M. (2016) 'Dissidents' (Culture of Dissent), u: A. Wiesand et.al. (ur.) *Culture and human rights: The Wroclaw Commentaries*, ArCult Media, de Gruyter, Berlin, pp.151–153.
- Dragićević Šešić, M. et.al. (ur.) (2017) *Cultural Diplomacy: Arts, festivals and Geopolitics*, Belgrade: Ministry of Culture Serbia and Faculty of Drama Arts.
- Dragićević Šešić, M. i Tomka, G. (2016) 'Art and Dissent: Questioning the Grid', u: Gonsalves S. & Majhanovich M. (ur.), *Art and Intercultural Dialogue*. Amsterdam: Sense Publishers.
- Evropski sud za ljudska prava (januar 2007) RvdW 2007 452 Udruženje vizuelnih umetnika protiv Austrije: osnova za odluke 26 i 33.
- Foucault, M. (2011) *The government of self and others: lectures at the College de France, 1982-1983*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Freemuse (2020) *Security, Creativity, Tolerance and their Co-Existence*, dostupno na: <https://freemuse.org/news/the-security-creativitytolerance-and-their-co-existence-the-new-europeanagenda-on-freedom-of-artistic-expression/> [Pristupljeno: 20.02.2020].
- Hastrup, K. (2003) 'Representing the common good: the limits of legal language' in: Wilson, R. & Mitchell, J. P. *Human Rights in Global Perspective: Anthropological Studies of Rights, Claims and Entitlements*, Routledge.
- Haški sud (2011) Građansko pravo (predmeti), slučaj br. 389526 KG ZA 11-294, maj 2011: odluka 4.8.
- Hughes, R. (1991) *The Shock of the New*. London: Thames and Hudson.
- Human Rights Council report A/HRC/23/34 (2013) *Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed, 'The Right to Freedom of Artistic Expression and Creativity'*, (Twenty-third session, Agenda item 3, 14 March 2013). New York: United Nations General Assembly.
- Human Rights Council report A/HRC/43/50 (2020) *Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Karima Bennouna, 'Cultural*

- Rights Defenders' (Forty-Third session, Agenda item 3, 24 February-20 March). New York: United Nations General Assembly.
- Huntington, S. P. (1996) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
 - Plesner, N. (2018) dostupno na: <http://www.nadiaplesner.com/simple-living--darfurnica1> [Pristupljeno 20.11.2020].
 - Szabó, I. (1974) *Cultural Rights*. Berlin: Kluwer Academic Publishers.
 - Šahidul Alam, profesionalni veb-sajt: <https://500px.com/shahidulalam> [Pristupljeno 15.02.2020]; vidi i: <http://shahidulnews.com/> [Pristupljeno 15.02.2020]
 - Ujedinjene nacije (1945) *Povelja Ujedinjenih nacija i Statut Međunarodnog suda pravde* [jun 1945]. Njujork: Ujedinjene nacije.
 - Ujedinjene nacije: International Bill of Human Rights [uključujući Univerzalnu deklaraciju o ljudskim pravima [1948], Međunarodni pakt o građanskim i političkim pravima [1966] i Međunarodni pakt o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima [1966]. Njujork: Ujedinjene nacije.
 - UNESCO (1945) *Statut UNESCO-a* [novembar 1945]. Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1969a) 'Studies and documents on cultural policies', 1969-1987, dostupno na: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000000574> [Pristupljeno 20.02.2020].
 - UNESCO (1969b). *Cultural Policy: a preliminary study* ('Studies and Documents on Cultural Policies'). Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1970) 'Cultural Rights as Human Rights' ('Studies and Documents on Cultural Policies'). Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1970) *Intergovernmental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies (Venecija, 24. avgust – 2. septembar 1970)*. Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1980) 'Recommendation concerning the Status of the Artist', Zapisi sa 21. zasedanja Generalne konferencije (Beograd, 23. septembar – 28. oktobar 1980) Vol. 1: Resolutions. Pariz: UNESCO, p. 149.
 - UNESCO (1982a) *World Conference on Cultural Policies: Final Report, Mexico (Meksiko Siti, 26. jul – 6. avgust 1982)*. Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1982b) *The Mexico City Declaration on Cultural Policies (World Conference on Cultural Policies [Meksiko Siti, 26. jul – 6. avgust 1982]*. Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1987) *World Decade for Cultural Development 1988-1997: Plan of Action*. Pariz: UNESCO.
 - UNESCO (1995) *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development*, Pariz: UNESCO i World Commission for Culture and Development.

- UNESCO (1998) *Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development: Final Report* [Stokholm, Švedska, 30. mart – 2. april 1998]. Pariz: UNESCO.
- UNESCO (2001) *Universal Declaration on Cultural Diversity*. Pariz: UNESCO.
- UNESCO (2005) *UN Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Njujork: Ujedinjene nacije.
- UNESCO (2014) *Medium Term Strategy, 2014-21*. Pariz: UNESCO.
- Vickery, J. (2018) 'Cultural Rights and Cultural Policy: identifying the cultural policy implications of culture as a human right', *Journal of Law, Social Justice & Global Development* 22 – specijalno izdanje Vickery, J. (ur.) *Cultural Rights and Global Development*, str. 128–151.
- Wiesand, A. J., Chainoglou, K. i Sledzinska-Simon, A. (ur.) (2016) *Culture and Human Rights: the Wroclaw Commentaries*. Berlin: De Gruyter.

Jonathan Vickery
Centre for Cultural and Media Policy Studies,
University of Warwick, UK

CULTURAL RIGHTS, THE 2005 CONVENTION AND THE STATUS OF THE ARTIST: A TRIBUTE TO PROFESSOR MILENA DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ

Abstract

This article is written in the spirit of a festschrift, in honour of recently retired Professor Milena Dragićević Šešić. Once Rector of the University of Arts, Belgrade, and the UNESCO Chair in Cultural Policy and Management, Professor Milena's work and personal charisma have made a European-wide impact on both students and scholars, artists and activists. Her example is one of a university academic who is socially-engaged, politically astute, and who possesses the communication skills that have enabled her to participate in cultural politics at the highest level. Her contribution towards cultural thought and freedom of expression in her own country of Serbia (Yugoslavia until the early 1990s) will offer an important intellectual legacy. The aim of this article is to contribute to the emergence of this legacy by discussing our current policy understanding of artistic freedom in a way that amplifies its intellectual complexity as well as its policy necessity. I argue that cultural policy has struggled to defend, artistic freedom, despite many relevant intellectual resources provided by UNESCO; however, there remains hope in the form of a critical attention to the terms of the 2005 Convention and the historical discourse of culture and development from which it emerged.

Keywords

rights, art, modernism, freedom, cultural policies, globalisation.

Primljeno: 13.8.2021.

Prihvaćeno: 3.9.2021.

UTICAJ KORIŠĆENJA EMOĐIJA U DIGITALNOJ KOMUNIKACIJI NA RAZVOJ VEŠTAČKE INTELIGENCIJE

004.8:316.776
COBISS.SR-ID 54104329

Apstrakt

Emodžiji (eng. emoji) predstavljaju karaktere prvog digitalnog piktografskog jezika, koji je nastao pre dve decenije. Danas, emodžiji su sastavni deo svakodnevnog digitalne komunikacije, jer predstavljaju komunikacioni alat koji korisnici brojnih digitalnih platformi mogu koristiti besplatno. Emodžiji takođe predstavljaju jednostavan alat koji može da se koristi za testiranje i razvoj različitih novih tehnologija, posebno u oblasti veštačke inteligencije. Tako, ljudsko ponašanje i ljudska interakcija posredovana emodžijima postaju nepresušan izvor različitih podataka, a korisnici digitalno posredovane komunikacije generatori ogromne količine neplaćenih usluga. Ova studija bavi se analizom uticaja korišćenja emodžija u komunikaciji posredovanoj novim tehnologijama na razvoj veštačke inteligencije i ima za cilj da pokaže kako korisnici različitih društvenih mreža i internet platformi, kroz svakodnevnu komunikaciju emodžijima, učestvuju u besplatnom radu na razvoju veštačke inteligencije i mašinskog učenja. Oslanjajući se na marksističke termine kao što su „zajedničko stvaranje vrednosti” i „komodifikacija”, pokušavamo da prikazemo kako digitalne platforme mogu postati mesta eksploatacije i stvaranja neplaćenog rada.

Ključne reči

emodži, veštačka inteligencija, komunikacija, komodifikacija, novi mediji

Uvod

Od samog nastanka, ljude prati težnja za izražavanjem. Najrazvijeniji stepen artikulacije misli ljudi jeste govor, ali kroz istoriju su nastali i različiti zapisi

¹ marinazecpress@gmail.com

naših misli i emocija, od kojih je najznačajniji ljudsko pismo, koje se razvijalo od piktografskog do abecede (Schmandt-Besserat 2015: 761). Danas, u digitalnom prostoru, ponovo sve češće komuniciramo simbolima i slikama, umesto rečima. Jedan od elemenata koji je često sadržan u digitalnoj komunikaciji jesu emodžiji² (eng. *emoji*), karakteri prvog, piktografskog digitalnog jezika (Pardes 2018). Od 1999. godine, kada je nastao prvi emodži, do danas, primena emodžija u internet komunikaciji ljudi, ali i tehnologije koje utiču na njihov razvoj, menjale su se i razvijale. Tako, danas ne govorimo samo o običnim emodžijima koje koristimo u porukama, već postoje i personalizovani emodžiji i emodžiji koji se pomeraju u skladu sa vašom mimikom lica. Procenjuje se da 92% internet korisnika u svakodnevnoj komunikaciji koristi emodžije (Pardes 2018).

Emodžiji, kao alat u komunikaciji, besplatni su i dostupni korisnicima različitih tehnologija i platformi. Za potrebe komuniciranja emodžiji se u najvećoj meri koriste na društvenim mrežama, a Emodžipedia procenjuje da samo preko Fejsbuk Mesindžera svakodnevno u komunikaciji dođe do razmene oko 5 milijardi emodžija (Emojipedia n.d.).

Ipak, dosadašnje iskustvo pokazalo je da besplatne usluge kao što su onlajn platforme za komunikaciju i socijalizaciju, kao i besplatni alati koji se koriste u toj komunikaciji, koje nude velike kompanije kao što su Epl (Apple), Fejsbuk (Facebook) i Gugl (Google), neretko imaju svoju (skrivenu) cenu. Najveći broj ovih kompanija ima biznis modele bazirane na prodaji marketinških usluga, tačnije na prodaji podataka o svojim korisnicima (Fuchs & Sandoval 2014: 147). Vreme, lični podaci i načini ponašanja na društvenim mrežama jesu ono što korisnici „daju” zauzvrat velikim kompanijama, kako bi besplatno koristili različite platforme i alate. Dalje, korisnici često učestvuju u testiranju tehnologija koje su u razvoju, neretko bez znanja o tome. Među istraživačima koji pripadaju različitim oblastima smatra se da su društvene mreže izvor podataka koji se „prirodno javljaju” (Beninger et al. 2014: 5), tačnije podataka koji su javno dostupni i koji se mogu koristiti za potrebe različitih istraživanja. Poseban trend u ovoj oblasti predstavlja „rudarenje podataka” (eng. data mining), tačnije „praksa analiziranja velikih baza podataka u cilju generisanja novih informacija” (Lexico n.d.).

Emodžiji su alat koji jednostavno može da se koristi za testiranje različitih tehnologija, a analiziranje njihove upotrebe predstavlja izvor informacija za

2 Emodžiji (eng. *Emoji*) – reč emodži nastala je spajanjem japanskih reči „e” (slika) i „moji” (lik); reč je 1999. godine skovao Šigetaka Kurita, koji je radio za japansku firmu DOCOMO.

istraživače. Zbog toga korisnici koji svakodnevno koriste emodžije u komunikaciji na društvenim mrežama, neretko učestvuju u „nevidljivom radu” na razvoju različitih tehnologija, jer kompanijama besplatno pružaju značajne podatke.

Cilj ovog rada je da pokažemo kako koristeći emodžije, korisnici emodžija bez svog znanja učestvuju u razvoju veštačke inteligencije. O ovom fenomenu ne postoji veliki broj istraživanja iz oblasti komunikologije i teorije medija, ali je ovaj fenomen prepoznat i aktuelan u istraživanjima teoretičara informacionih sistema, posebno u radovima teoretičara koji se bave razvojem veštačke inteligencije i mašinskim učenjem.

Autori čiji teorijski pristupi predstavljaju polaznu tačku ovog rada su Kristijan Fjušs (Christian Fuchs) i Marisol Sandoval (Marisol Sandoval), kao i marksistički termini koje oni u svojim teorijama stavljaju u fokus pri analiziranju društvenih odnosa u digitalnim okolnostima, a to su: „ko-kreiranje vrednosti”, „zajednički rad” i „komodifikacija”. Analiza u ovom radu polazi od pitanja koje i Fjušs postavlja u svom radu, a to je pitanje u kakvom društvu danas živimo i koje su osnovne tendencije razvoja savremenog društva. Smatramo da je rad od velikog značaja jer u oblasti komunikologije i teorije medija ne postoji veliki broj radova koji problematizuju ovu temu i povezuju je sa razvojem veštačke inteligencije.

Kritičke teorije novih, digitalnih medija

Dve osnovne škole koje su postavile temelje kritičkog pristupa u istraživanju medija, komunikacija i kulture su Frankfurtska škola kritičke teorije i Kritička politička ekonomija medija i komunikacija. Obe škole karakteriše marksistički pristup, ali se razlikuju po uglu iz kog se razvija kritička argumentacija teorija. Teoretičari Frankfurtske škole polaze od ekonomskih principa, dok Kritička teorija političke ekonomije medija stavlja u fokus filozofiju i društvene teorije (Fuchs & Sandoval 2014: 53).

Na obe tradicije kritičke teorije oslanjaju se Fjušs i Sandoval u svojim istraživanjima, pridajući veći značaj Kritičkoj teoriji političke ekonomije medija zbog analitičkog pristupa baziranog na društvenoj teoriji, a ne ekonomiji.

Ključni pojmovi koje je Marks razvio, a kritičke teorije, Fjušs i Sandoval su koristili u novim kontekstima su *komodifikacija*, *ko-kreacija vrednosti* i *zajednički rad*.

Komodifikacija predstavlja podređivanje privatne i javne sfere logici kapitalizma (Felluga 2015: 50), tačnije transformaciju svih ljudskih odnosa u komercijalne odnose, odnose razmene, kupovine ili prodaje (Marxist Internet Archive, n.d.). Komodifikacija obezvređuje različite elemente ljudskog života. Ljudska komunikacija i odnosi, znanja, prijateljstvo, porodica, ne tretiraju se više kao pojave koje imaju unutrašnju vrednost, već kao roba (Felluga 2015: 50).

Vrednost robe, prema Marksu, otelotvoruje se kroz materijalizovan izraz količine rada koji je uložen u stvaranje robe (Comor 2015: 13). Marksistički teoretičar Tim Orajli (Tim O'Reilly) ističe da korisnici društvenih mreža, kao „kolektivna inteligencija” *ko-kreiraju vrednost* platformi kao što su Gugl, Fejbuk i Vikipedija (Wikipedia), stvarajući zajednicu umreženih korisnika (Fuchs & Sandoval 2014: 4).

Treći ključni pojam koji definišemo jeste pojam *zajedničkog rada*. *Zajednički rad* ili *kolaboracija* je princip rada u kome se radnici aktivno uključuju u rad na istim zadacima, ispravljajući jedni druge, razmenjujući ideje i stvarajući zajedno (Marxist Internet Archive n.d.). Kolaboracija je nov, dominantan fenomen koji se koristi za razvoj Veba³, ali nije nov u razvoju kompjuterskih tehnologija (Fuchs & Sandoval 2014: 5).

Svi pomenuti pojmovi objašnjavaju svakodnevne procese koji su prisutni na društvenim mrežama. Iako su novi mediji, pogotovo društvene mreže, od svog nastanka posmatrani kao „prostori koji imaju veliki potencijal za razvoj medijskih sloboda i slobode izražavanja” (Schmidt 2007 : 6), Fjušs i Sandoval podsećaju da su nove tehnologije i njihov razvoj ugrađeni u već postojeći sistem proizvodnih odnosa, a to je kapitalistički sistem. Oni ističu da dominantnim svetskim medijskim sistemom upravljaju privatne kompanije, i da novi mediji (kojima pripadaju društvene mreže) nisu nastali samo radi ispunjavanja određenih društvenih potreba, već kao unosan biznis (Fuchs & Sandoval 2014: 145).

Marisol Sandoval u svom radu o „nedruštvenom karakteru društvenih medija” istražuje društvene uticaje različitih praksi velikih medijskih kompanija

3 World Wide Web

(Apple, Google, Facebook) i načine na koje one ne doprinose stvaranju društvenog medijskog sistema:

Jedna od najčešćih praksi koje ove kompanije koriste u svom radu jeste komodifikacija korisnika. Većina ovakvih kompanija svoje korisnike koristi kao robu, prikupljajući podatke o njima. Ti podaci mogu biti različiti, od tehničkih informacija, statistike o korišćenju internet platformi, ličnih podataka, do biometrijskih podataka. Na ovaj način Gugl (Google) pretvara podatke o svojim korisnicima u robu i prodaje ih oglašivačima, umesto da prodaje svoju uslugu korisnicima. (Fuchs & Sandoval 2014: 145)

Zbog ovakvih praksi, besplatni servisi ne postaju prostor slobode, već prostor stvaranja nevidljivog rada, rada kroz igru (eng. *playbour*) i zajedničkog rada korisnika koji nisu dovoljno informisani o svom radu, te nemaju razvijenu svest o problemu koji određuje njihovu svakodnevnu komunikaciju na društvenim mrežama. Brojni kritičari (Fuchs 2010; Fuchs 2011; Vaidhyathan 2011; Tene 2008; Tatil 2008; Zimmer 2008) u svojim radovima ukazuju da komodifikacija korisničkih podataka podrazumeva pretnju nadzorom i narušavanje prava korisnika interneta. Kompanije kao što je Gugl skupljaju ogromne količine podataka o svakoj osobi, a internet korisnici ni na koji način ne mogu da otkriju koji podaci o njima se prikupljaju i ko ima pristup tim podacima.

Fjušs se u svojim teorijskim analizama oslanja na ideju Dalasa Smajtija (Dallas Smythe) koji smatra da se u slučaju medijskih biznis modela baziranih na prodaji medijskih usluga, publika prodaje kao roba marketinškim agencijama. Fjušs dodaje da su u slučaju društvenih mreža i novih medija, korisnici mnogo aktivniji jer učestvuju u stvaranju sadržaja. Upravo zbog toga dolazi do još veće komodifikacije korisnika, tačnije do komodifikacije svih aktivnosti internet prozumer⁴ (Cambridge Dictionary n.d.). Korisnici društvenih mreža postaju tvorci nevidljivog digitalnog rada koji se pretvara u kapital: digitalni rad korisnika se otelotvoruje u vremenu koje korisnici provode na različitim platformama, kao i u podacima koje ostavljaju na tim platformama i komunikaciji koju vrše putem njih. Na taj način vrši se komodifikacija društvenog, kulturnog i simboličkog kapitala korisnika, koji se prodaju kao podaci (Fuchs & Sandoval 2014: 58). Dakle, kao što Sandoval ističe, umesto da medijski servisi i usluge budu roba, oni su besplatni, a podaci o korisnicima i sami korisnici postaju vrsta medijske robe. Posmatranje, nadzor svakodnevnih interesovanja i aktivnosti korisnika postaju ključni elementi u komo-

4 Eng. prosumer

difikaciji društvenih mreža (Fuchs & Sandoval 2014: 58). Što više vremena korisnici provode na društvenim mrežama, što češće koriste različite alate (kao što su emodžiji) u komunikaciji, to više kapitala oni generišu za privatne firme koje su tvorci ovih platformi.

Internet u njegovom sadašnjem, dominantno kapitalističkom obliku zasni-va se na raznim oblicima rada: relativno visoko plaćenom radu softverskih inženjera, slabo plaćenim proleterskim radnicima u internet kompanijama, neplaćenom radu korisnika i „ropskom radu” radnika koji proizvode hardve-re neophodne za razvoj različitih tehnologija (Fuchs & Sandoval 2014: 60). Fjušs smatra da je radu neplaćenih internet korisnika i radnika u fabrikama koje proizvode hardvere zajednička činjenica da su obe vrste rada neplaćene, ali je razlika u tome što je eksploatacija internet korisnika bazirana na do-bijanju zadovoljstva, dok je eksploatacija radnika u fabrikama bazirana na mukotrpnom radu koji postoji radi ostvarenja zadovoljstava korisnika (Fuchs & Sandoval 2014: 59).

Dakle, prema analizama ovih teoretičara, ponašanje korisnika na društvenim mrežama svakodnevno se pretvara u robu, čime se njihovo „zadovoljstvo” pretvara u nevidljivi, neplaćeni rad. Samim tim, uloga korisnika društvenih mreža u razvoju novih tehnologija zasnovana je na nevesnom pružanju različitih podataka⁵ potrebnih za tehnološka istraživanja, kao i na nevesnom učešću u testiranju različitih, novih, tehnologija.

Nastanak i razvoj emodžija

Emodži predstavlja malu digitalnu sliku ili ikonu koja služi kako bi se njom izrazila ideja ili emocija u elektronskoj komunikaciji (Oxford Languages 2015). Reč emodži nastala je spajanjem dve japanske reči, slika i karakter, tačnije „e” i „moji”, a slična je engleskoj reči emotikon, koja označava facijalne ekspresije prikazane kroz karaktere na tastaturi (Oxford Languages 2015). Emotikoni, nastali 1990-ih godina, predstavljaju preteču emodžija. Ovi primitivni oblici izražavanja „emocija” na internetu (od kojih su najpopularniji srećan emoti- kon :-) i tužan :- (emotikon), predstavljaju važan korak u razvoju ranog *netje-zika* (eng. *Netspeak*) (Pardes 2018).

5 Na primer: osnovni podaci, vreme koje provode koristeći platforme, biometrijski podaci, podaci o svim konverzijama itd.

Prve emodžije stvorio je japanski umetnik Šigetaka Kurita (Shigetaka Kurita) 1999. godine. Šigetaka Kurita je radio kao *developer* za japansku firmu DOCOMO koja se bavi telekomunikacijama i želeo je da napravi atraktivan interfejs, koji bi omogućio prenos informacija na jednostavan, sažet način: na primer, ikonicom koja prikazuje vremensku prognozu umesto pisanjem reči „oblačno” (Pardes 2018). Kurita je skicirao set slika od 12x12 piksela, koje se mogu izabrati u okviru tablice, koja nudi 176 emodžija i nalik je tastaturi, a zatim poslati na druge mobilne uređaje i stranice (Pardes 2018). Druge japanske firme iz oblasti telekomunikacija ubrzo su počele da prave svoje emodžije, a od 2000. godine emodžiji su postali poznati i u drugim delovima sveta. Guglov tim za internacionalizaciju je 2007. godine podneo molbu da Unikod Konzorcijum (Unicode Consortium), neprofitna organizacija koja se bavi održavanjem tekstualnih standarda na svim računarima, prepozna emodžije kao vid komunikacije na internetu.

Emodžiji su postali deo svakodnevne digitalne komunikacije 2012. godine, nakon što je kompanija Epl (Apple) predstavila svoj novi operativni sistem iOS6, te su korisnici novih verzija ajfon (Iphone) telefona postali i prvi korisnici tastature koja se sastoji iz seta emodžija, a dve godine nakon njih i korisnici Android operativnih sistema (Grant 2016). Nakon toga Instagram, Tviter i Fejsbuk napravili su identične tastature, a emodžiji su postali globalni fenomen. Tri godine nakon nastanka Eplove emodži tastature, reč godine prema Oksford rečniku (Oxford Languages 2015) postao je emodži koji plače od smeha – „😂”.

Emodži karakteri predstavljaju prvi jezik koji je nastao u digitalnom svetu, dizajniran da doda emocionalnu nijansu ravnom tekstu koji se pojavljuje na ekranu digitalnog uređaja (Pardes 2018). Emodži „vokabular” kontinuirano raste, te svake godine emodži komitet Unikod Konzorcijuma prihvata ili odbija nove emodžije. Na taj način svake godine korisnicima različitih digitalnih platformi, kao što su društvene mreže, postaju dostupni novi emodžiji koje mogu koristiti u internet komunikaciji. Razvoj novih tehnologija takođe utiče na nastanak novih vrsta emodžija, pa su tako nastali i bitmodži (eng. Bitmoji), personalizovani emodži koji izgleda kao svaki pojedinačan korisnik, ali i Eplov animodži (eng. Animoji) koji koristi tehnologiju praćenja facijalnih ekspresija ajfon korisnika, kako bi animirao emodžije, snimajući facijalne ekspresije osobe koja ga koristi. Široka upotreba i adaptibilnost neke su od najvažnijih karakteristika emodžija, ali i razlog zbog kojih emodžiji postaju predmet politizacije i borbe za moć (Pardes 2018). Pa tako, godišnje pitanje izbora i uvođenja novih emodžija više nije samo pitanje potrebe za

novim prijemčivim slikovnim prikazom koji će se koristiti u komunikaciji, već je i pitanje savremenih društvenih trendova, o čemu svedoči i veliki broj inkluzivnih emodžija čiji broj raste iz godine u godinu. Emodžiji, kao i svaki jezik, predstavljaju odraz sveta kojem pripadaju, a u ovom slučaju govorimo o globalnom, digitalnom svetu.

Veštačka inteligencija i društvene mreže

Veštačka inteligencija predstavlja skup različitih tehnoloških i softverskih praksi koje su u stalnom razvoju, te je različiti autori različito definišu i ne postoji jedna precizna definicija veštačke inteligencije (Faggella 2018), oko koje je saglasna većina teoretičara iz ove oblasti. Pod AI tehnologije (tehnologije koje rade na razvoju veštačke inteligencije) zapravo spadaju različita polja istraživanja koja imaju različite ciljeve i metode, a sve nose naziv „veštačka inteligencija” uglavnom iz istorijskih, a ne teorijskih razloga (Wang 2019: 28), zbog čega je ovaj pojam još teže precizno definisati.

Ipak, prema jednoj od definicija, nastaloj u 2020. godini, pojam veštačka inteligencija odnosi se na simulaciju ljudske inteligencije od strane mašina koje su programirane da razmišljaju kao ljudi i imitiraju njihovo ponašanje (Frankenfield 2021). Ovaj pojam odnosi se na bilo koju vrstu mašine ili tehnologije koja pokazuje odlike ljudskog razmišljanja, kao što su učenje i rešavanje problema (Frankenfield 2021).

U okviru polja veštačke inteligencije, nastala je specifična oblast koja se koristi za razvoj veštačke inteligencije, a to je mašinsko učenje (eng. *machine learning*). Mašinsko učenje je kategorija veštačke inteligencije koja omogućava računarima da misle i samostalno uče (Alzubi et al. 2018: 1), tačnije kategorija koja omogućava računarima da usvajaju „ljudske karakteristike”. Mašinsko učenje je u stvari metod analize podataka koji automatizuje izgradnju analitičkih modela, grana veštačke inteligencije zasnovana na ideji da sistemi mogu učiti iz podataka, identifikovati obrasce i donositi odluke uz minimalnu ljudsku intervenciju (SAS n.d.). Jedan od osnovnih ciljeva mašinskog učenja jeste osposobljavanje mašina da u što većoj meri postanu samostalne u svom delovanju.

Mašinsko učenje predstavlja osnovni pogon brojnih platformi koje svakodnevno koristimo, kao i usluga koje te platforme nude kao što su sistem preporuka na Netfliksu (Netflix), Jutjubu (YouTube) i Spotifaju (Spotify), ali i

pretraživači (Gugl) i fidovi društvenih mreža (Fejsbuk, Tviter) (Hao 2017). Mašinsko učenje koristi se kako bi korisnicima društvenih mreža bilo „olakšano” korišćenje društvenih mreža, tačnije kako bi bilo poboljšano njihovo iskustvo korišćenja društvenih mreža (eng. User experience). S ozbirom da je razvoj veštačke inteligencije uslovljen prikupljanjem podataka, različite internet platforme, društvene mreže, pa i mobilni uređaji, predstavljaju generatore tih podataka i ključni element u razvoju veštačke inteligencije.

Uticaj korišćenja emodžija na razvoj veštačke inteligencije

Kao što smo već pomenuli u trećem poglavlju, emodžiji su nastali kao dopuna „ravnom” tekstu, sa ciljem da dodaju emotivnu nijansu komunikaciji. Emodžiji izražavaju ideje i emocije, a upravo razumevanje emocija je jedan od najvećih izazova koje pred sebe postavljaju naučnici koji se bave razvojem veštačke inteligencije. Zbog toga je razvijena i posebna oblast veštačke inteligencije, veštačka inteligencija emocija (eng. Emotion AI), čiji je cilj razvoj sistema koji su u interakciji sa ljudima i mogu da prepoznaju i reaguju na ljudske emocije (Gujral 2019). Trenutno u svetu postoji veliki broj kompanija koje se bave isključivo razvojem veštačke inteligencije emocija, a smatra se da će razvoj ove tehnologije pozitivno uticati i na druge oblasti, posebno na marketing, zdravstvo i razvoj bezbednosnih sistema. Sa druge strane, razvoj veštačke inteligencije suočava se i sa velikim brojem etičkih pitanja, a najveće je pitanje koje sve negativne efekte ova vrsta tehnologije može imati po ljude i kako obezbediti da se ona etički upotrebljava.

Emodžiji predstavljaju digitalni jezički sistem emocija, a takav, digitalni sistem je mašinama lako prepoznatljiv i jednostavan za usvajanje. Emodžiji predstavljaju „skraćeni” za ljudske izraze lica, u tekstualnom formatu (Karthik et al. 2018: 168) i mašinama olakšavaju „prevođenje” kompleksnih fenomena kao što su ljudske emocije u digitalan, razumljiv jezik, što se kasnije interpretira kao „učenje” ili „razumevanje” veštačke inteligencije.

S ozbirom da mašine uče kroz analizu velikog broja prikupljenih podataka, svaka komunikacija emodžijima na različitim platformama generiše određen broj podataka koje sistemi mogu da koriste za bolje razumevanje emocija. Mašinsko učenje o ljudskim emocijama, mišljenjima i stavovima (eng. *senti-ment analysis and opinion mining*) zasnovano je na rudarenju podataka (eng. data mining), a ono je posebno napredovalo usled razvoja društvenih mreža kao što su Fejsbuk i Tviter (Karthik et al. 2018: 168). Upravo u toj komunika-

ciji na društvenim mrežama, koristi se potencijal učenja pomoću emodžija. Jedan emodži može poboljšati ekspresivnost tekstualne poruke i dati dublje značenje internet postu (Shiha & Ayvaz 2017: 361), što predstavlja osnovnu vrednost upotrebe emodžija u razvoju veštačke inteligencije, tačnije mašinskog učenja.

Ipak, mašinsko učenje posredstvom emodžija nije tako jednostavno. Jedan od problema u analizi emocija koje ljudi iskazuju korišćenjem emodžija u komunikaciji predstavlja činjenica da određen emodži može biti izraz sarkazma ili ironije. Ipak, veće su prednosti nego mane analiziranja iskaza koji sadrže emodžije, jer emodžiji često služe kao pozitivno sredstvo koje može odrediti ton do tada neodređene ili dvosmislene rečenice (Felbo et al. 2017: 1615), tačnije koje mašinama olakšava razumevanje emotivnog značenja iskaza.

Rad na razvoju veštačke inteligencije i posebno mašinskog učenja često nije javan, te nemamo precizne podatke o tome koliko kompanija i istraživačkih centara je do sada koristilo emodžije za potrebe svojih istraživanja, iako je u pitanju veoma popularna oblast. Ipak, Felbo (Felbo), Mislov (Mislove), Sogard (Søgaard), Rahvan (Rahwan) i Lehman (Lehmann) u svom radu iz 2017. godine ukazuju na važnost korišćenja iskaza koji sadrže emodžije, a koji su dostupni na društvenim mrežama, za prikupljanje podataka radi razvoja mašinskog učenja, posebno oblasti veštačke inteligencije emocija. Oni čak u svom radu upućuju na korišćenje društvenih mreža, ističući da one sadrže veliki broj kratkih tekstova sa emodžijima koji se mogu koristiti za mašinsko učenje (Felbo et al. 2017: 1616). Iako postoje i druga istraživanja o korišćenju emodžija i komunikacije posredovane njima na društvenim mrežama za potrebe istraživanja koja doprinose razvoju veštačke inteligencije, ono što je zajedničko svim ovim istraživanjima jeste da ona ne dolaze iz oblasti komunikologije ili etike, već iz oblasti informatike, softverskog i informacionog inženjerstva i matematike. Zbog toga, u ovim istraživanjima u fokusu su najčešće zastupljena objašnjenja tehničkih aspekata razvoja tehnologija, a ne etička pitanja o upotrebi podataka koje različiti ljudi generišu na internetu kroz komunikaciju ili o neinformisanosti i neplaćenom učešću brojnih ljudi u istraživanjima o veštačkoj inteligenciji.

Savremena istraživanja o mašinskom učenju i emocijama ističu pozitivan uticaj emodžija na razvoj veštačke inteligencije. Emodžiji su efektan alat za razvoj mašinskog razumevanja raspoloženja koje prati različite iskaze na društvenim mrežama i u digitalnoj komunikaciji (Shiha & Ayvaz 2017: 368). Ipak, savremena istraživanja u potpunosti ignorišu etičko pitanje korišćenja

podataka sa društvenih mreža, kao i korišćenja iskaza različitih ljudi bez njihovog znanja. Takođe, s ozbirom da društvene mreže drže velike kompanije koje takođe rade na razvoju veštačke inteligencije, pitanje je do koje mere se za potrebe internih istraživanja u ovoj oblasti koriste podaci o komunikaciji korisnika pomoću emodžija, kao i koje se sve informacije dobijaju kao proizvod analize korišćenja različitih vrsta emodžija (Bitmoji, Animoji). Posebno je interesantno pitanje podataka koji se dobijaju kroz korišćenje Fejsbuk reakcija koje predstavljaju korak ka preciznijim (emotivnim) reakcijama na objave kroz korišćenje upravo emodžija, ali o ovom pitanju ne postoje nikakva istraživanja, niti informacije o tome kako Fejsbuk koristi ove podatke.

Zaključak

Kada analiziramo razvoj i društveni uticaj novih medija i svih alata koje oni donose, pa čak i nečega što deluje bezazleno kao što su emodžiji, važno je da ne zaboravimo da su novi mediji (kojima, ponavljamo, pripadaju društvene mreže) i svi elementi koji vezujemo za njih produkti privatnih kompanija koji ovakve proizvode kreiraju radi sticanja profita (Fuchs & Sandoval 2014: 154). Kako bi stekle profit, ove kompanije moraju prodavati robu. Razvoj različitih tehnologija i nedavne inovacije u ovoj oblasti, doveli su do toga da različite kompanije koriste produktivnost našeg društvenog života i van radnog mesta (Papacharissi 2011: 83). Korisnički generisani sadržaji (eng. User-generated content) dobijaju hibridni status sadržaja koji donosi unutrašnju nagradu, ali i potencijalnu eksploataciju. Tako, korišćenje emodžija u svakodnevnoj komunikaciji u svojoj suštini predstavlja obavljanje nevidljivog posla: ljudi nesvesno svedodnevno generišu veliki broj sadržaja i podataka, koji se koriste u razvoju emocionalnog učenja mašina, tačnije u razvoju veštačke inteligencije. Ova vrsta besplatnog rada koji je zamaskiran kao igra, zabava, suštinski je utemeljena u kapitalističkom odnosu radnih snaga. Pa tako, nove tehnologije i društvene mreže i svi alati koje oni koriste (pa i emodžiji) umesto prostora slobode, postaju prostori još perfidnije vrste eksploatacije i razvoja novih, sve nevidljivijih vrsta ljudskog rada. Kao posledica *komodifikacije* ljudske interakcije na društvenim mrežama, ljudi koji koriste emodžije u komunikaciji kroz *zajednički rad* doprinose *ko-kreiranju vrednosti* koja se prodaje kao informacija neophodna za razvoj tehnologija veštačke inteligencije.

Ukoliko se vratimo na Fjušsovo pitanje o tome u kakvom društvu danas živimo i koje su osnovne tendencije razvoja savremenog društva, možemo zaključiti da usled ubrzanog razvoja veštačke inteligencije i povećanog izme-

štanja svakodnevice iz realnog u digitalni prostor, živimo u vremenu produbljivanja društvenih razlika, sve nevidljivijeg iskorišćavanja ljudskog rada i ugrožavanja prava na privatnost, zbog čega je posebno važno da svakodnevno preispitujemo različite elemente novih medija i društvenih mreža, kao i da se edukujemo o načinima komodifikacije digitalnog ponašanja.

Literatura

- Abeza, G. O'Reilly, N. Finch, D. Séguin B. & Nadeau, J. (2020) *The role of social media in the co-creation of value in relationship marketing: a multi-domain study*. *Journal of Strategic Marketing*, 28(6), 472-493.
- Alzubi, J. Nayyar, A. & Kumar, A. (2018) Machine Learning from Theory to Algorithms: An Overview. *Journal of Physics Conference Series 2018*, 1142:012012
- Comor, Edward. (2015) Revisiting Marx's Value Theory: A Critical Response to Analyses of Digital Prosumption. *The Information Society*, 3(1), 13-19.
- Beninger, K. Fry, A. Jago, N. Silvester, H. Lepps, H. Nass, L. (2014). *Research using Social Media; Users' Views*. London: NatCen Social Research.
- Felbo, B. Mislove, A. Søgaard, A. Rahwan, I. Lehmann, S. (2017) Using millions of emoji occurrences to learn any-domain representations for detecting sentiment, emotion and sarcasm. In *Proceedings of the 2017 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, 1615-1625.
- Felluga, D.F. (2015) *Critical Theory: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Fuchs, C. and Sandoval, M. (2014) *Critique, Social Media and the Information Society*. New York: Routledge.
- Holborow, M. (2018) Language, commodification and labour: the relevance of Marx. *Language Sciences*, 70, pp. 58-67.
- Karthik, V., Nair, D., & Anuradha, J. (2018) Opinion Mining on Emojis using Deep Learning Techniques. *Procedia Computer Science*, 132, pp. 167-173.
- Papacharissi, Z. (2011) *A networked self: Identity, community and culture on social network sites*. New York: Routledge.
- Schmandt-Besserat, D. (2015) The evolution of writing. In J.D.Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2nd ed., pp. 761-766). Elsevier.

- Schmidt, M. (2007) New Media – Expanding Press Freedom: International Commitments Guarantee Media Freedoms. In B. James (ed.), *New Media: The Press Freedom Dimension, Challenges and Opportunities of New Media for Press Freedom*. UNESCO, pp. 6-8.
- Shiha, M.O. Ayvaz, S. (2017) The Effects of Emoji in Sentiment Analysis, *International Journal of Computer Electrical Engineering*, 9 (1), pp. 360–369.
- Törhönen, M., Hassan, L., Sjöblom, M., & Hamari, J. (2019) Play, Playbour or Labour? The Relationships between Perception of Occupational Activity and Outcomes among Streamers and YouTubers. In *Proceedings of the 52nd Hawaii International Conference on System Sciences*. Hawaii International Conference on System Sciences. pp. 2558-2567.
- Wang, P. (2019) On Defining Artificial Intelligence. *Journal of Artificial General Intelligence*, 10(2), pp. 1-37.

Vebografija

- Bringsjord, S. Govindarajulu, N.S. (2018, 12. jul). *Artificial Intelligence*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/artificial-intelligence/> [Pristupljeno 14.9.2020].
- Cambridge Dictionary. (n.d.). *Meaning of prosumer in English*. Cambridge Dictionary, dostupno na: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/prosumer> [Pristupljeno 17.9.2020].
- Darlington, K. (2018, 13. avgust). *AI Systems Dealing with Human Emotions*. Open Mind BBVA, dostupno na: <https://www.bbvaopenmind.com/en/technology/artificial-intelligence/ai-systems-dealing-with-human-emotions/> [Pristupljeno 16.9.2020].
- Emojipedia. (n.d.). *Emoji Statistics*, dostupno na: <https://emojipedia.org/stats/> [Pristupljeno 11.5.2021].
- Expert.ai Team. (2020, 6. maj). *What is Machine Learning? A definition*. Expert.ai, dostupno na: <https://www.expert.ai/blog/machine-learning-definition/> [Pristupljeno 16.9.2020].
- Faggella, D. (2018, 21. decembar). *What is Artificial Intelligence? An Informed Definition*. EMERJ, dostupno na: <https://emerj.com/ai-glossary-terms/what-is-artificial-intelligence-an-informed-definition/> [Pristupljeno 14.9.2020].
- Frankenfield, J. (2021, 6. januar). *Artificial Intelligence (AI)*. Investopedia, dostupno na: <https://www.investopedia.com/terms/a/artificial-intelligence-ai.asp> [Pristupljeno 15.1.2021].

- Grant, M. (2016, 6. april). *A Brief History of Emoji*. Bustle, dostupno na: <https://www.bustle.com/articles/152580-where-did-emoji-come-from-heres-a-brief-history-of-everyones-favorite-pictograms-video> [Pristupljeno 15.9.2020].
- Gujral, R. (2019, 2. jul). *What is emotion AI*. TechTalks, dostupno na: <https://bdtechtalks.com/2019/07/02/what-is-emotion-ai/> [Pristupljeno 16.9.2020].
- Hao, K. (2017, 17. novembar) *What is machine learning*. MIT Technology Review, dostupno na: <https://www.technologyreview.com/2018/11/17/103781/what-is-machine-learning-we-drew-you-another-flowchart/> [Pristupljeno 15.9.2020].
- Marxist Internet Archive. (n.d.). *Glossary of terms: Co*. Encyclopedia of Marxism, dostupno na: <https://www.marxists.org/glossary/terms/c/o.htm> [Pristupljeno 17.9.2020].
- Lexico. (n.d.). *Data Mining*, dostupno na: https://www.lexico.com/definition/data_mining [Pristupljeno 11.5.2021].
- Oxford Languages (2015). *Word of the Year 2015*, dostupno na: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2015/> [Pristupljeno 14.9.2020].
- Pardes, A. (2018., 2. januar). The WIRED Guide to Emoji. The Wired, dostupno na: <https://www.wired.com/story/guide-emoji/> [Pristupljeno 15.9.2020].
- SAS. (n.d.). *Machine Learning, What it is and why it matters*. SAS Insights, dostupno na: https://www.sas.com/en_us/insights/analytics/machine-learning.html [Pristupljeno 16.9.2020].
- Unicode. (n.d.). *About Emoji*, dostupno na: <https://home.unicode.org/emoji/about-emoji/> [Pristupljeno 14.9.2020].
- West, D.M. (2018, 4. oktobar). *What is artificial intelligence*. The Brookings Institution, dostupno na: <https://www.brookings.edu/research/what-is-artificial-intelligence/> [Pristupljeno 16.9.2020].

THE INFLUENCE OF EMOJI USE IN DIGITAL COMMUNICATION ON THE DEVELOPMENT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Abstract

Emoji are the characters of the first digital pictographic language that was created two decades ago. Today, emojis are an integral part of everyday digital communication, because they are a communication tool that users of many digital platforms can use for free. Emojis are also a simple tool that can be used to test and develop various new technologies, especially in the field of artificial intelligence. Thus, human behaviour and human interaction mediated by emojis become an inexhaustible source of various data, while the users of digitally mediated communication become providers of unpaid services.. This study analyses the impact of using emojis in communication mediated by new technologies on the development of artificial intelligence and aims to show how users of various social networks and Internet platforms, through everyday communication with emojis, participate in unpaid work and help the development of artificial intelligence and machine learning. By relying on Marxist terms such as “joint value creation” and “commodification”, we try to show how digital platforms can become sites of exploitation and the creation of unpaid work.

Key words

emoji, artificial intelligence, communication, commodification, new media

Primljeno: 28.02.2021.
Prihvaćeno: 01.06.2021.

V

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Almir Bašović
Filozofski fakultet u Sarajevu

DRAMSKO STANJE LAZE KOSTIĆA
(Milivoje Mladenović: *Intertekstualna pletisanka: Konstitucija dramskog lika Laze Kostića*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2020)

Knjiga *Intertekstualna pletisanka* Milivoja Mladenovića svojim podnaslovom precizno definira pitanje kojim se bavi, a to je pitanje o konstituisanju dramskog lika građenog po velikom srpskom pjesniku Lazi Kostiću. U uvodu knjige Mladenović piše da će se baviti opisom i klasifikacijom dramskih oblika koji su inspirisani biografijom Laze Kostića, pri čemu se otvara niz pitanja i dilema, na primjer pitanje da li u konkretnim dramama treba posmatrati Lazu Kostića kao pjesnika i ličnost iz istorije književnosti ili se treba analizirati isključivo karakter dramskog lika kojem pisac daje ime Laza Kostić (Mladenović 2020: 5). Upravo insistiranjem na pojmu intertekstualnosti u naslovu svoje knjige, Mladenović ukazuje na strategiju pomoću koje će on, baveći se Lazom Kostićem kao dramskim likom, pomiriti poziciju književnog istoričara i poziciju analitičara drame.

U svojoj knjizi *Retorika tekstualnosti* Nirman Moranjak-Bamburać piše da je intertekstualnost opće načelo, koje tekst određuje u njegovoj usmjerenosti na druge tekstove, na osnovu čega postaje nedostatna detaljna strukturalna analiza posebnog teksta, svedeno da li on počiva na ideji linearnog ili kontekstualnog generiranja teksta. Ova autorica zatim dodaje: „Cjelovitost semantičkog prostora Kulture počiva na ritualnom i tekstualnom obnavljanju znakovnih zaliha, njihovoj aktualizaciji, transformaciji i preopisivanju kako bi se preduprijedila ili prevladala svaka moguća destrukcija (zaborav ili obrušavanje poretka u odsutnost).” (Moranjak-Bamburać 2003: 88) Milivoje Mladenović analizira konkretna dramska ostvarenja u kojima se Laza Kostić pojavljuje kao lik, vodeći računa o specifičnostima individualne poetike svakog od dramskih autora kojima se bavi, ali vodeći računa i o cjelovitosti semantičkog prostora Kulture i mjesta koje u srpskoj kulturi ima Laza Kostić kao važna figura i kao književni autor.

U posljednjih stotinjak godina izredalo se na desetine pokušaja da se definira pojam autora. Od biografizma i pitanja „je li Puškin pušio”, preko ruskog formalizma unutar kojeg će autor biti tretiran kao neka vrsta dinamičkog oblika u odnosu na materijal (to je na primjer vidljivo iz radova Viktora Šklovskog), zatim impersonalne teorija pjesništva Thomasa Stearnsa Eliota po kojem je proces depersonalizacije ideal kojem pjesnik treba težiti, preko radova Mihaila Bahtina o autoru i junaku koji unutar estetske aktivnosti vode dinamičnu borbu, pa sve do velikog proglašenja ideje o smrti autora kakvu nam nudi Roland Barthes. Sve ove ideje o autoru su nas, pomalo paradoksalno, uvjerile u jednu te istu stvar: ma kako shvatali autora, moglo bi se reći da je autor uvijek stvaran i on je uvijek osoba.

Baveći se Lazom Kostićem kao dramskim likom, Mladenović uzima u obzir ovu činjenicu, zbog čega ne bježi od razmatranja Kostićeve biografije i istorijskih okolnosti u kojima je on živio i pisao, odnosno Mladenović uzima u obzir da se u razmatranju Laze Kostića kao dramskog lika nužno „dodiruju istorijsko, stvarnosno i fiktionalno” (Mladenović 2020: 8). Sa punom sviješću o tome da pojam osobe ne znači isto u svim epohama, pa čak da taj pojam nema isto značenje ni kod različitih autora u jednoj istoj epohi, Mladenović u prvom poglavlju svoje knjige ukazuje na činjenicu da su i autor i osoba kao fenomeni zapravo neodvojivi od povijesti javnih maski, zbog čega to poglavlje jeste naslovljeno u skladu sa jednom izrazito pozorišnom metaforom: *Lice ili maska u životu i delu Laze Kostića*. Tu posebno važno mjesto zauzima razmatranje vidova karnevalizacije, iz prostog razloga što se pod ovim fenomenom kako ga shvata Mihail Bahtin krije jedna od dviju najstarijih tendencija u umjetnosti i jedan od dva pristupa stvarnosti u evropskoj drami. Nasuprot tragediji kao idealnoj i ideološkoj formi, koja nam nudi tragičkog heroja kao uzor i kao sliku Univerzuma, stoji komedija koja konkretizira i koja u evropsku dramu uvodi suštinski realizam. Zato ovo poglavlje u kojem se ukazuje na idealizaciju pjesnika Laze Kostića, s jedne strane, i na uvođenje realističkih tendencija u vezi sa ovim pjesnikom, s druge strane, Mladenović povezuje sa metaforom maski i mjesta koje u srpskoj kulturi ima Kostić kao pjesnik i Kostić kao osoba. Na kraju tog poglavlja se kaže: „Mogući rezultat istraživanja maskiranja i demaskiranja možda bi nas uverio da je identitet Laze Kostića samo još jedna maska na licu kulturološke zajednice.” (isto: 99)

Centralni dio knjige *Intertekstualna pletisanka* Milivoja Mladenovića čini konkretna analiza drama u kojima se Laza Kostić pojavljuje kao dramski lik. To su drame: *Santa Marija della Salute* Velimira Lukića, *Homo volans* Nenada Prokića, *Kamo noći, kamo dani*, zatim *Srpska Atina* i *Kad bi Sombor bio Ho-*

livud Radoslava Dorića te komadi *Rapsodija* Vladimira B. Popovića i *Gozba* Petra Milosavljevića.

Povodom Lukićeve drame Mladenović razmatranje počinje konstatacijom o razlikama između ustaljenih književnih slika Laze Kostića kao ofanzivnog individualiste i slike koju nudi ova drama nazvana po Kostićevoj najslavnijoj pjesmi – *Santa Marija della Salute*. Koristeći anegdote iz Kostićevog života kako bi kristalisao radnju svoje drame, Lukić je po Mladenoviću svoj komad pomjerio prema „drami autentičnih činjenica” (Mladenović 2020: 106). Nuđeci vrlo utemeljenu tematsku analizu Lukićeve drame, Mladenović pokazuje da se u slučaju ovog ostvarenja može govoriti o postupku preformuliranja dramske napetosti kao temeljne odrednice klasično mišljenog dramskog sižea, te da u ovom slučaju upravo odnos između pjesnikove biografije i odstupanja od nje prilikom konstituisanja Laze Kostića kao dramskog lika čini osu priče i gradi specifičnu napetost, što sliku Laze Kostića u ovoj drami brani od pretvaranju u tip ili u stereotip.

Dramu Nenada Prokića pod nazivom *Homo volans* karakterizira, kako kaže Mladenović, dubinsko intertekstualno poigravanje. Prokić, dakle, već u naslovu svojom aluzijom na mit o letećem čovjeku, demonstrira da u svom komadu nema namjeru robovati biografskim detaljima ili se baviti obnovom epohe u kojoj je Kostić živio. Mladenović konstatira da Prokić u izgradnji svog „pseudožitija” uporno fikcionalizira biografske podatke iz Kostićevog života, pri čemu se „oznake natprirodnog (nebo, vasiona, letenje) ukrštaju sa oznakama zemaljskog života (plotsko, oblaporno, rableovsko uživanje)” (isto.: 122). Koristeći različite izvore o Kostićevom životu, kao i tekstove različitih književnih kritičara i istoričara o Kostićevom djelu, Prokić te tekstove „istovremeno preiščitava, preakcentuje, stapa, premešta” (isto: 123). Kao neku vrstu zaključka koji proizilazi iz analize ove Prokićeve drame, Mladenović iznosi da intertekstualna igra u komadu *Homo volans* nije sama sebi svrha, već da sve aluzije i citate iz drugih tekstova Prokić povezuje u organsku cjelinu, upozoravajući u kojoj mjeri pisanje jeste mreža znakovnih sistema u konstantnom odnosu prema drugim tekstovima.

Svojom analizom drame *Kamo noći, kamo dani* Radoslava Dorića, Mladenović upozorava da uprkos prevaziđenosti biografizma u nauci o književnosti, transformacija biografskih detalja ima punopravan značaj kada se govori o fenomenu intertekstualnosti. Kao zajedničku osobinu svih Dorićevih drama u kojima se kao lik pojavljuje Kostić, Mladenović navodi izrazitu upotrebu komičkih sredstava, što za efekat ima svođenje velikog pjesnika na ljudsku

mjeru. S obzirom na to da su status i način gradnje dramskog lika nedvojni od drame kao cjeline, odnosno da postupci karakterizacije lika i njegova radnja imaju svoje posljedice pri konstrukciji sistema zvanog dramski siže, Mladenović povodom Dorićevih drama *Kamo noći, kamo dani, Srpska Atina* i *Kad bi Sombor bio Holivud* konstatira da je tu lik Laze Kostića lišen gorljivog zastupanja svojih stavova, te je otuda „ishod u Dorićevim komedijama pomirljiv, i blag, bez velikih kriznih situacija i dubljih sukoba” (isto.: 151).

Rapsodija Vladimira B. Popovića, kako je razumijeva Mladenović, jeste komad koji nudi sliku Laze Kostića zasnovanu na principu parodije antičkog rapsoda. Ovakvim odnosom prema grčkom „originalu” Popović motivira niz dramskih slika koje se grade na osnovu asocijativnog toka izazvanog Kostićevom poezijom. Sa raspodijom je povezana i tema stradanja koju Mladenović primjećuje u Popovićevoj drami, kao i relativna nezavisnost Popovićevih dramskih slika. Prepoznajući u ovom komadu i epizode karakteristične za žanr vodvilja, Mladenović Popovićevu dramu povezuje sa laganom komedijom, bez velikih intelektualnih pretenzija (isto.: 158), a komički efekat u ovoj drami proizvodi i dramaturški naum da se „pesnički zanos, problem literarnog stvaranja, dramaturizuje” (isto.: 162).

U vezi sa *Gozbom* Petra Milosavljevića Milivoje Mladenović kaže da je među svim dramama u kojima je Laza Kostić dramski lik, u tom djelu izvedeno „najgušće metatekstualno i intertekstualno tkanje misli velikog pesnika i misli o velikom pesniku” (isto.: 165). Slijedeći autorovu žanrovsku odrednicu „dijalogizovani esej”, Milosavljevićeve *Gozbu* Mladenović tretira u skladu s pitanjem o mogućnostima scenske realizacije ovog djela, ostavljajući na kraju otvorenim pitanje o pomirljivosti eseja kao žanra bitno obilježenog izrazitim pečatom autorovog misaonog i stvaralačkog temperamenta sa pojmom dramskog kao načela konstrukcije teksta.

Baveći se konkretnim dramama u kojima je Laza Kostić prisutan kao dramski lik, Milivoje Mladenović je pokazao različite mogućnosti konstituisanja lika zasnovanog na stvarnoj osobi autora Laze Kostića. Analizom Kostića kao dramskog lika u savremenoj srpskoj drami, Mladenović pokazuje da to što se radi o stvarnoj osobi „čije je postojanje potvrđeno društvenim položajem”, kako autora imenuje Paul Ricœur (Ricœur 2004: 58), nikako ne znači da je neka od ovih književnih slika Kostića tačnija od neke druge slike. Uostalom, u prvom poglavlju svoje knjige Mladenović se umjesto kriterijom provjerljivosti bavi pitanjem o koncepcijama uvjerljivosti. A tretirajući u svojim podnaslovima intenciju dramskih pisaca koji su se bavili Kostićem, Mladenović

pokazuje da se u Lukićevoj drami *Santa Marija della Salute* radi o *odustajanju od iluzije*, da Prokić oko lika i djela Laze Kostića gradi *intertekstualnu pletisanku*, da se povodom velikog pjesnika Dorić u svojim komadima bavi i *odrazom nacionalnog*, da Vladimir B. Popović kao jednu vrstu konstrukcijskog principa usvaja parodiju te da od Kostića pravi parodiranu figuru, a da Milosavljević piše dijalogizovani esej.

Nudeći ovakvu analizu Laze Kostića kao dramskog lika, Mladenović suptilno sugerira da su u životu i djelu ovog pjesnika svi autori na izvjestan način prepoznali ono što je neka njihova „individualna” slika srpske kulture s obzirom na mjesto koje u njoj zauzima Laza Kostić, ali da je tog pjesnika kao dramski lik bitno odredilo ono što je lični afinitet prema drami i pozorištu kod ovih dramskih autora. Zato posljednje poglavlje knjige *Intertekstualna pletisanka: Konstitucija dramskog lika Laze Kostića* jeste organski povezano sa knjigom kao cjelinom. U tom poglavlju pod naslovom *Šekspirovski nerv: pozorišne kritike Laze Kostića* Mladenović sugerira da je Kostićevo pozivanje na autoritet Williama Shakespearea uslovljeno Kostićevim viđenjem srpske kulture i trenutka u kojem te kritike nastaju. Knjiga Milivoja Mladenovića, također, suptilno podsjeća da su drama i pozorište važne institucije kulturnog pamćenja te da se to jasno vidi i pri konstituisanju dramskog lika građenog po jednoj velikoj književnoj figuri, pri čemu intertekstualnost nije najmanje važan fenomen. Jer, kako to u ovdje citiranoj knjizi *Retorika tekstualnosti* kaže Nirman Moranjak-Bamburać, mehanizmi kojima se osigurava konstantnost (neizbrisivost) tekstova unutar Kulture, bez svake sumnje, spadaju u sferu intertekstualnosti (Moranjak-Bamburać 2003: 89).

ŽENSKI IDENTITETI U SAVREMENOJ SRPSKOJ DRAMI

(Nataša Delač Končarević, *Ženska drama i (muško) društvo: Status žene u društvu i umetnosti na primeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac*, Novi Sad, Sterijino pozorje 2020)

Detaljna, teorijski i metodološki sveobuhvatna studija Nataše Delač Končarević bavi se ženskim likovima u dramama koje pišu žene u društvu koje oblikuju muškarci. Drame nastaju, kao što se i njihova radnja odvija, s kraja dvadesetog i početkom dvadeset prvog vijeka u Srbiji, kada na površinu isplivavaju ili se u kovitlacu društveno-političke, ekonomske i kulturne bure oblikuju i problematizuju ženske pozicije i identiteti, gotovo bez izuzetka oblikovani spram odnosa sa muškarcima, njihovim željama, potrebama i frustracijama.

Autorka je za studiju slučaja odabrala drame Milene Marković (*Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru, Bog nas pogledao ili Šine i Brod za lutke*), Maje Pelević (*Deca u formalinu, Ler i Pomorandžina kora*), Milene Bogavac (*Tdž ili Prva trojka, Dragi tata, Crvena, seks i posledice*). Ovaj izbor opravdan je generacijskim i stilskim odlikama autorskog opusa autorki i (delimično ili pretežno) zajedničkim senzibilitetom za doživljaj kulturnog i istorijskog kruga u kome su autorke stvarale.

Naizgled metodološki upitan teren preplitanja stvarnosti i umjetnosti, prenošenja zaključaka i utisaka iz empirijskog sveta u svet drame i obrnuto, Nataša Delač Končarević metodološki i teorijski pedantno kanališe razdvajajući ova polja i u teorijskom okviru i u analizi. U studiji se koriste teorije drame, sociološka i antropološka promišljanja, kao i sociologija i antropologija pozorišta, a angažuje se i obiman korpus feminističke teorije. Na ovaj način, razmatranje ostaje u okviru primarno teatrološke analize, ali sadrži i teorijski presjek kroz koji se uočavaju sociološke i socijalne konstante ženskog identiteta. O sveobuhvatnosti teorijskog okvira svjedoči i navođenje oko 150 jedinica literature i drugih izvora.

Prije nego što se upustila u detaljnu i precizno vođenju analizu svake drame, autorka daje detaljan pregled i analizu tradicije prikazivanja ženskih identiteta kroz istoriju srpske drame. Osim što je ovaj pregled dragocjen sam po sebi, stvorio je katalog predstava o ženi, ženskih identiteta (često ostvaren kroz mušku optiku), koji se, kako se pokazalo kasnije u studiji, potvrđuju i ponavljaju u djelima savremenih autorki. Na ovaj način, Nataša Delač Končarević pozicionira izabrane drame i djelo savremenih autorki u istorijski presjek.

Predstava o ženi ogleda se kroz uloge majke (sa podvrstama brižne majke, majke-demona, majke-zakona i prelaznih identiteta); zatim ženske likove u kontekstu emotivno-erotskih odnosa (supruge, ljubavnice, djevojke): odane žene, autoritativne, žene-supruge, fatalne žene, seksualne objekte. Slijede žene-žrtve – ljubavne prevare, patrijarhalnih zakona, fizičkog zlostavljanja, kao i identiteti u kontekstu socijalnog morala: grešnice i svete; kćeri, sestre, prijateljice – poslušne, brižne, vjerne pratilje; žene sa tradicionalno negativnim karakteristikama: dokone, gramzive, pomodarke, licemjerke, te emancipovane žene: one koje se suprotstavljaju, vođe, obrazovane žene i slobodoumne. Stari i novi ženski identiteti prepliću se i dopunjavaju, stvarajući jedan kontinuum, o čemu Delač Končarević zaključuje:

Autorska negativna interpretacija života mladih, ali i onih starijih, u Srbiji u ovom periodu, počiva na njihovom proživljenom iskustvu, te na autentičnoj upotrebi baš tih okolnosti i istovetnom pristupu temi – sve tri autorke odlučuju se za dramaturgiju „krvi i sperme”, za prljav, sirov realizam. O prisustvu autobiografskih elemenata u svojim dramama posvedočile su i same autorke... (Delač Končarević 2020: 365)

Kada je ovaj pregled i teorijski i tipološki šablon postavljen, autorka je prešla na analizu studije slučaja. Svako od analiziranih drama posvićeno je po jedno poglavlje studije, a njihov sadržaj analiziran je u kategorijama konfiguracije, koncepcije lika, karakterizacije, aktancijalnih modela, psiholingvizama i sociolingvizama: žargona, psovki i vulgarizama. Analiza je takođe obuhvatila sličnosti i kontraste između ženskih i muških likova, koncepciju lika, jednodimenzionalni i višedimenzionalni koncept likova, otvorene i zatvorene koncepcije lika.

Zajedničko ovim dramama je to da su im centralni ženski likovi, koji su nosioci stereotipa, zatim poigravanje tim stereotipima, položaj muških i ženskih likova, te njihov odnos i kao moguća sinteza ovih karakteristika – status žena kao ličnosti.

Varijacije analiziranih kategorija u smislu prilagođavanja analize sadržaju konkretnih drama nalaze se u lingvističkim kategorijama: dijalektizmi i lokalizmi, žargon imenovanja, omladinski žargon, žargon klub kulture, seksualni žargon, narkomanski žargon, uzvici i poštapalice, medicinska leksika, kompjuterska leksika i leksika ženskog magazina.

Uočeni i analizirani antropološki modeli, sveobuhvatno i precizno obuhvaćaju odnose i kategorije: žena priroda – muškarac kultura, priroda naspram kulture, privatno i javno, stereotipne rodne uloge unutar tradicionalne porodice, rat i viktimizacija, balkanski identitet, model homogene muškosti, rodne uloge u kontekstu seksualnosti, sadomazohizam, seksualna objektivizacija žena koje postaju trofeji, performativnost rodnog identiteta, kvir i dekonstrukcija identiteta, silovanje i rodni identitet, prostitucija i vlast nad ženskim tijelom, kao i rodne uloge u umjetnosti, sajbertijelo i sajberfeminizam, abortus i rađanje, pornografija itd. Žena se ukazuje kao žena majka, žena ljubavnica, samohrana majka, magijski objekat, emancipovana, transrodna. Zaključak analize ukazao je na kvantitativnu dominaciju identiteta žene majke i žene grešnice, kao i na postojanje brojnih nametnutih, kako istorijski tako i društveno indukovanih identiteta.

Međutim, u svijetu ovih drama, žene nisu jedine žrtve niti samo žrtve, mada su prevashodno „žrtve moći muškaraca, okolnosti distopije ili postutopije” (Delač Končarević 2020: 365–366). Ove drame jednako pružaju sliku cijelog društva i autorskog doživljaja svijeta epohe (decenija s kraja 20. i početka 21. veka). U tom društveno-istorijskom okrilju pored ženskog, izranja i muški identitet, koji je i sam „rastvor[en] u beskrajnom nizu stereotipa i klišeja, koji se paradoksalno, odražavaju posredstvom stereotipa o ženama” (Romčević, recenzija isto.).

Nataša Delač Končarević posle analize drama ističe da autorke

preuzimaju pojave aktuelne u društvenoj stvarnosti i društvenim naukama i vrše njihove estetsko preoblikovanje. Autorke problematizuju društvene pojave koje vezujemo za period devedesetih i početak dveihiljaditih godina (rat, bombardovanje, nasilje, besparice, kriminal) ili koje vezujemo za univerzalna pitanja savremenog društva (mediji, vizuelna prezentacija, otuđenost, sopstvo) tako što ih upotrebljavaju kao dramske teme i mitove koje karakterišu njihove poetike i predstavljaju distinktivno obeležje njihovih dramskih svetova, a samim tim ženskih likova i njihovih identiteta. (isto.: 364)

Izuzetno vrijedan doprinos ove studije čine intervjui sa autorkama dramskih tekstova, priloženi na kraju studije, u kojima se, inicirani pažljivo izabranim i formulisanim pitanjima, daju odgovori koji svedoče o autorskim poetikama i doživljajima svijeta. Kako Delač Končarević primjećuje, „autorke su problematizovale pitanja društvene stvarnosti kroz umetnost, ali njihov cilj nije uvek i isključivo umetnost nego i društveni angažman.” (isto.: 368).

Ova studija je neophodan i dragocjen, sveobuhvatan i precizan prilog savremenim studijama drame, kao širokom polju društvenih i kulturoloških proučavanja prethodnih decenija. Nadamo se i očekujemo da će uslijediti analiza inscenacija ovih i drugih dramskih tekstova, koja bi dala još jedan – teatrološki uvid u žensko dramsko stvaralaštvo na ovim prostorima kao vid promišljanja i oblikovanja svijeta.

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 поравнати и болдовати. Поднасловe другог реда лево поравнати и подвући. Фусноте се дају у дну странице на којој је референца на коју се односе.

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

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

10. Попис коначне литературе и извора се саставља према презименима аутора и то по азбучном или 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 курзиву. Ако је у питању превод или поновљено издање, пожељно је у загради навести податке о оригиналном издању, у наведеном обиму и поретку.

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

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

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

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

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

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

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

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

8. The paper should include an abstract in the language of the paper (up to 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, au-

thor'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: institutfdud@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).

**Листа рецензената радова објављених у
Зборнику Факултета драмских уметности број 40**

др Ирина Антанасијевић, редовни професор,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Слободан Цвејић, редовни професор,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

др Мина Петровић, редовни професор,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

др Небојша Ромчевић, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Иван Меденица, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Ана Мартиноли, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Ксенија Радуловић, ванредни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

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

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

др Марина Миливојевић Мађарев, ванредни професор. Академија
уметности у Новом Саду

др Вук Вуковић, доцент,
Факултет драмских уметности, Универзитет Црне Горе

др Ана Јаковљевић Радуновић, доцент,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Лазар Милентијевић, доцент,
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

др Биљана Митровић, научни сарадник,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 40

Издавач

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

За издавача

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

Лектура

др Биљана Митровић

Лектура текстова на енглеском језику

Маја Марсенић

Коректура

мр Александра Протулипац

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Сигоја
Ш Т А М П А

Студентски трг 13, Београд

office@cigoja.com

www.cigoja.com

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

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

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