



ФАКУЛТЕТ  
ДРАМСКИХ  
УМЕТНОСТИ  
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА  
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

*Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију*

46

Београд  
2024.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

# ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

46

Belgrade  
2024.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: главна уредница др Ксенија Радловић, ред. 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 Влатко Илић, ред. проф., ФДУ; др Љиљана Рогач Мијатовић, ванр. проф., ФДУ; др Александра Миловановић, 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, ванр. проф., Универзитет у Нишу; др Вук Вуковић, ванр. проф., 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

Зборник радова ФДУ 46 реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије

# САДРЖАЈ CONTENTS

## I

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

---

<i>Ivan Medenica</i> EDIP U KAFANI.....	11
<i>Ivan Medenica</i> OEDIPUS IN THE PUB .....	24
<i>Ana Huber</i> ELEMENTI ZATVORSKE DRAME U SVECIMA PEDRA SALINASA I RUŽENJU NARODA U DVA DELA SLOBODANA SELENIĆA .....	25
<i>Ana Huber</i> ELEMENTS OF PRISON DRAMA IN LOS SANTOS BY PEDRO SALINAS AND SPITTING THE NATION IN TWO ACTS BY SLOBODAN SELENIĆ .....	38

## II

### СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА *FILM AND MEDIA STUDIES*

---

<i>Aleksandra Milovanović</i> TRANSMEDIJALNI ŽANROVI I FORMATI DOKUMENTARNO-ARHIVISTIČKE PRAKSE .....	41
<i>Aleksandra Milovanović</i> TRANSMEDIA GENRES AND FORMATS OF DOCUMENTARY-ARCHIVAL PRACTICES .....	54
<i>Nikoleta Dojčinović</i> MUZIKA I NARACIJA U EKRANSKIM MEDIJIMA: TEKST, JEZIK, GLAS I MUZIKA VS. VIZUELNI NARATIV .....	55
<i>Nikoleta Dojčinović</i> MUSIC AND NARRATION IN SCREEN MEDIA: TEXT, LANGUAGE, VOICE AND MUSIC VS. VISUAL NARRATIVE .....	73

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

---

<i>Irena Ristić</i>	PREFIGURACIJA U SVETU UMETNOSTI: KAKO JE NASTAJAO „NEVIDLJIVI PORTRET“ .....	77
<i>Irena Ristić</i>	PREFIGURATION IN THE ARTWORLD: HOW THE “INVISIBLE PORTRAIT” EMERGED.....	94
<i>Vera Mevorah</i>	MUZEJ 2.0: PRIMENA DIGITALNIH TEHNOLOGIJA U NARODNOM MUZEJU SRBIJE (1992–2024).....	95
<i>Vera Mevorah</i>	MUSEUM 2.0: DIGITAL TECHNOLOGY IN THE NATIONAL MUSEUM OF SERBIA (1995–2024) .....	110
<i>Ana Martinoli</i>	<i>Virdžinija Đeković Miketić</i> 35 GODINA MEDIJSKOG ONLAJN AKTIVIZMA U SRBIJI – SLUČAJ RADIJA B92.....	111
<i>Ana Martinoli</i>	<i>Virdžinija Đeković Miketić</i> 35 YEARS OF MEDIA ONLINE ACTIVISM IN SERBIA – THE CASE OF RADIO B92.....	128
<i>Jovana Karaulić</i>	<i>Ksenija Marković Božović</i> NOVE PARADIGME REZIDENCIJALNIH PROGRAMA U IZVOĐAČKIM UMETNOSTIMA.....	129
<i>Jovana Karaulić</i>	<i>Ksenija Marković Božović</i> NEW PARADIGMS OF RESIDENTIAL PROGRAMS IN PERFORMING ARTS .....	141
<i>Katarina Šmakić</i>	UTICAJ DIGITALNIH MEDIJSKIH SISTEMA NA DRUŠTVENU POLARIZACIJU .....	143
<i>Katarina Šmakić</i>	THE IMPACT OF DIGITAL MEDIA SYSTEMS ON SOCIAL POLARIZATION.....	158

**IV**  
**ПРИКАЗИ**  
**REVIEWS**

---

*Svetislav Jovanov*

TA DALEKA BLISKA PROŠLOST

(Marina Milivojević Mađarev, *Novi narativ*, Novi Sad:

Pozorišni muzej Vojvodine, 2023) ..... 161

*Milivoje Mladenović*

SVESTRANA TEATROLOŠKA ANALIZA

(Ksenija Radulović, *Otvaranje granica: stručna recepcija*

*Bitefa u Srbiji*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti –

Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2023)..... 165

*Miloš Milošević*

REKONCEPTUALIZACIJA FILMSKIH FESTIVALA –

PRAVILA IGRE

(Nenad Dukić, *Filmski festivali*, Beograd: SEE Film Pro, 2023) ..... 169





*I*

**СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА**

**THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES**



## EDIP U KAFANI

821.09-2:792 ; 792.027.2  
792.2.091(497.11)“2022”  
COBISS.SR-ID 159137033

### **Apstrakt**

Ovaj rad je deo šireg istraživanja koje fokusira problem „trivijalizacije“ dramske klasike u nacionalnim/regionalnim recentnim režijama, i to prevažodno antičke grčke tragedije kao, za savremenog gledaoca, i formalno i tematski vrlo kompleksnog književnog teksta. Odavno smo u savremenom pozorištu legitimisali raznovrsne radikalne pristupe klasičnim dramama (povratak ritualnim/mitskim korenima, aktuelizacija, dekonstrukcija, interkulturalni pristup, rewriting). Problem se, dakle, javlja na sasvim drugoj strani: kad se kompetentnom analizom književnog teksta utvrdi da su moguća značenja tog teksta mnogo dublja i slojevitija od onih koja je izdvojila neka njegova savremena inscenacija. Kao primer takve simplifikacije, u ovom tekstu se analizira predstava Edip Jugoslovenskog dramskog pozorišta (2022), rađena prema Sofoklovom Caru Edipu, a u režiji Vita Tauferera. Ova predstava je dosledan primer aktuelizacije klasike, što je legitiman i raširen pristup u režijama tekstova iz daleke prošlosti. Njen problem, dakle, ne leži u tom generalnom pristupu klasiци, već u: a) zameni horskih delova tragedije kafanskim pesmama, „žalopojkama“, namenski pisanim za ovu predstavu, b) prikazu Edipa u završnim scenama samo kao očajnika koji se lomi, „jeca i grca“ pred naletom sudbine, a ne kao istini i opštem interesu posvećenog plemenitog čoveka i vladara. I jedno i drugo rešenje svode složeno značenje ove velike tragedije na trivijalnu misao o neminovnom slomu čoveka pred fatumom.

### **Ključne reči**

dramski klasici, režija, Car Edip, Sofokle, Vito Tauferer

Odavno jedna predstava u srpskom pozorištu nije izazvala tako jedinstvenu podršku i stručne javnosti i najšire publike kao što je to bio slučaj s postavkom Sofoklove tragedije *Car Edip* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u jesen 2022. godine, a u režiji gosta iz Slovenije, Vita Taufera. Ovaj podatak je dragocen iz najmanje dva razloga. Ne dešava se često da i najšira publika (predstava se redovno, dve godine igra na „kartu više“ na Velikoj sceni „Ljuba Tadić“, koja ima čak 600 mesta) i stručna javnost imaju konsenzus u vezi sa umetničkim dostignućem nekog dela, a pri tome je u pitanju antička grčka tragedija, za današnjeg gledaoca i umetnički i misaono najzahtevnija dramska klasika.

Imajući to u vidu, svestan sam nezahvalnosti situacije i odgovornosti koju preuzimam kada, kao što će to biti slučaj u ovom tekstu, zauzimam suprotan stav. Prepoznavaću i vrednosti predstave, ali ubeđeno tvrdim da su njene slabosti, upravo zato što se ne vide na prvi pogled, još opasnije. Najveća slabost predstave svodi se na fenomen koji je jedna od glavnih tema ovog istraživanja,<sup>2</sup> pa je zato Tauferov *Edip*<sup>3</sup> i idealna studija slučaja. U aktuelnim režijama dramske klasike, pre svega onim baziranim na, za prosečnog gledaoca višestruko kompleksnoj i apartnoj grčkoj tragediji, sve je prisutnija, kako je ovde nazivamo, „sveopšta trivijalizacija“.

Problem nije u „nepoštovanju“ klasike, u „preslobodnoj“ rediteljskoj interpretaciji, ili nečem sličnom. Odavno smo u savremenom pozorištu legitimisali raznovrsne, manje ili više radikalne pristupe dramama iz prošlosti koje određujemo kao „klasiku“:<sup>4</sup> od povratka njihovim ritualnim korenima, preko aktuelizacije i dekonstrukcije, sve do interkulturalnog kolažiranja i *rewritinga* (pri tome, između navedenih pristupa ima i poklapanja, preplitanja). Problem se javlja kada kompetentnom analizom književnog teksta, koja se zasniva na znanju iz oblasti grčke tragedije i njenih potonjih kulturnih transpozicija, utvrdimo da su moguća značenja tog teksta mnogo dublja i slojevitija od onih koja je *iskopala* neka njegova savremena postavka.

Da li treba ćutati pred takvom trivijalizacijom, jer klasiku *ne shvata savremeni gledalac, šta ona znači mladima, novo je doba, umetnici imaju pravo*

2 Ovaj tekst je deo šireg istraživanja koje za predmet ima fenomen „simplifikacije“, „trivijalizacije“, „banalizacije“ ili „profanizacije“ antičke grčke tragedije u recentnim režijama ovih komada u pozorištu ex-Yu regiona.

3 Tauferova režija Sofoklove tragedije igra se pod ovim nazivom, iako bi pun prevod bio *Car Edip, Kralj Edip* ili, kako ga je preveo Aleksandar Gatalica, *Gospodar Edip*.

4 O pojmu dramske klasike videti u: Medenica, Ivan (2010), *Klasika i njene maske*, Novi Sad: Sterijino pozorje (18–27)

*na svoje tumačenje?... Da, umetnici izvesno imaju to pravo, ali imamo i mi, teoretičari i kritičari, pravo da kažemo: ovaj se materijal mogao dublje kopati, slojevitije obraditi, dalje pomerati.*

Ali, počnimo od početka. Predstava odmah postavlja dramaturški i scenski okvir koji nedvosmisleno odgovara punom, izvornom obliku aktuelizacije u režiji dramske klasike, onom u kojem se originalni kontekst radnje sveobuhvatno i dosledno zamenjuje nekim savremenim (Medenica 2010: 38–45). Umesto mnoštva naroda okupljenog oko žrtvenika i kipova bogova ispred carske palate u drevnoj Tebi, reditelj Vito Taufer i scenograf Lazar Bodroža za uvodnu scenu Sofoklove tragedije postavljaju seting konferencije za medije savremenog političara.

U skladu sa setingom i kostimi su savremeni, te je Edip odeven u dobro skrojeno odelo. Paganskog sveštenika koji mu prenosi molbu naroda da ponovo spase Tebu od nesreće – prvi put, u mitskoj predistoriji tragedije, nesreća koju je Edip uklonio bila je Sfingin teror – reditelj i kostimografkinja Marija Marković Milojev obukli su u odoru pravoslavnog sveštenika. Kao što ćemo videti, kostimi, scenografija i muzika i u daljem delu predstave dosledno označavaju savremeni ambijent.

Milan Marić u ulozi Edipa nastupa kao užurban, ozbiljan, odgovoran političar koji misli o opštem dobru, brine za sudbinu zajednice. On se direktno obraća gledaocima, koji setingom konferencije za štampu postavljenim na samoj ivici proscenijuma, ispod spuštene pozorišne zavese – dakle, vrlo blizu gledalištu – dobijaju ulogu okupljenih građana Tebe.<sup>5</sup> Marić igra vrlo ubedljivog političara koji garantuje građanima da će preuzeti sve kako bi grad spasao od kuge, te ih informiše da je prve mere u tom pravcu već preuzeo.<sup>6</sup> Utisak o Edipu kao ozbiljnom, preduzimljivom i nadasve odgovornom vladaru ne remeti ni činjenica da sâma ideja da se povodom opštenarodne nesreće organizuje konferencija za štampu, te da je Edip sa svih strana okružen

5 Ovakav, metateatarski momenat dodatno je razvijen rediteljevim rešenjem mizanscena, jer se svi učesnici konferencije za medije, Edip, sveštenik i njihovi pratioci penju na pozornicu iz gledališta (dakle, definitivno gledaoci imaju ulogu tebanskih građana).

6 „Vaš bol se jednog tiče, sebe samoga  
i nikog drugog, moja duša zajedno  
i grad, i sebe, a i tebe žali, sve.  
Pa ne budite me gde sanak boravam,  
no znajte da ja mnoge suze ronih već  
i brižan mnogih protumarah stazama.  
Razmišljajući, jedan samo nađoh lek  
i njega prihvatih [...] (62–69)

telohraniteljima koji proveravaju svaki kutak, može da sugeriše kako je on populist, makijavelistički političar koji sve koristi za svoju promociju.

\*\*\*

Kada se zavesa podigne, ukazuje se jedno od najradikalnijih rešenja u predstavi, ono na koje bi mogao da se svede, cinik bi brzopotezno pretpostavio, ceo rediteljski koncept – kafana. Umesto pomenutog stepeništa na ulasku u Edipov dvor, sa žrtvenikom i kipovima bogova,<sup>7</sup> scenograf postavlja unutrašnji prostor *bara*, ili sličnog, dosta luksuznog ugostiteljskog objekta. I takav enterijer, ali i eksterijer koji se naslućuje kroz stakleni zid u pozadini – urbani pejzaž neodređenog megalopolisa – jasno lociraju radnju u savremeni milje. Drugim rečima, promena scenskog okvira, a do koje dolazi posle uvodnog prizora konferencije za medije, ne dovodi u pitanje rediteljski koncept aktuelizacije dramske klasike; naprotiv, samo ga potvrđuje.

Epoha u koju je radnja locirana jeste, dakle, izvesna, a slično se može reći i za prikazani društveni sloj. Prostor nije veliki, stolovi i stolice su kao i u bilo kom baru ili bistrou, ali ceo zid s leve strane, iza i iznad šanka, sa osvetljenom vitrinom s kristalnim bocama različitih pića, kao i separe u desnom delu scene, a koji će prvenstveno Edip koristiti, sve s prigušenim svetlom i poznatom kožnom sofom marke *Barselona* čuvenog arhitekta i dizajnera Bauhauusa, Misa van der Roea,<sup>8</sup> trebalo bi da ukažu na raskoš i ekskluzivnost.

Ubedljivo najznakovitiji element ovog enterijera jeste podijum za orkestar. Na njemu je, dakle, smešten omanji bend koji će svirati i pevati različite numere (autori muzike Robert Pešut Magnifico i Aleksander Pešut Schatz), a koje u ovoj predstavi – zamenjuju tekst hora! Te melodije, a stihovi pre svega,

7 U antičkom grčkom teatru nije postojala promena prostora dramske fikcije, radnja se dešavala na jednom mestu (odatle autori renesansnih i klasicističkih dramskih poetika izvode „pravilo“ o jedinstvu mesta u grčkoj tragediji, pripisujući ga Aristotelu, iako je on u svojoj *Poetici* pisao samo o jedinstvu radnje i, usput, kratko i nedorečeno, o jedinstvu vremena). Ova nepromenljivost prostora dramske fikcije, a koja je suštinski povezana sa arhitekturom antičke skene, koja se tokom predstave nije scenografski transformisala, bila je narušena u svega nekoliko drama, a najdrastičnije u tragediji *Eumenide*, trećem delu Eshilove *Orestije*, kada se radnja seli iz Apolonovog proročišta u Delfima na atinski Akropolj.

8 „Fun fact“: u možda najčuvenijoj aktuelizaciji dramske klasike u pozorištu na početku XXI veka, *Nori* Henrika Ibzena u režiji Tomasa Ostermajera (Šaubine Berlin, 2002), socijalno uzdizanje Nore i njenog muža takođe je prikazano, između ostalog, *Bauhaus* nameštajem, s naglaskom na *Barselona* garnituri (samo što je tamo bila bež, a u *Edipu* je crna). O dekoru u Ostermajerovoj predstavi, kao i o njoj kao celini, videti u: Medenica, Ivan (2010), *Klasika i njene maske*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

grade ambijent za Edipovo „opuštanje stega“ u situaciji sve jačeg – kako radnja bude odmicala – egzistencijalnog pritiska. Ovakvo Edipovo ponašanje posmatrano u perspektivi lokalizacije radnje direktno upućuje na balkanski kafanski štimung. Efekat „balkanskog derta“ biće potvrđen i na jedan drugi način, onim što američki teatrolog Marvin Karlson naziva efektom „zapošednutosti duhovima“ (*ghosting*),<sup>9</sup> ali tu ću tezu elaborirati na kraju analize.

Prema raširenom mišljenju i umetnika i kritičara, najteže pitanje u savremenim režijama antičke grčke tragedije jeste – šta raditi s horom? Dobro je poznato da je, *genealoški* gledano, hor u tragedijama rezidijum ditiramba, horskog pevanja u slavu boga Dionisa, iz kojeg je, prema Aristotelovoj tvrdnji iz *Poetike*, ova književno-scenska forma i nastala. Problem je u nalaženju odgovarajućeg savremenog korelata za originalnu funkciju koju je hor imao u tragediji. On nije bio (samo) narator: funkciju prepričavanja događaja koji se ne prikazuju u tragičkoj priči imali su, pre svega, likovi koji su se adekvatno i zvali: *glasnici*. Nije bio ni distancirani, *objektivni* komentator. Hor je idejno oscilirao između distanciranosti od priče, što mu je omogućavalo da o njoj kontemplira i prosuđuje, i emocionalne involviranosti, vezane sa iščekivanjem, brigom, strahom za sudbinu zajednice koju reprezentuje.

Upravo takav slučaj imamo u *Caru Edipu*. Hor predstavlja građane Tebe vrlo zabrinute zbog nadiranja kuge, koji u svog kralja gledaju kao u jedini izvor spasenja, a kasnije, kada iz Delfa stigne (Pitijin) glas da će se izbeći pošast kad se nađe i kazni ubica Edipovog prethodnika na tronu, kralja Laja, i kao garanta destabilizovanog državnog poretka. Taj poredak je, u toku same radnje, dodatno poljuljan sukobom između Edipa i Kreonta, njegovog šuraka i ujedno najbližeg saveznika, te nekog s kim car deli vlast u državi. Shvatajući opasnost po Tebu koja može da se izrodi iz ovog sukoba, posebno u situaciji spoljašnje opasnosti (kuga), hor reaguje odlučno, čak i naredbodavno, prelazeći tako granice prihvatljive u opštenju s vladarima polisa. „Vladari, prestanite! Gle, u dobar čas/ iz dvora nam Jokasta, evo, dolazi,/ poravnajte sad s njom zadevicu tu“ (634–636). Ne treba bolji pokazatelj od ovih stihova da je hor u *Caru Edipu* i te kako zabrinut zbog opasnosti koje prete državi, da iz posmatračke pozicije žustro prelazi u akciju, da konstruktivno govori/dela, a u opštem interesu.

Simpatični bend iz Edipovog VIP bistroa, kako je hor postavio Taufer, ne odlikuje ništa od ovih *monumentalnih dimenzija*: niti briga za sudbinu zajednice, niti težnja da se utvrdi istina o ubistvu vladara, te uspostavi pravda

9 O ovome više videti u: Carlson, Marvin (2003), *The Haunted Stage*, University of Michigan Press

i poredak. Stihovi koje hor u predstavi peva u najboljem su slučaju komentar Edipovog fatuma, kafanski tugaljiv, ponekad i (neprimereno) komičan. Imajući u vidu to da se ta sudbina svodi na postepeno otkrivanje istine da je upravo Edip krivac za kugu u gradu, jer je, ne znajući ove okolnosti, ubio cara Laja (svoga oca, kako se ispostavlja) i u braku sa svojom majkom Jokastom dobio četvero dece, kako drugačije doli komično mogu da zvuče ovi stihovi: „crno nam se piše, moja majčice,/ nema nama sreće više nikada“? Drugi stihovi grade sami po sebi, i van konteksta priče, efekat jeftine sentimentalnosti, komičnosti sumnjivog kvaliteta i, konačno, banalizacije i trivijalnosti.

„Ja želim da zaboravim,/ pa sam, eto, popio,/ onako sam jer nemam s kim da podelim tu bol u grudima.

Al' nema te, nema takve ljute rakije,/ kao ljubav tvoja kad me opije./ Al' nema te, nema takve crne magije,/ pustu želju za tobom da ubije.

Ja tugu teško podnosim,/ pa lutam po kafanama,/ onako sam jer nemam s kim da podelim tu bol u grudima./ Pa me pukne muzika, pa me dirnu stihovi/ krene mi suza pa se opet setim kako smo se slatko ljubili,/ i voleli...

Da je sreće bilo,/ ne bi se rodio./ O, lele majko,/ što je tama nad nama,/ što je tama u nama,/ jer ostala je samo tuga i na srcu rana.

Jer kad nekog ljubim ja, tada sunce ne sija,/ ej, neka ne sija,/ najslađa mi je ljubav prokleta.

Tiha noć je nigde nikoga,/ na nebu samo zvezda Danica,/ možda je to božja poruka, sudbina il' dobra ili zla.

Gatala mi jedna stara Ciganka,/ pa mi moju dušu proklela.

Jer možda nisi,/ nisi za mene ti,/ niti za tebe ja,/ i nismo mi prokleti,/ takva nam je sudbina.“

Pošto su svi stihovi hora poravnati na ovu „misaonu amplitudu“, bilo je teško napraviti uži izbor, doslovno svi su mogli da budu navedeni. Odlučio sam se za ekstenzivno navođenje ne toliko zbog dotične, objektivne teškoće u pravljenju izbora koliko zbog toga da bih bio što je moguće objektivniji, da ne bih bio optužen za „izvlačenje iz konteksta“, „tendencioznost“... Ovaj uzorak, koji je više od polovine ukupnog teksta hora u predstavi, mislim da sâm sobom dokazuje gornju, oštru tvrdnju o banalnosti i trivijalnosti. Ako treba, mogu se dodatno izdvojiti njegove „poente“, koje sve odreda odgovaraju kafanskoj osećajnosti i razmišljanju: lutanje po kafanama; muzika, pesma i opijanje za rad zaborava i ublažavanja bola uzrokovanih nesrećnom ljubavlju; najjača ljubav je ona prokleta; gatanje Ciganke donosi prokletstvo; dvoje jednostavno nisu bili jedno za drugo, itd.



Jasno je, naravno, da se ovde kao problem ne izdvaja nekakva „vernost“ izvornoj ulozi hora u grčkoj tragediji i načinu njegovog govora. Takva smo pitanja, a što ističem i u ovom i u drugima studijama koje sam pisao na temu režije klasike u savremenom teatru, davno teorijski odbacili. Zbog toga ovde pravo pitanje nije da li je ovakva postavka tragičkog hora *dopustiva, legitimna, primerena*, već kakva se umetnička vrednost, formalna i/ili značenjska, ovim pristupom dobija, ako se uopšte dobija? Iz prethodne analize jasno se vidi da je Tauferova postavka misaono osakatila hor iz *Cara Edipa*: umesto složenih egzistencijalnih pitanja dobila se trivijalna kafanska žalopojka nad sudbinom, srećnim danima koji su prošli, nesrećnom ljubavlju.

„Žalopojka nad fatumom“ nije efekat koji stvara samo nastup hora, nego i cela postavka cara Edipa – kao junaka, ali i kao tragičke priče čiji je on protagonist. Prema zamisli Taufera i Marića, pratimo razvoj Edipovog lika od onog ozbiljnog, preduzimljivog i odlučnog kralja s početka, koji iskreno teži da spase državu od nevolje, do sudbinom potpuno skrhanog ljudskog bića. Tokom tog „Ikarovog pada“ Marićev Edip se neretko ponaša bahato i osiono (odnos prema Tiresiji), ponekad i potpuno „razobručeno“. Takvo ponašanje kulminira, te stupa na ivicu žileta, u prizorima u kojima on sam uzima gitaru i mikrofona, pa se neposredno, *izvedbeno*, a ne samo slušajući, prepušta kafanskim osećanjima i adekvatnim, videli smo već kakvim *mislima*.

Ovakvom, kafanskom štimungu doprinose i Edipove „slobodne scene“ sa suprugom i majkom Jokastom. U tumačenju Nataše Ninković, obučene u neprimereno elegantnu, naglašeno dekoltiranu crnu večernju haljinu (s kakvog prijema ona dolazi u državi u vanrednoj situaciji?), Jokasta je, u skladu sa opisanim izgledom, prevashodno vrlo senzualna žena, koja se lako prepušta strasnom odnosu sa Edipom. Ovakav, stereotipni, te problematični tretman „žene kao objekta“ – a za koji Sofoklov tekst ne pruža nikakvu osnovu – samo je jedan od aspekata simplifikacije i banalizacije njenog lika. Drugi su preterani, anahroni, neubedljivi *patos* kada, shvativši pre njega u kom pravcu istraga o Lajevom ubici ide, preklinje Edipa da tu istragu prekine, te zanemarivanje nekih dubljih, tragičkih slojeva njenog lika. Naime, tragičkoj sudbini Jokaste sigurno doprinosi i izvršeni „hibris“, uzurpiranje ili odbacivanje božanskog autoriteta, kad nedvosmisleno, u trenutku dospeća vesti da je u Korintu prirodnom smrću umro Polib, za koga se tada još uvek misli da je Edipov otac, negira delfsko, čitaj Apolonovo proročanstvo da će Edip ubiti oca i spavati s majkom: „Gde ste, božja proroštva?“ (939). U igri Nataše Ninković ono nije dovoljno istaknuto, ako li uopšte.

Pojednostavljenom tumačenju Edipa kao žrtve fatuma odgovara i jedan od poslednjih, scenski valjda i najatraktivnijih prizora predstave: skrhan sudbinom, sa očima koje je sam sebi, kao kaznu za iz neznanja počinjena zlodela već iskopao, Marićev Edip silazi u salu, podvlači se ispod prvog reda sedišta, te neke od poslednjih Sofoklovih stihova govori doslovno stopljen s gledaocima. U diskurzivnom smislu ovo bi mogao da bude znak njegove posvećenosti državi (gledaoci ponovo postaju, kao u početnoj sceni, građani Tebe), zarad čijeg je spasa od kuge, kako je Apolon bio naložio kroz Pitijina usta, pronašao i adekvatno kaznio Lajeveg ubicu. Ipak, čini se da je snaga ovog prizora mnogo više na čisto izvedbenoj strani. Blizina glumčevog tela, čiji su kapci, oči i obrazi uverljivo našminkani mrkom bojom (krvave, iscurile očne duplje), snažno emocionalno, možda i fiziološki deluju na publiku, pojačavajući njenu identifikaciju, koja je izrazito sentimentalna, gotovo melodramska. Efektu empatije doprinosi i Marićeva igra, koja se u ovom delu predstave odlikuje nekakvim, recimo, drevnim, tragičkim *pâtosom*. Izraz „pâtos“ je samo eufemizam za neprekidnu kuknjavu, grcanje, jecanje od kojih se jedva razume ono što glumac u tim scenama izgovara.

Baš kao u antičkoj tragediji, kad je nešto na vrhuncu odmah preti i pad; da parafraziramo Aristotela – *iz sreće u nesreću*. Iako vrhunac predstave u pogledu scenske atraktivnosti, pa i gledalačke reakcije, ovaj je prizor ujedno jedna od njenih najproblematičnijih tačaka. Marićev početni, realistički, dramski izdiferenciran prikaz savremenog, energičnog, preduzimljivog, pomalo populističkog, ali u osnovi odgovornog i opštem interesu posvećenog političara ovde stilski mutira, a bez bilo kakvog koncepcijskog razloga, u nekakvu starinsku, „nazovitragičku“ žalopojku... Više nego stilski, ovo rešenje je problematično u pogledu postavke lika. Svojstva Edipovog lika onako kako su ih na početku Taufer i Marić, aktuelizacijom, sami postavili u ovoj se sceni rastaču u dramski neizdiferenciranom, krajnje uopštenom prikazu čovekove patnje usled sudara s fatumom. Tako se, retroaktivno, ovakva rediteljska aktuelizacija prikazuje više kao scensko pakovanje, nego kao promišljena i slojevita dramska transpozicija klasične priče u aktuelni kontekst.

Ključni problem ovde, međutim, nije ni to da li je aktuelizacija dosledno sprovedena, ni to da li je u završnim prizorima lik Edipa uopšten, dramski neizdiferenciran. On leži u tome kakav opšti smisao Sofoklovog remek-dela gradi ovakav, jecanjem zagrcnuti car.

Brojna su i složena teorijska tumačenja *Cara Edipa* koja su se nataložila kroz mnoge vekove, ali se, makar za potrebe ove analize, mogu da povežu u dve

osnovne grupe. Prva se zasniva na Aristotelovoj tvrdnji iz *Poetike* (Aristotel 1988: 64) da junak strada usled *hamartije*, tragičke greške koju, dakle, nije učinio zbog toga što je zao – jer i nije, on je „čovjek po sredini“ – nego iz neznanja, iz nepoznavanja svih okolnosti. Druga odbacuje pretpostavku da Edip strada usled bilo kakve svoje greške, već njegovu tragediju tumači kao posledicu sudbinske neminovnosti (porodično prokletstvo se obrušilo na njega).

Prema mišljenju zagovornika druge teorije, tragičko jezgro ne leži, međutim, u tome što junak bespomoćno pada u mrežu neminovnosti, već u tome što on prihvata takvu sudbinu, što staje iza nje, a iz uzvišenih razloga, uključujući i interes zajednice. Iako to ne bi sprečilo da sudbina odigra svoje kolo, Edip je mogao da pokuša, kao što je već učinio jednom u mladosti, da od nje pobje: da je, kada su se sakupile po njega preteće indicije, a kako mu je Jokasta i predlagala, prekinuo istragu, odustao od potrage za svojim pravim identitetom i, konačno, grad prepustio pošasti i propasti. Ali, Edip je punokrvi Sofoklov tragički junak, on ne može „da se radi spoljnog mira, puke egzistencije, pomiri sa stvarima i načini kompromise“ (Leski 1995: 153). Istog stava je i Valter Kaufman: prema njemu Edip nosi „kletvu poštenja“, što znači da će zbog svojih visokih moralnih načela tragati za istinom čak i onda kada ga ona vodi u patnju i propast (Kaufman 1989: 98).

Slično mišljenje ima i Erika Fišer-Lihte. Ona smatra da time što na kraju tragedije sebe oslepljuje i tu odluku javno obrazlaže, Edip svoj telesni identitet (očni vid), a koji je izvor i lične i kolektivne katastrofe (prokletstvo njegovog rođenja, svojeručno ubistvo oca, seks sa majkom), istovremeno i kažnjava i podređuje svom političkom identitetu, onom na koji nije bio sudbinski predodređen, već ga je sam izgradio i to racionalnim govorom artikulisanim odlukama (rešenje Sfingine zagonetke, naređenje da se nađe Lajev ubica i tako spase grad...). Drugim rečima, tek kada spozna istinu o svom rođenjem datom identitetu, Edip može da, javno osuđujući i kažnjavajući taj i takav identitet, sam izgradi nov, politički identitet i tako, pored individualnog samopotvrđivanja, spase i zajednicu (Fischer-Lichte 2002: 19–24)

Iz ovih tumačenja je jasno da Edipova tragedija, da ponovim još jednom, ne leži u bespomoćnom sunovratu čoveka u sudaru s fatumom, već u tome što on, noseći *kletvu poštenja* i *ne pristajući na kompromise*, istrajava u potrazi za istinom o sebi, koja je istovremeno i istina o ubistvu kralja Laja, ubistvu koje mora biti kažnjeno kako bi država bila spasena. Pomenuti „uzvišeni razlozi“ zbog kojih Edip ovog puta ne pokušava da pobje od sudbine, već staje

iza nje, prihvata je, jesu, dakle, utvrđivanje istine koja ima značaj i samo za Edipa, ali je i od opšteg interesa jer na njoj počiva i spas zajednice. To beskompromisno traganje za istinom i spasom države ne znači da je Edip „od čelika“, da taloženje užasnih spoznaja (ubio je oca, spavao s majkom, s njom dobio četvero braće i sestara, krivac je za propast grada...) ne utiče na njega. Naprotiv, on istrajava u svojoj istrazi ne zato što ga se nijedno od tih otkrića ne dotiče već zato što pronalazi nadljudsku snagu da, uprkos svemu, ostane dostojanstven, odan istini i opštem dobru. U završnim scenama Sofoklove tragedije, Edip se duševno cepa, ali mu to ne muti razum, ne sprečava ga da i dalje odgovorno govori i dela. On odlučno traži, *zahteva* da ga Kreont protera iz Tebe, što je u antičkoj Atini bila najteža moguća politička kazna,<sup>10</sup> i da vodi brigu o njegovim maloletnim kćerkama, jer strahuje da će njima biti mnogo teže da nose porodično prokletstvo nego sinovima.<sup>11</sup> Drugim, izbalansiranim rečima: Edipov pad jeste, s jedne strane, pad *čoveka-kao-takvog*, ali je to, s druge strane, i propast veoma istinoljubivog, etičnog, zrelog, odgovornog, opštem dobru posvećenog pojedinca.

U rediteljskom tumačenju Vita Taufera i glumačkom Milana Marića, na kraju predstave videli smo snažan duševni lom čoveka-pojedinca, očaj zbog lične i propasti bližnjih, užas pred neumitnošću sudbine... što sve nesporno odlikuje sudbinu Sofoklovog Edipa. Međutim, nismo videli i sve ono drugo što takođe odlikuje ovog junaka: sačuvano dostojanstvo; uzvišenost i beskompromisnost u potrazi za istinom; unutrašnju borbu s jezivom patnjom; snagu, razbor i zrelost da se briga za druge uzdigne ispred i iznad sopstvenog sloma... Istrajavanje Marićevog Edipa u tome da otkrije Lajevog ubicu nema ničeg od te uzvišenosti, ono deluje gotovo kao hir (o)besnog, drčnog mladića naviklog da dobije sve što poželi. Njegovo beskonačno jecanje i kuknjava u završnoj sceni ruše, kako smo već nagovestili, Edipovo dostojanstvo u prah i pepeo.

10 „Što brže me iz zemlje ove baci kud,  
gde nikog neće biti da me pozdravi!“ (1423–1424)  
(...)

„Al’ jasno veće njegov zapovedi glas. (Apolonov – prim. autora)  
Ubica očev neka padne – grešnik ja“ (1427–1428)

11 „Al’ o devojčicama jadnim, kukavnim,  
što nikada im sofru ne bi stavljena  
bez mene, nego što bih ja dodirnuo,  
to sve bi one svagda sa mnom delile –  
o njima brigu vodi! (...)“ (1449–1453)

Ovde ćemo napustiti metodološki pristup semiološke analize *teksta predstave*, koji je ovo razmatranje dosada koristilo, i stupiti na teren *estetike performativnosti*. To znači, drugim rečima, da značenja više nećemo iščitavati (samo) iz *inscenacije*, sistema scenskih znakova koje osmišljava i projektuje autorski tim, već i iz same *izvedbe*. Ona se, za svakog pojedinačnog gledaoca, gradi kroz stalni, uzajamno uslovljavajući protok *akcija i reakcija*, scenskih rešenja i odgovora publike na njih.<sup>12</sup> U perspektivi estetike performativnosti, naš doživljaj i čitanje inscenacije ne zavisi samo od onoga što su umetnici osmislili i emitovali s pozornice nego i od toga kako su na to drugi gledaoci, oni oko nas, reagovali.

*Iz ovog i drugih razloga, važno je jasno razlikovati koncepte „inscenacije“ i „izvođenja“. Inszenacija se odnosi na unapred utvrđene strategije za fiksiranje vremena, trajanja i načina pojavljivanja ljudi, stvari i zvukova u prostoru. Izvođenje se odnosi na sve što se dešava tokom insceniranog događaja – drugim rečima, celokupnost međuigre između onoga što se dešava na sceni i reakcija gledalaca. Predstavu na kraju stvaraju svi prisutni i ona izmiče kontroli bilo kog pojedinca. U tom smislu je kontingentna. (Fischer-Lichte 2014: 20)*

Na dva izvođenja predstave *Edip* JDP-a kojima sam ja prisustvovao i jednom kojem je prisustvovao moj mlađi kolega, senzibiliziran za to da zarad naučnog istraživanja registruje reakcije publike, mogle su se registrovati neobične reakcije. Katalog verbalnih komentara, registrovanih po njegovom i mom sećanju, bio bi: „lep je Marić i uživo, ali je očelavio“; „dobar je Marić i uživo, dobra je i predstava, samo ko je ubio tog cara Laja?“; „vidiš šta ti je sudbina!“ Što se tiče drugih vrsta reakcija, moram da izdvojim „biser“ da je na jednom od ova tri igranja jedan gledalac zapevao sa orkestrom na pozornici, dok je na drugom jedini aplauz na otvorenoj sceni dobio prizor kad Marić preuzima mikrofon, te *Edip* peva uz pratnju kafanskog benda.

Iz ovog nasumičnog kataloga reči i postupaka sakupljenih na različitim izvođenjima Tauferovog *Edipa* vidi se da njegovu publiku u *nezanemarljivom broju* – bilo bi nužno temeljno je ispitati da bi se tvrdilo bilo šta više od ovoga – čine i gledaoci koji nemaju visoka umetnička očekivanja, ne poznaju So-

12 O razlici između pojmova „inscenacije“ i „izvedbe“, i o teorijskom konceptu „autopojetične povratne sprege“ kao onom koji dovodi u relaciju, pretapa i umrežava ove pojmove, više videti: u Fischer-Lichte, 2014

foklovo delo, čak ni pozorišne konvencije. Najviša „misao“ do koje se u ova-  
kvoj recepciji dobacuje, a koja je sasvim nedostojna Sofoklovog *Cara Edipa*,  
jednog od najkompleksnijih dela svetske književnosti, svela bi se upravo na  
kafansku mudroliju „radio – ne radio, svira ti radio“.

Često isticanje glumačkih i drugih atributa koje Marić ima *uživo* pokazuje  
da su dotični gledaoci pre dolaska na predstavu u JDP o njima zaključivali  
posredstvom – ekrana. Iako je Marić do ove predstave ostvario veliki broj  
filmskih i televizijskih uloga, nijedna nije postigla toliki uspeh kao ona koju  
je ostvario samo godinu dana ranije: uloga zvezde narodne muzike Tome  
Zdravkovića u (istoimenom) filmu *Toma*. Film je oborio sve rekorde, za svega  
nekoliko meseci prikazivanja, od septembra do decembra 2021, videlo ga je  
preko milion bioskopskih gledalaca samo u Srbiji, a slične cifre dosegnute su i  
u zemljama regiona. I rekordi u gledanosti filma i blizina dve premijere sugeri-  
šu da veliko interesovanje za Marićevog Edipa proizlazi, između ostalog, i iz  
uspeha njegovog Tome. Ova se hipoteza, međutim, ne može nedvosmisleno  
potvrditi, kako sam se gore ogradio, bez anketnom metodom sprovedenog  
ispitivanja publike na jednom izvođenju predstave.

Nagovešteni teorijski koncept „zaposednutosti duhovima“ (*ghosting*) Mar-  
vina Karlsona može, međutim, iz sasvim drugog ugla da potvrdi ovu tvrdnju.  
Dotični koncept takođe treba da se sagledava u kontekstu estetike performa-  
tivnosti, jer on podrazumeva izvesnu *auru* (pojam ne koristim u značenju  
koje mu pridaje Valter Benjamin<sup>13</sup>), splet fizioloških, kulturoloških, estetskih  
i drugih faktora nevezanih za *tekst inscenacije* koji iščitavamo s pozornice,  
faktora koji utiču na pojedinačnu percepciju glumačke igre. Ti faktori se ne-  
retko svode na „duhove“ prethodnih, popularnih uloga nekog glumca, koje  
ne možemo rasterati kada dotičnog glumca gledamo u novoj, aktuelnoj ulozi.

Gornju tezu da efekat *ghostinga* pomaže u dokazivanju inače teško dokazive  
tvrdnje da je široka publika Marića-Edipa u velikoj meri gledala *kroz* Mari-  
ća-Tomu baziram na znaku za koji sam utvrdio da je osnova Tauferovog redi-  
teljskog koncepta u ovoj predstavi – kafani. Drugim rečima, reklo bi se da se  
efekat *ghostinga* u ovoj predstavi nije desio sam od sebe, spontano, protokom  
ličnih asocijacija u procesu autopojetičke povratne sprege, već da je on bio  
rediteljski *stimulisan*. Nepunih godinu dana posle njegove izrazito uspešne  
filmske inkarnacije Tome Zdravkovića, dodeljuješ istom glumcu da igra lik  
koji tokom cele radnje držiš u *kafani*, daješ mu da sluša, ponekad i izvodi

13 Videti u: Benjamin, Walter (1974), „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“. Eseji.  
Beograd: Nolit, 114–149.

muziku i melodijski i tekstualno sličnu Zdravkovićevoj, te da pada u dert, što je stanje koje je često pratilo Tomine kafanske nastupe.

Nezavisno od nespornog marketinškog razloga (brojna i prepuna izvođenja), ovakav, rediteljski projektovani *ghosting* mogao je da ima i umetnički razlog da se otvoreno sprovede, pod uslovom da je za to postojala bilo kakva osnova, citiranje, (ironijsko) parafraziranje, persifliranje filma *Toma* i/ili pevačevog imidža; da je bilo kako, a ne samo kafanskim miljeom, ta paralela razvijena. Ovakvo se stiče krajnje neprijatan utisak da su stvaraoci svesno koketovali, radi marketinškog uspeha, sa efektom *ghostinga*. Predstavu su, dakle, u dalekim asocijacijama povezali s filmom, ali uz najveće mere predostrožnosti: da ne budu prozvani zbog *trivijalizacije* klasike i pojma „umetničkog pozorišta“. Ali lukavost im se vratila kao bumerang. Skrivanje namera pod tepih upravo je sastavni deo višestruke trivijalizacije koja se pokazuje kao glavna odlika ove predstave, i koja je čini pritajenim, te zato i opasnim neprijateljem pozorišta sa autentičnim umetničkim, intelektualnim i/ili društvenim porivima.

## Literatura

- Aristotel (1988). *Poetika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Benjamin, W. (1974). „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*. Beograd: Nolit, 114–149.
- Carlson, M. (2003). *The Haunted Stage*. University of Michigan Press.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. London/New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London/New York: Routledge.
- Kaufman, V. (1989). *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Leski, A. (1995). *Grčka tragedija*. Novi Sad: Svetovi.
- Medenica, I. (2010). *Klasika i njene maske (modeli u režiji dramske klasi-ke)*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Sofokle/Euripid (1994). *Grčke tragedije*. Beograd: Srpska književna zajednica.

## OEDIPUS IN THE PUB

### ***Abstract***

---

*This text is part of a broader research focusing on the problem of the “trivialization” of drama classics in recent national/regional productions, most notably of ancient Greek tragedies which for the modern viewer are, both formally and thematically, extremely complex literary texts. We have long legitimized various radical approaches to classical dramas in contemporary theater (return to ritual roots, actualization, deconstruction, intercultural approach, rewriting, etc.). The problem, therefore, arises on a completely different side: when, through a competent analysis of a literary text, it is established that the possible meanings of that text are much deeper and more layered than those that have been singled out by some of its contemporary productions. As an example of such simplification, this text analyses the production of Oedipus by the Yugoslav Drama Theater (2022), based on Sophocles’ Oedipus the King, and directed by Vito Taufer. The play is a consistent example of the actualization of classics, which is a legitimate and widespread approach in directing texts from the distant past. The problem, therefore, does not lie in this general approach to the classics, but in: a) the replacement of the text of the chorus with pub songs, “laments”, specially written for this play, b) the presentation of Oedipus in the final scenes only as a despairing man who breaks down, “sobs and screams” before the onslaught of fate, and not as a noble man and ruler devoted to truth about his identity and interest of the state. Both solutions reduce the complex meaning of this great tragedy to a trivial thought about the inevitable breakdown of man before destiny.*

### ***Key words***

---

*drama classics, directing, Oedipus the King, Sophocles, Vito Taufer*

Primljeno: 10. 10. 2024.

Prihvaćeno: 3. 11. 2024.



## ELEMENTI ZATVORSKE DRAME U SVECIMA PEDRA SALINASA I RUŽENJU NARODA U DVA DELA SLOBODANA SELENIĆA<sup>2</sup>

### Apstrakt

Zatvor kao mesto odvijanja dramske radnje prisutan je u delima Sveci (*Los santos*) španskog pisca „Generacije 1927“ Pedra Salinasa i Ruženje naroda u dva dela Slobodana Selenića. Specifičan zatvorski ambijent u vreme velikih političkih previranja – Španskog građanskog rata, Drugog svetskog rata i Hladnog rata – otvara mogućnost prikazivanja različitih ideologija i društvenih tipova koje ne bi bilo moguće objediniti na nekom drugom mestu. Salinas i Selenić predstavljaju uspostavljanje odnosa među ljudima različitih godina, obrazovanja, društvenih staleža i političkih opredeljenja. U ovim angažovanim dramama individualne sudbine likova uklapaju se u realističan političko-istorijski kontekst Španije, odnosno Jugoslavije. Komparativno ćemo analizirati književne postupke Salinasa i Selenića pomoću kojih oni u dramskoj formi prikazuju spoj istorijskih događaja i fikcije, a posebno ćemo se fokusirati na elemente zatvorske drame koje ovi autori koriste kako bi ograničen zatvoren prostor prikazali kao alegoriju za tadašnju društvenu situaciju u svojim zemljama.

### Ključne reči

Pedro Salinas, Slobodan Selenić, Sveci, Ruženje naroda u dva dela, zatvor, drama

1 anahuber9295@gmail.com; ORCID iD 0000-0002-7053-7490

2 Rad je u skraćenom obliku izložen na konferenciji *Savremena filološka istraživanja*, održanoj 2. i 3. marta 2024. godine na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu.

## 1. Uvod

Zatvorski žanr je zastupljen u mnogim dramskim delima, filmskim i televizijskim ostvarenjima. Prisustvo ovog žanra beleži se još u antičkim dramskim tekstovima (Freeman 2009: 133), poput Eshilovih, Sofoklovih i Euripidovih tragedija. Specifičan zatvorski ambijent omogućava autorima da na jednom mestu objedine predstavnike različitih ideologija, kao i mnoge društvene tipove. Zatvorenici su ljudi različitih godina, nivoa obrazovanja, društvenih staleža i političkih opredeljenja koji su prinuđeni na suživot. Tema ovog rada jesu elementi zatvorske drame u drami *Sveći* (*Los santos*, 1946) Pedra Salinasa i *Ruženje naroda u dva dela* (1987) Slobodana Selenića.

Pedro Salinas (1891–1951) španski je pesnik i dramski pisac, pripadnik čuvene „Generacije 1927“, kojoj su pripadali i Federiko Garsija Lorka, Rafael Alberti i nobelovac Visente Aleksandre.<sup>3</sup> Kao i Selenić, Salinas je napisao nekoliko angažovanih dramskih dela, među kojima se izdvajaju *Sveći*, čija je radnja smeštena u vreme Španskog građanskog rata (1936–1939).<sup>4</sup> Salinas se od ostalih angažovanih pisaca svog doba razlikuje po specifičnom poetskom stilu, te je stoga njegovo pozorište okarakterisano kao „pozorište spasenja“ (*teatro de salvación*) (Ruiz Ramón 2001: 282).

Slobodan Selenić (1933–1995) poznat je i kao stvaralac i kao teoretičar po angažovanom pristupu dramskim delima. U svojoj studiji *Angažman u dramskoj formi* (1965), Selenić navodi da angažman podrazumeva „pristrasnost bilo koje vrste bilo kom filozofskom pravcu, socijalnoj teoriji ili religioznoj opredeljenosti – bilo kojoj ideologiji, kao i konsekvence koje ideologija implicira“ (2003a: 34). U govoru koji je 1988. godine održao na jednoj književnoj večeri, Selenić je izjavio da su sudbine njegovih dramskih likova „tako bitno i tako intimno povezane s političkim događajima naše epohe“ (1995: 12–13), misleći na buran XX vek. Salinasovo angažovano „pozorište spasenja“ proučavaoci opisuju kao dramu svedene radnje, u kojoj je gotovo uvek

3 Pojam „Generacija 1927“ prvi je upotrebio pesnik i kritičar Hose Luis Kano (José Luis Cano) kako bi označio grupu pesnika koja se 1927. godine okupila da bi obeležila tristotu godišnjicu smrti u to vreme zaboravljenog španskog baroknog pesnika Luisa de Gongore (Luis de Góngora, 1561–1627). Odlikuje ih povezanost sa evropskim avangardnim tokovima, kao i interesovanje za špansku tradicionalnu liriku. „Generaciji 1927“ pripadaju i Luis Sernuda (Cernuda), Herardo Dijego (Gerardo Diego), Damaso Alonso (Dámaso Alonso), Horhe Giljen (Jorge Guillén), dobitnik Nobelove nagrade za književnost 1977. godine Visente Aleksandre (Vicente Aleixandre), Manuel Altolagire (Manuel Altolaguirre) i drugi (Bregante 2003: 356).

4 Pedro Salinas je napisao čitav niz angažovanih dramskih dela: *Caín o una gloria científica* (1945), *Judit y el tirano* (1945), *La fuente del arcángel* (1946). Nijedno njegovo dramsko delo nije dosad prevedeno na srpski jezik.

prisutan lik intelektualca koji kritički posmatra stvarnost oko sebe, a ističe se i povezanost s brehtovskim dramskim postupcima (García Tejera 1988: 11; Rodríguez Richart 1960: 410). Ljiljana Pešikan Ljuštanović (2009: 130) na sličan način opisuje seleničevskog junaka-posmatrača: „intelektualac razvijene kritičke svesti i savesti koji nužno strada u sudaru sa arivističkim slojem novih ljudi, gladnih i spremnih na sve kako bi tu svoju glad zadovoljili – tipični je Seleničev junak“.

## 2. Zatvorska drama

Pojam zatvorske drame prepoznat je u nemačkoj teoriji književnosti kao zasebna tematska grupa – *Gefängnis drame*, i njena osnovna odlika je, kao što se može pretpostaviti po nazivu, da se glavni tok radnje odvija u tamnici (Ćirilov 2003: 282). U njoj je prisutno jedinstvo mesta koje autorima omogućava da se u „istom prostoru nađu predstavnici najrazličitijih slojeva, i to u izoštrenoj, čak ekstremnoj životnoj situaciji“ (Ćirilov 2003: 282). Ova tema je odavno prisutna u drugim književnim vrstama domaće književnosti, kao što je čuvena Andrićeva *Prokleta avlija* (1954), a zastupljena je i u savremenim domaćim dramama, poput drame *Iza rešetaka* Branislave Ilić iz 2011. godine, koja je imala vrlo zapaženu postavku u Kruševačkom pozorištu, ili komada *Trpele* Milene Depolo i Bobana Skerlića, koji je premijerno izveden u Beogradskom dramskom pozorištu 2013. godine.<sup>5</sup> Ovaj žanr prisutan je i u remek-delima španske književnosti, na primer u romanu nobelovca Kamila Hosea Sele (Camilo José Cela) *Porodica Paskvala Duartea* (*La familia de Pascual Duarte*, 1942), koji je doživio i pozorišne i filmske adaptacije.

Jedan od ključnih aspekata svake drame jeste upravo prostor (Arellano 2000: 77), koji često doprinosi simboličkom čitanju dela. Ignacio Arellano (Arellano 2000: 88) navodi da prostor u drami može poslužiti za izazivanje emocija, za davanje pouke, za razvoj dramskog lika, kao i da može biti odraz karakteristika lika (rodnih, starosnih, ideoloških i sl.). Zatvor kao mesto dramske radnje najčešće odgovara žanru tragedije i doprinosi utisku cikličnosti i bezizlaznosti (Arellano 2000: 85). Paradoksalno, ali zapravo logično, uvek je povezan s težnjom za slobodom i strahom od gubitka slobode. U Salinasovim

5 Još jedan čuveni dramski tekst čija je radnja smeštena u ženski zatvor jeste mjuzikl *Čikago* Boba Fosiya iz 1975. godine. Poslednjih godina je tema života u zatvoru, naročito ženskom, postala izuzetno popularna u televizijskim serijama poput: *Orange is the New Black* (2013), *Wentworth* (2013), *Vis a Vis* (2015), *The Yard* (2018). Ambijent muškog zatvora prisutan je u desetinama serija: *Oz* (1997), *Prison Break* (2005), *Escape At Dannemora* (2018) itd.

i Selenićevim dramama zatvor kao mesto radnje ispunjava sve funkcije koje Areljano pominje, o čemu će biti više reči u nastavku rada.

Doran Larson (2010: 144) navodi nekoliko karakteristika zatvorskog žanra. Zatvor je prikazan kao kontrolisani prostor s jasno postavljenom strukturom moći, prisutni su likovi zatvorenika i predstavnika vlasti i oslikana je dinamika zatvorskog života. Larson (2010: 145) dalje navodi da se zatvorenici u delima ovog žanra dele na tri grupe: politički zatvorenici, nepravedno osuđeni zatvorenici i zatvorenici koji predstavljaju pravu pretnju po javnu bezbednost. Salinasovi zatvorenici potpadaju pod kategoriju nepravedno osuđenih, dok su Selenićevi osuđenici u zatvoru isključivo iz političkih razloga i u očima režima predstavljaju opasnost po novouspostavljeni komunistički poredak.

Političke zatvorenike vlasti tretiraju kao disfunkcionalne i opasne (Freeman 2009: 136), dok književna dela zatvorskog žanra razobličavaju takvo stanovište, prikazujući u uzajamnoj interakciji zatvorenika njihovu psihološku kompleksnost. Tretman zatvorenika kao neupitne pretnje naročito je prisutan u totalitarnim režimima, što Frimen (2009: 137) objašnjava na sledeći način: “crime came to be seen as an offense against the social order, the criminal was seen as being outside of society and inherently different from its other members. In this model, the primary purpose of punishment is to eliminate or at least weaken the causes of these differences, whether through deterrence, rehabilitation and moral instruction, education and training, or simply preventive detention”<sup>6</sup>.

U dramama koje u ovom radu analiziramo zatvorenici su deo društava u velikim previranjima – u Španiji je u toku građanski rat i sve je očiglednije da frankisti prelaze u vođstvo, dok se u Jugoslaviji uspostavlja novi komunistički režim posle Drugog svetskog rata i naslućuju se prve naznake Hladnog rata. Željko Milanović i Slobodan Vladušić (2014: 67) navode da je „jugoslovenska književnost o zatvorskim iskustvima bazirana na protivrečnoj pripovednoj situaciji u kojoj se nalazi glavni junak – dugogodišnjem zatvoru u političkom društvu koje ne priznaje da zatvori postoje“.

6 „zločin je počeo da se posmatra kao narušavanje društvenog poretka, a kriminalac kao osoba koja je izvan društva i inherentno drugačija od njegovih ostalih članova. U ovom modelu, glavni cilj kažnjavanja jeste eliminisanje ili bar slabljenje uzročnika ovih razlika, bilo putem odvraćanja, rehabilitacije i moralnog podučavanja, obrazovanja i obuke, ili jednostavno preventivnim lišavanjem slobode“ (Svi prevodi su autorski osim kad je naznačeno drugačije.)

Milena Stojanović (2009: 191), kao i Jovan Ćirilov (2003: 282), eksplicitno klasifikuje Selenićevu dramu *Ruženje naroda u dva dela* kao zatvorsku, navodeći da ograničeni prostor dramaturški opravdava susret tolikog broja raznovrsnih likova u graničnoj životnoj situaciji. Salinasova jednočinka isto bi se mogla okarakterisati kao zatvorska drama, iako se u zatvoru unutar crkve nalazi i narednik Orosko (Orozco), koji nije uhapšen već je tu svojom voljom ostao kako bi popisao umetničko blago crkve koja se našla na udaru rata (Huber 2024: 596).

### 3. Sloga, nesloga i zatvorske podele

Radnja drame *Sveci* vrlo je jednostavna i temelji se na čudesnom događaju. Statue Svetog Josipa, Svetog Franje, Marije Magdalene i Device Marije oživljavaju u podrumu crkve u imaginarnom kastiljanskom selu Vivanka kako bi se žrtvovali za grupu nevinih zatvorenika i bivaju streljani umesto njih. Sve se dešava tokom borbi republikanaca i frankista, u vreme jačanja fašističkih snaga tokom Španskog građanskog rata. Salinas se, dakle, opredeljuje za upliv čudesnog u politički kontekst, po čemu se delimično podudara sa Selenićem. Selenić radnju smeštenu u komunistički zatvor u periodu 1945–1946. godine uokviruje pomoću još tri vremenski i prostorno izmeštene priče na granici fantastike. Prva je priča o dvojici službenika Intelidžens servisa u Kairu 1942–1943. godine, koji pokušavaju da proniknu u političke i ideološke podele u Jugoslaviji, pri čemu na kraju drame saznajemo da je jedan od oficira u trenutku podnošenja izveštaja drugom već mrtav, što je i najočigledniji element fantastike. Druga linija prati odnos kneza Miloša Obrenovića s nekolicinom podanika, naročito s Vujicom Vulićevićem, Karađorđevim kumom, kog je Miloš nagovorio da ubije Karađorđa. Treća umetnuta linija radnje prikazuje kako se prekida miran život jedne majke i njene dve male ćerke koje ginu tokom Drugog svetskog rata, i to od ruke dvojice zatvorenika, četničkog vojvode Jezdimira Kuštrimovića i partizana Radosava zvanog Čapajev (Pešikan Ljuštanović 2009: 130).

Julijana-Gabrijela Blajan (2022: 30) navodi da je zatvorski žanr vrlo blizak ratnom žanru i da se zasniva na mozaičkoj strukturi, ispovednom tonu i specifičnim psihološkim, antropološkim i kulturološkim referencama. Ove odlike su vidljive u obe analizirane drame. Naime, Salinasovi i Selenićevi zatvorenici žrtve su posledica ratova koji su se odvijali u njihovim zemljama. Njihove sudbine su mozaički strukturirane – isprepletene su, ali o svakom liku saznajemo samo upečatljive detalje, a ne celu životnu priču. Kroz dija-

loge se ispovedaju i često nenamerno stvaraju ambijent bliskosti. Posebno su indikativne kulturološke reference u obe drame. Ukoliko čitalac ne pozna je kontekst Španskog građanskog rata, odnosno posleratne Jugoslavije, neće moći da razume aluzije koje Salinas i Selenić koriste. Na primer, zatvorenici iz sobe broj 7 u *Ruženju naroda* u jednoj sceni recituju narodnu epsku pesmu *Početak bune protiv dahija*, gde im se priključuje i major Udbe Uča. Ova sloga deluje pre zastrašujuće, groteskno i apsurdno nego pomirljivo, kako navodi Jovan Ćirilov (2003: 287). Čitalac koji ne razume povezanost ciklusa narodnih pesama o oslobođenju Srbije s političkim podelama među zatvorenicima, kao i namerno uvođenje likova Miloša Obrenovića, Karađorđa i Vujice Vulićevića u sporedni tok dramske radnje, ne može da razume ni apsurdnost i grotesknost opisane scene.

Sličan postupak primenjuje Pedro Salinas, u čijoj drami *Sveci* svaki lik dobija prostor da se kroz dijaloge i poneki monolog predstavi i „opravda“ pred publikom zašto je uopšte dospao u zarobljeništvo Frankove vojske. Iako se radnja ne odvija u zvaničnom zatvoru kao kod Selenića, već u podrumu crkve, Salinasovi likovi su takođe lišeni slobode i ostavljeni da provedu poslednje sate pred streljanje u ograničenom prostoru.

Jedna od krupnih razlika između drama *Sveci* i *Ruženje naroda* jeste formalno ustrojstvo Salinasovog i Selenićevog zatvora. Salinasov zatvor je neka vrsta *ad hoc* organizovane čekaonice za streljanje, u kojoj osuđenici provode svega nekoliko sati, a iz koje nema izlaza baš kao ni iz pravog zatvora. Selenićev zatvor je formalno strukturiran, ima upravu i sistem funkcionisanja i namenjen je isključivo muškarcima, među kojima ima i doživotnih robijaša. Kod Salinasa su muškarci i žene zajedno pritvoreni.

Selenićevi zatvorenici su, iz vizure novouspostavljenog komunističkog režima, počinili zločine i izdajstva, a na slobodi su bili na određenim funkcijama (četnički vojvoda, bivši partizanski oficir, visokoobrazovani zvanični prevodilac itd.). Kod Salinasa niko od osuđenika nije direktno učestvovao u ratu. Razlozi njihovog hapšenja su gotovo banalni – monahinja Marija del Karmen je bila u poseti rođacima koji su komunisti, prostitutka La Palmito je imala mušterije komuniste, mladog seljaka Paulina su pomešali s drugim čovekom istog imena, starici Angustijas su bezrazložno ubili sina pa uhapsili i nju, a zanatlija je odbio da napravi vešala po narudžbini frankista. Za frankiste su to bili dokazi podrške republikancima: “cada uno de ellos es considerado como traidor desde el punto de vista falangista, a pesar de llevar una vida normal lejos de la política. Si no estás con nosotros y no nos apoyas, eres un ene-

migo, es el lema de los falangistas”<sup>7</sup> (Huber 2023: 73). Salinasov zatvor je za komuniste, uključujući i republikance, a Selenićev za antikomuniste, ili kako se to obično govorilo, za neprijatelje naroda, s tim što Salinasovi junaci ne smatraju sebe političkim bićima, već ističu svoju apolitičnost, dok su Selenićevi politički ostrašćeni. Pojedini proučavaoci (Barrantes Martín 2016: 125; Ogno 2010: 148) ističu da je važno imati u vidu da Salinas svoju dramu piše u vreme kada je već bio u egzilu i kada se sa nostalgijom sećao domovine i nadao se pomirenju tzv. dve Španije. Selenić je pak bio prisutan u svojoj zemlji u posleratno doba, tada još kao dete i mladić, i iz prve ruke je imao uvid u političke tenzije.

U *Ruženju naroda* najbolje se razumeju likovi sličnog nivoa obrazovanja. Zajednički jezik nalaze Slavoljub Medaković, doktor nauka, građanski intelektualac i bivši saradnik komunista, Stevan Stanković, četnik i prevodilac za nemački jezik, i pop Sava. Četnički vojvoda Jezdimir Kuštrimović i partizan i bivši šef OZNE Radosav zvani Čapajev, manje obrazovani zatvorenici, imaju mnogo više sličnosti, pre svega u preziru prema školovanim zatvorenicima. U Salinasovim *Svecima* se dobro razumeju narednik Orosko i starac Severio Serano (Serrano), ljubitelj književnosti i čovek s mnogo životnog iskustva. Njih dvojica razmenjuju čitalačka iskustva i poredе fikcionalne situacije iz književnih dela sa stvarnom situacijom koja ih je zadesila: „Orozco y Severio mencionan que han leído *Los Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós y que la situación que están viviendo podría transformarse en una ficción, como en las obras del mencionado realista español”<sup>8</sup> (Huber 2023: 74).

Dok se Salinas odlučuje za hrišćanski princip bratstva i žrtve i unosi elemente slične hrišćanskim autosakramentalima,<sup>9</sup> misterijama i mirakulima,<sup>10</sup> Selenić svoju „fantastiku“ bazira na brehtovskim postupcima otuđenja i distanciranja

7 „svako od njih posmatra se kao izdajnik iz perspektive falangista, uprkos tome što živi normalnim životom daleko od politike. Ako nisi uz nas i ne podržavaš nas, ti si nam neprijatelj – to je falangističko gesto.“

8 „Orosko i Severio pominju da su čitali *Epizode nacionalne istorije* [ciklus romana] Benita Perea Galdosa i da bi situacija koju proživljavaju mogla da se pretoči u fikciju, kao u delima pomenutog španskog realiste.“

9 Benites Vega (Benítez Vega 2010: 110) zastupa tezu da je Salinasova drama *Sveci* nastala pod direktnim uticajem srednjovekovnog autosakramental. Autosakramental je španska dramska vrsta u jednom činu, „religiozne ili svetovne tematike, alegorijsko-simboličkog karaktera, koja je prikazivana u okviru crkvenih praznika“ (Pavlović Samurović 1986: 55). Moglo bi se zaključiti da su upravo alegoričnost i simboličnost karakteristike zbog kojih je Benites Vega iznela navedenu tezu.

10 Misterija je „vrsta duhovne drame na narodnom jeziku koja se razvila iz crkvene drame na latinskom. Predmet su misterije, poznate ali zanimljive sadržine, iz života Hrista, svetaca, Bogorodice“ (Bojović 1986b: 437). Mirakul je „vrsta srednjovekovne drame u kojoj je dramatizo-

(odnosno na tzv. *fau-efektu*), vidljivim u sadržaju didaskalija, kao i u prisustvu četiri hronološki nespojive linije radnje. U Salinasovom zatvoru princip humanosti postaje dominantan, dok kod Selenića u zatvoru progovara ono divlje, mračno i zlo u ljudima. U tom smislu, salinasovski i selenićevski zatvor su dve potpuno različite tamnice: u jednoj ljudi shvataju da samo ako se dobrotom drže zajedno mogu da se nadaju spasenju, dok u drugoj vanzatrovska razjedinjenost i mržnja postaju još intenzivnije u samom zatvoru. Ruis Ramon (Ruiz Ramón 2001: 284) objašnjava kategoriju natprirodnog, fantastičnog ili čudesnog kod Salinasa kao “la intervención de fuerzas sobrenaturales (no en sentido religioso, sino espiritual-poético) encarnadas escénicamente [...] [cuya] funación en la obra es mostrar la presencia de dioses protectores en la existencia humana”.<sup>11</sup> Među Selenićevim zatvorenicima nalazi se i pop Sava, jedina figura koja pokušava da unese slogu u tu razjedinjenu zajednicu. Za sve ostale, vera je samo forma za kojom posežu kao za ritualom. Primer je proslava Božića uz jelo i piće i zvuk božićnog tropara *Roždestvo* u pozadini, koje, ispostaviće se, ima zloslutan prizvuk – zapravo najavljuje kobni obračun u ćeliji između Jezdimira i komunističkog intelektualca Slavoljuba Medakovića, u kom će Slavoljub zaklati Jezdimira.

Vladimir Stamenković (apud Bajčeta 2023: 278) kao istinsku zatočenost u *Ruženju naroda* navodi samoću likova: „Svi junaci su zatočeni u unutrašnju tamnicu svoje izolovanosti, primećuju drugog tek kada ga mrze ili mu nanose zlo.“ U *Svecima* se likovi primećuju na suprotan način, kada se u mucu ujedine i shvate da imaju više zajedničkog nego što se razlikuju. Oni neprekidno razgovaraju i kroz razgovor se zbližavaju, dok Selenićevi zatvorenici kroz razgovor samo produbljuju postojeću neslogu i uvek se jedni drugima obraćaju na ivici konflikta. Upravo bratska veza koju uspostavljaju likovi Pedra Salinasa u međuljudskoj toploj komunikaciji izaziva čudo spasenja (Polansky 1987: 44).

Salinas kao univerzalni problem rata ističe gubitak ljudskih vrlina i humanih ideala, dok se Selenić prvenstveno fokusira na narodno razjedinjenje, koje utiče na državnu i društvenu nestabilnost. U tom smislu Salinas se više brine za duhovni život, dok Selenića okupiraju socijalne i političke implikacije ideoloških sukoba.

---

van neki događaj (tj. čudo ili čudesa) iz života svetaca, koji se zbio Božjom ili Bogorodičinom pomoći“ (Bojović 1986a: 437).

11 „intervenciju natprirodnih sila (ne u verskom smislu, već duhovno-poetskom) otelotvorenih na sceni [...] [čija] je uloga u delu da pokaže prisustvo bogova zaštitnika u ljudskom postojanju“.



Salinasovim junacima zatvorski trenuci postaju podnošljiviji zahvaljujući solidarnosti i humanosti koju iskazuju jedni prema drugima, što i biva nagrađeno intervencijom svetaca koji se za njih žrtvuju. Seleničevi zatvorenici su sušta suprotnost – trude se da jedni drugima otežaju i zagorčaju zatočeništvo, prenoseći u zatvoreni prostor ideološke razlike koje su ih razdvajale i na slobodi. Oni se međusobno potkazuju, ugrožavaju zdravlje, vređaju i ponižavaju. Među Salinasovim zatvorenicima nalaze se ili deklarirani republikanci, ili barem antifašisti, ili miroljubivi predstavnici španskog naroda koji samo žele da se sukobi okončaju i da više niko ne izgubi svoje najbliže. U tom smislu, njima je lakše da premoste u suštini beznačajne razlike u polu, godištu ili nivou obrazovanja. Oni se kolektivno osećaju kao žrtve Španskog građanskog rata, odnosno fašističkih snaga koje, u momentu kada se odvija radnja drame *Sveci*, počinju da jačaju.

Seleničevim likovima je u načelu zajedničko otpadništvo od novouspostavljenog komunističkog režima, ali su njihova otpadništva međusobno vrlo oprečna. Njih ne spaja opšti osećaj pobune protiv „zla“ koje ne podržavaju, kao što je to slučaj kod Salinasa, već dodatni jaz među njima stvaraju upravo različiti „načini“ na koje ne podržavaju režim koji ih je utamničio. Tako se stiče utisak da bi, za razliku od Salinasovih zatvorenika, Seleničevi radije „dotukli“ svoje cimere nego vlast koja ih je zatvorila. Tako tokom jedne rasprave Stevan Stanković kaže: „Srbi smo mi. Svaka vaška obaška“ (Selenić 2003b: 107). U tome i leži tragičnost i bezizlaznost njihove pozicije – razjedinjenost im dodatno otežava zatvorske dane.

Linda Materna (1990: 17) ističe da Salinas kritikuje odbojnost prema hrišćanstvu koja se javlja među republikancima, kao i zloupotrebu hrišćanstva među frankistima, koji su pobožni samo na rečima, ali ne i na delu. Tako pojedini Oroskovi saborci, neobrazovani i neproduhovljeni, ne prezaju da unište umetnički vredne statue u crkvi na koju su naišli. Frankisti se takođe podsmevaju svojim žrtvama, aludirajući na to da su im crkvene statue dobro društvo za poslednje sate života. Pedro Salinas na taj način kritikuje mane obe zaraćene strane, ali pokušava da pozove i na pobedu razuma i primirje. To je stav koji kod Selenića zastupa pomirljivi pop Sava: „dele se moji Srbi vazdan u partije, zazivaju kumstva, tabore se, sused na suseda, negda krvnik i osvetnik, sada savez sklapaju“ (Selenić 2003b: 149). Salinas i Selenić se ne stavljaju na stranu nijednog od svojih likova, već njima prepuštaju da sami o sebi govore i kroz dela pokažu svoj karakter.

Kada su *Sveci* premijerno izvedeni u Španiji 1980. godine, Salinasova ćerka Solita je izjavila (apud Ezpeleta 2017: 188): „Puedo afirmar que él [Pedro Salinas] quería ofrecer a esos españoles, pero, en verdad, a todos los españoles, un mensaje de paz, un mensaje opuesto a todo sentimiento de venganza, de revancha. Esto es, Pedro Salinas quería decir que en España era posible la paz verdadera de la solidaridad humana, de la fraternidad íntegramente cristiana”<sup>12</sup>.

Danijela Vujisić (2009: 109) prepoznaje u Selenićevim romanima polifoniju ostvarenu primenom dramskih postupaka. Upravo je takav postupak prisutan i u *Ruženju naroda*. Naime, različite linije radnje imaju različite tipove didaskalija i uvodnih napomena, a javljaju se i likovi iz različitih epoha. Svi oni zajedno pripovedaju (prikazuju) višeglasnu priču o naglim istorijskim promenama i večitim podelama na jugoslovenskom prostoru. Govore i živi i mrtvi, i sadašnji i prošli, kao da su u istoj vremenskoj ravni. Hugo Kaus (Cowes 1974: 142) primećuje polifonijsku strukturu i u *Svecima* i opisuje je kao susret različitih struktura: jedne stvarne, koju oličavaju glasovi zatvorenika, i jedne nadstvarne, oličene u nemim žrtvama statua svetaca.

#### 4. Zaključak

U dramama *Sveci* Pedra Salinasa i *Ruženje naroda u dva dela* Slobodana Selenića zatvorsko okruženje daje priliku da se govori o mentalitetu španskog, odnosno srpskog (jugoslovenskog) naroda (i narodnosti). U Salinasovom zatvoru predstavnici vlasti su nevidljivi u samoj tamnici, a o njima se saznaje posredno, kroz situacije koje prethode utamničenju grupe meštana izmišljenog sela Vivanka u Kastilji. U *Svecima* lik Učitelja, simpatizera republikanaca, navodi da zbog neukih i povodljivih republikanaca ovu struju bije loš glas: „corren todos esos bulos a que nosotros quemamos las iglesias [...] luego dicen que somos vándalos y se deshonra la República ante el extranjero [...] Es un pueblo oscurantista”<sup>13</sup> (Salinas 2006: 150). Ljiljana Pešikan Ljuštanović (2009: 124) navodi da je Selenićeva drama zaokupljena „reflektovanjem tamnih strana nacionalnog mentaliteta, koje se manifestuju u prelomnim istorijskim trenucima“.

12 „Tvrdim da je on [Pedro Salinas] želeo da pošalje tim Špancima, ali zapravo svim Špancima, poruku mira, poruku suprotnu svakoj težnji za osvetom, za revanšizmom. Drugim rečima, Pedro Salinas je želeo da kaže da su u Španiji mogući istinski mir i solidarnost među ljudima, pravo hrišćansko bratstvo.“

13 „kruže glasine da mi palimo crkve, pa pričaju da smo vandali i blati se Republika pred inostranstvom [...] To je jedan zaostao narod“.

Izolovanost ljudi koji umnogome nisu kompatibilni izaziva snažne emotivne reakcije i izoštrava već postojeće karakterne crte likova. Dok prolaze kroz takva stanja likovi se razvijaju pred očima publike. Funkcija pouke koju pominje Ignasio Areljano (2000: 88) možda je i najistaknutija i kod Salinasa i kod Selenića, budući da oba autora zauzimaju stav prema istorijskom trenutku u koji smeštaju radnje svog dela, mada ne biraju stranu. Iako kod Salinasa sloga na kraju pobeđuje, a kod Selenića u poslednjoj sceni kulminira nesloga, oba pisca zapravo poručuju isto: najveća tragedija jednog naroda i jednog podneblja jeste neprekidno razjedinjavanje. Za razliku od Selenićeve drame, narod je kod Salinasa predstavljen kao složan, ujedinjeni entitet, koji ne insistira na međusobnim razlikama, već na sličnostima i povezanosti (Huber 2024: 594).

Za kraj, osvrnućemo se na konstataciju Jovana Ćirilova povodom zatvorske drame kao specifičnog žanra. Ćirilov (2003: 282) posebno ističe ovaj žanr jer omogućava da se na dramski uverljiv i dosledan način sprovede u delo da se u istom vremensko-prostornom okviru nađu toliko različiti tipovi ljudi. Likovi i njihove individualne sudbine deo su šireg mozaika društveno-istorijskih previranja. U Salinasovim *Svecima* i Selenićevom *Ruženju naroda u dva dela* vidi se da je zatvor kao mesto radnje alegorija za tadašnju špansku, odnosno jugoslovensku društvenu situaciju – s obzirom na to da su radnje smeštene u periode između kojih stoji svega nekoliko godina razmaka – kraj tridesetih i sredina četrdesetih godina XX veka.<sup>14</sup> Život u državama razorenim ratovima, s narodom razjedinjenim brojnim podelama čiju suštinu više i ne razume, nalik je na život u tamnici iz koje nema lakog izlaza – ili je potrebno božje čudo, kao u *Svecima*, ili je kraj krvav i tragičan, kao u *Ruženju naroda u dva dela*.

## Literatura

- Arellano, I. (2000). „Espacios dramáticos en los dramas de Calderón“, in: Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 77–106.
- Bajčeta, V. (2023). *Književnost s predumišljajem: stvaralačka biografija Slobodana Selenića*. Novi Sad: Akademska knjiga.

14 Tri toka radnje (zatvor, Kairo i smrt majke i devojčica) u Selenićevoj drami smeštena su u ovaj period.

- Barrantes Martín, B. (2016). „El teatro de Pedro Salinas en el exilio: Identidad y pacifismo en *Caín o una gloria científica*“, *Pensamiento al margen. Revista digital*, Vol. 5, 118–128. Dostupno na: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5783149> [Poslednji put pristupljeno 9. 7. 2024].
- Benítez Vega, Y. (2010). *El teatro de Pedro Salinas*. Doktorska teza, Univerzitet u Sevilji. Dostupno na: <https://idus.us.es/handle/11441/70842> [Poslednji put pristupljeno 11. 7. 2024].
- Blajan, I.-G. (2022) “Prison Experience in Romanian and Hungarian Literature: a Comparative Analysis of the Ideological Imprints and Contributions to a Hybrid Genre: the Interwar Novel.” *Journal of Young Researchers*, Vol. 5, No. 1, 30–40.
- Bojović, Z. (1986a). „Mirakul, mirakulo“, u: Dragiša Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 437.
- Bojović, Z. (1986b). „Misterija“, u: Dragiša Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 437.
- Bregante, J. (2003). *Diccionario Espasa: Literatura Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cowes, H. W. (1974). „Estructura económica y estructura religiosa en *Sobre seguro* de Pedro Salinas“, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, Vol. 12, 141–178.
- Ćirilov, J. (2003). „Ruženje naroda u tri drame“, u: Slobodan Selenić, *Drame*. Beograd: Prosveta, 277–302.
- Ezpeleta, A. M. (2017). „Diálogos comprometidos. Propuestas didácticas en torno al teatro de Pedro Salinas“, *Anthropos*, Vol. 243, 177–190.
- Freeman, T. S. (2009). “The Rise of Prison Literature.” *Huntington Library Quarterly*, Vol. 7, No. 2, 133–146. Dostupno na: <https://doi.org/10.1525/hlq.2009.72.2.133> [Poslednji put pristupljeno 9. 7. 2024].
- García Tejera, María del C. (1988). *La teoría literaria de Pedro Salinas*. Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura.
- Huber, A. (2024). „Prikaz društvenih prevrata u angažovanim drama Slobodana Selenića i autora *Generacije 27*“, u: Ненад Томовић (ур.), *Савремена филолошка истраживања, зборник радова*. Година I, Vol. 1, 587–605. Dostupno na: <https://doi.org/10.18485/sfi.2024.1.ch35> [Poslednji put pristupljeno 9. 7. 2024].
- Huber, A. (2023). „La imagen de la Guerra civil española en el drama *Los santos* de Pedro Salinas“, in: Carmen Rodríguez Campo y Belén Álvarez García (eds.), *Hacia una proyección del estudio de la lengua y la literatura: Textos y contextos en el Mundo Hispánico*. Universidad de León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 67–79.

- Larson, D. (2010). "Toward a Prison Poetics." *College Literature*, Vol. 37, No. 3, 143–166. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/20749607> [Poslednji put pristupljeno 8. 7. 2024].
- Materna, L. S. (1990). "Ideology and the vivification of art in Pedro Salinas' *Los santos* and Rafael Alberti's *Noche de guerra en el Museo del Prado*." *Hispanófila*, Vol. 100, 15–28. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/43895030> [Poslednji put pristupljeno 9. 7. 2024].
- Milanović, Ž. i Slobodan V. (2014). „Vitomil Zupan i Borislav Pekić: Od zatvorskog iskustva do žanra“. *Slavistična revija*, Vol. 62, No. 1, 67–74.
- Ogno, L. (2010). „Fábula y signo de España en el teatro de Pedro Salinas“, in: Giancarlo Depretis (coord.), *La memoria dell'esilio: l'esilio della memoria*. Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 131–152.
- Pavlović Samurović, Lj. (1986). „Auto sacramental“, u: Dragiša Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 55.
- Pešikan Ljuštanović, Lj. (2009). „Ruženje naroda u dva dela Slobodana Selenića – promena epske paradigme“, u: Ljiljana Pešikan Ljuštanović, *Kad je bila kneževa večera?*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 123–134.
- Polansky, S. G. (1987). "Communication and the 'Poet Figures': The Essence of the Dramatic Works of Pedro Salinas." *Hispania*, Vol. 70, 437–446. Dostupno na: <https://doi.org/10.2307/343396> [Poslednji put pristupljeno 9. 7. 2024].
- Rodríguez Richart, J. (1960). "Sobre el teatro de Pedro Salinas." *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Vol. 26, 397–427.
- Ruiz Ramón, F. (2001). *Historia del Teatro Español Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Salinas, P. (2006). „Los santos“, in: Ricardo Doménech (ed.), *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Editorial Fundamentos, 145–171.
- Selenić, S. (1995). *Iskorak u stvarnost*. Beograd: Prosveta.
- Selenić, S. (2003a). *Angažman u dramskoj formi*. Beograd: Prosveta.
- Selenić, S. (2003b). „Ruženje naroda u dva dela“, u: Slobodan Selenić, *Drame*. Beograd: Prosveta, 77–160.
- Stojanović, M. (2009). *Žanrovska prožimanja u savremenoj srpskoj drami (Borislav Mihajlović Mihiz, Borislav Pekić, Slobodan Selenić)*. Doktorska teza, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.
- Vujisić, D. (2009) „Dramatizovana polifonija romana *Pismo/glava* Slobodana Selenića“, *Philologia Mediana*, Vol. 1, No. 1, 109–118.

## ELEMENTS OF PRISON DRAMA IN *LOS SANTOS* BY PEDRO SALINAS AND *SPITTING THE NATION IN TWO ACTS* BY SLOBODAN SELENIĆ

### ***Abstract***

*Prison as a setting for dramatic action is present in the plays Los santos (The Saints) by Spanish writer Pedro Salinas, member of the Generation of '27, and Ruženje naroda u dva dela (Spitting the Nation in Two Acts) by Slobodan Selenić. The specific prison atmosphere during major political upheavals – the Spanish Civil War, World War II and the Cold War – allows the possibility of depicting different ideologies and social types that would not be possible to join together in any other place. Salinas and Selenić illustrate the formation of relationships among people of different ages, levels of education, social classes and political orientations. In these politically engaged dramas, the characters' individual destinies fit into the realistic political-historical context of Spain and Yugoslavia. In this text we are using comparative analysis to determine how Salinas's and Selenić's literary devices portray the fusion of historical events and fiction in dramatic form, focusing particularly on the elements of prison drama that these authors use to portray the confined space as an allegory for the social situation of their countries at that time.*

### ***Key words***

*Pedro Salinas, Slobodan Selenić, The Saints, Spitting the Nation in Two Acts, prison, drama*

Primljeno: 12. 09. 2024.

Prihvaćeno: 25. 09. 2024.

**II**

**СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА**

**FILM AND MEDIA STUDIES**





## TRANSMEDIJALNI ŽANROVI I FORMATI DOKUMENTARNO-ARHIVISTIČKE PRAKSE

### Apstrakt

Cilj ovog rada jeste da istraži vezu dokumentarističke prakse, digitalnih audio-vizuelnih kolekcija/arhiva i posredovanog sećanja, analizirajući nove žanrove i formate dokumentarne produkcije nastale u procesima transmedijalnosti. Ovaj novomedijski trend postavlja pitanja tranzicije iz analogne i linearne strukture klasičnih arhiva u digitalnu i interaktivnu kolekciju, uloge kokreativnog (pre)oblikovanja u nelinearnim pripovednim dokumentarističkim tokovima, kao i kompleksnog odnosa arhivskih audio-vizuelnih materijala i novih čitanja „slika prošlosti“. Prateći tezu o digitalnoj koevoluciji medija, arhive i sećanja, istražuje se kako transmedijalnost podstiče remedijaciju analognih u digitalne arhive (kolekcije, baze audio-vizuelnih materijala), ali i analitički posmatra zbog čega migracija njihove građe na više medijskih platformi proširuje odnose dokumentarizma i audio-vizuelnog nasleđa, (pro)toka medijalizovanog sećanja i kolektivnih (transmedijalnih) iskustava.

### Ključne reči

dokumentarna praksa, formati i žanrovi, audio-vizuelni arhiv, transmedijalnost, sećanje

Dokumentarnu praksu koja teži da govori o prošlosti koristeći arhivske audio-vizuelne materijale konceptualno možemo posmatrati kao „istoriografski metod, način razmatranja, objašnjavanja i stavljanja u kontekst arhivskih zapisa“ (Zimmermann 2019: 1). U digitalnom kontekstu se audio-vizuelne arhive ponovo promišljaju, njihove granice iz statične prelaze u dinamičku strukturu koja nastaje iz odnosa (arhivske) akumulacije zapisa i ponovne do-

1 lolamontirez@gmail.com; ORCID iD 0000-0002-1565-5371

kumentarističke upotrebe. Produktivna promena prelazi iz priselektovanog „povlačenja“ iz (redimejd) arhive (prošlosti) ka (medijskim) kolažnim strukturama, heterogenim izvorima, metaistorijskom formatiranju, refleksijama (iza) arhive koje favorizuju fragmentarnost, interaktivnost i hipertekstualnost spram klasičnih struktura, analognih praksi i linearnosti. Različitim intervencijama (aproprijacije, remiksa i pažljive montažne selekcije) nastaju nove dokumentarne priče o i/ili od starih „pokretnih slika“. Odabrana arhivska građa se (re)kontekstualizuje u inovativnoj igri arhivskog materijala, stvarajući nove putanje čitanja prošlosti i sadašnjosti.

U dokumentarističkim studijama često se ukazuje na heterogenost praksi koje, iako se oslanjaju na različite izvorne materijale i modele pripovednog izlaganja, uvek unisono teže da kao deo dokumentarnog kanona stvore platformu za učestvovanje i debatu (Zimmermann 2019). Polifone putanje dokumentarnosti, prožete arhivskim audio-vizuelnim nasleđem, kreću se od posebnog (mikro- tema/arhiva/istorija) ka opštem (makro- pričama/transistorijskim tokovima). Kada se arhiv posmatra u transverzali od analognog do digitalnog, tada dokumentarističko istraživanje arhivske građe u filmovima, serijama i njihovim novomedijskim žanrovima i formatima nije više samo „proizvod“ već je „proces“, nema formu medijskog teksta već susreta, nije reprezentacija već prostor saradnje, smanjujući granice između autora i publike, medijatazicije sećanja i kolektivnih iskustava.

Koevoluirajući u digitalnim arhivskim tokovima, „sećanje i tehnologija se uporedo razvijaju“ (Hoskins 2009: 101), sintetišući nove/transmedijalne audio-vizuelne formate u kojima je medijatazovana prošlost podložna analizi i preispitivanju. Struktura takvog formata mogla bi biti *narativna baza podataka* (*database narratives*), sistem drugačiji od svih dosadašnjih u pripovednom nizanju i povezivanju informacija u interaktivne priče (Aston 2013). Veštinu da „poveže bazu podataka i narativ u jedan novi oblik“ (Manović 2015: 27) možemo posmatrati kao mapu ili „interfejs kino-oka“, polazeći još od analognih primera, gde klasični dokumentarni film

*Čovek s filmskom kamerom nije samo baza podataka o životu grada u dvadesetim godinama prošlog veka, baza podataka filmskih tehnika i baza podataka novih operacija vizuelne epistemologije, već je to i baza podataka novih operacija interfejsa, koje sve zajedno pokušavaju da odu dalje od jednostavnog [...] krstarenja kroz fizičke prostore* (ibid: 31).

Dok je transmedijalno pripovedanje u industriji igranih sadržaja veoma dobro istraženo, za njegove dokumentarne pandane još se traže nove teorije i taksonomije. Nova dokumentarna ekologija „ne može se svesti na jedan žanr, formu ili praksu“ (Zimmermann 2019: 1), već je treba produktivnije posmatrati kroz varijacije i (pro)širenja na brojne medijske platforme. Digitalna dokumentaristika obeležena je ekspanzijom žanrova, diversifikacijom formata, nelinearnim interaktivnim i imerzivnim strukturama (*interactive and immersive documentary*) (Gifreu-Castells: 2016). Poznate pod terminom *i-doks/i-docs*, njihove strategije pripovedanja oslanjaju se na baze podataka, arhivske sadržaje, transmedijalno pripovedanje i kokreativni dizajn (Aston and Gaudenzi 2012).<sup>2</sup> U studijama digitalnih medija o *i-doks* se govori u dijahronijskoj sferi razvoja dokumentarnih žanrova i sinhronijskoj perspektivi interaktivnih narativa i imerzivnog pripovedanja (O’Flynn 2012, Aston et. al. 2018). Smeštene između binarizama staro/novo, analogno/digitalno, *off/on line*, zatvoreno/otvoreno, *i-doks* su kokreativna pripovedna forma koja preokreće tradicionalne vertikalne strukture medijske produkcije u horizontalne, povezujući tradicionalnu dokumentaristiku, digitalne audio-vizuelne arhive i transmedijalne formate.<sup>3</sup>

Kako se transmedijalno može dizajnirati u dokumentarno-arhivskom projektu – u pristupu arhivi, prošlosti i sećanju (Di Crosta and Leandro 2016)? Transmedijalnost prožima brojne sfere medija, umetnosti, društva, nasleđa i istorije, a za istraživače audio-vizuelnih arhiva i njihovog sadržaja privlačnost transmedijalnih veza postoji na više nivoa. Najprisutnije je širenje i umrežavanje digitalizovanog kulturnog i audio-vizuelnog nasleđa kroz novomedijske platforme. Principi transmedijalnosti formiraju složen lanac razmene i komunikacije gde se jedan arhivski snimak može proširiti kroz brojne medije, a modeli veza i načini ukrštanja s drugom audio-vizuelnom građom potencijalno su beskonačni. Iz ove relacije, važnije, pojavljuju se novi tekstovi, žanrovi i formati medijatizovanog sećanja, u kojima se u kompleksan dokumentaristički pripovedni kontekst stavlja audio-vizuelna arhivska građa (video snimaka, audio zapisa, fotografija i drugih arhivskih materijala).<sup>4</sup>

2 Najpoznatije dokumentarističke laboratorije za ova istraživanja su *Docubase* – MIT Open Doclab, IDFA Doclab, I-Docs research network, ARTE digital i drugi.

3 U relativno oskudnoj literaturi na temu klasičnih dokumentarnih sadržaja koji dobijaju interaktivnu funkciju izdvajaju se dva pristupa dizajniranju transmedijalnih dokumentaraca: iskustveni pristup (odozgo ka dole) – publici pruža (osmišljeno i planirano) iskustvo zatvorenog sistema, i participativni pristup (od baze ka vrhu) – koji dozvoljavaju publici da utiče na krajnji rezultat u otvorenom transmedijalnom sistemu (Karlsen 2018).

4 Dokumentaristi koji teme za svoje transmedijalne projekte pronalaze u audio-vizuelnim arhivama prelaze s vremenske montaže na prostornu, demonstrirajući remedijaciju predigitalnih

U transmedijalnim dokumentarnim projektima nastalim iz arhivskih audio-vizuelnih baza, kolekcija i fondova akcenat se najčešće stavlja na strukturu, dizajniranu mapu koja beleži putanju autora dok istražuje i recipijenta koji je otkriva (Gambarato 2019). U tom kontekstu mapa nije indeks sadržaja, već dizajn koji povezuje mnoge delove transmedijalne konfiguracije projekta, originalni i kreativni interfejs tog dizajna. U digitalno-arhivskom okruženju jedan od zadataka dokumentarističke zajednice jeste napraviti što veći transmedijalni prostor (re)kombinacije priča o prošlosti.

### **Život iza gvozdene zavese – Zbogom, drugovi!**

Dokumentarni projekat *Zbogom, drugovi!* (*Farewell Comrades!*, ARTE i ZDF, 2012), autora Andreja Nekrasova (Andrey Nekrasov), baziran na arhivskim materijalima i video svedočenjima, povezuje individualna i kolektivna sećanja na vladavinu komunističkih režima u zemljama Istočne Evrope (od kraja Drugog svetskog rata do pada Berlinskog zida (1989) i kraha Saveza Sovjetskih Socijalističkih Republika (SSSR, 1922–1991)). Privlačeći publiku zainteresovanu za istraživanje nekadašnjeg sveta „iza Gvozdene zavese“, projekat je transmedijalno dizajniran da sadrži klasičnu dokumentarnu seriju, *i-doks* (interaktivnu arhivsku bazu dostupnu na tri jezika), DVD, knjigu, kviz znanja i 3D interaktivnu izložbu o eri Hladnog rata. U svakom od ovih formata i medija pripovedanje je specifično prilagođeno, primarno se oslanjajući na veoma dobro istraženu i formiranu arhivsku bazu audio-vizuelnih materijala (Di Crosta and Leandro 2016). Dok je u seriji glavna priča hronološki predstavljena i ocrtaiva istorijski kontekst, druge platforme pružaju intimna i emocionalna iskustva onih koji pretražuju kroz ove transmedijalne dokumentarne zapise.<sup>5</sup>

U dokumentarnoj osnovi projekta su intimne priče koje daju nove perspektive brojnim istorijskim događajima (ukazujući na pozitivne i negativne aspekte komunizma). Nekadašnje privatne porodične uspomene korišćene su kao arhivska audio-vizuelna građa, koja nudi dokumentarne priče o vremenu

---

dokumentarnih formata u nove, koji dobijaju brojne novomedijske funkcije, zadržavajući tradicionalne karakteristike dokumentarnosti.

5 Arhivski snimci, fotografije i dokumenta iz vremena Hladnog rata u dokumentarnoj seriji korišćeni su za „rekonstrukciju“ istorijskih događaja i političkih dešavanja. U interakciji sa svedočanstvima sagovornika (usmenoj/govornoj istoriji i sećanjima) otvara se njihov dublji kontekst i pozadina. Transmedijalno iskustvo serije dodatno je prošireno kontekstom knjige, koja sadrži brojna arhivska dokumenta, digitalne platforme koja nude interaktivno iskustvo arhivske građe i izložbe koja odabranim eksponatima posetiocima približava hladnoratovsku istoriju i sećanje.

represije i krize, kao i ljudima koji su prebrodili ove strahove i zastrašivanja. Ovu ideju je razvijala mreža istraživača (ruskih, nemačkih, mađarskih, čeških i slovačkih) koji su u 12 zemalja snimili 70 intervjua na 13 jezika, pretražili 33 državne i 35 privatnih porodičnih arhiva. Prikupljeno je preko 360 sati arhivskog materijala, koji pored snimaka iz zvaničnih arhiva sadrže i one koje su zabeležili građani, omogućavajući pogled na skrivenu ili manje poznatu istoriju ovog perioda.

U šest epizoda dokumentarne serije *Zbogom Drugovi!* fragmente sećanja unakrsno su podelili zvaničnici, oni koji su odlučivali o istoriji tog vremena, ali i obični građani, koji su tu istoriju živeli. Serija je emitovana u petnaest evropskih zemalja, a jedina teritorija gde serija nije mogla da se pogleda bila je Rusija. Istovremeno, ovaj projekat je proširio dokumentarno iskustvo arhive i audio-vizuelnog nasleđa kroz transmedijalno iskustvo dozvoljavajući (mlađoj) publici da preko interneta zaviri u „svakodnevni život iza Gvozdene zavese“. Arhivski interfejs i mapa digitalne platforme *Zbogom Drugovi!*, dizajnirana u interaktivne razglednice, omogućava navigaciju kroz hladnoratovski prostor i vreme vladavine komunizma u Istočnoj Evropi. U digitalizovanim razglednicama, koje su se slale ili primale između 1975. i 1991. godine, čitaju se lične priče i sudbine, prepiske o teškoj situaciji razdvajanja porodica, kriza, zatvora, borbi, špijunaže, ali i o putovanjima, ljubavi, kulturi i rokenrolu. *Zbogom Drugovi!* kao transmedijalna arhivska baza audio-vizuelnih materijala nudi polazište za istorijsko istraživanje i novomedijsko (pre)oblikovanje kolektivnog sećanja. Razvoj ove dokumentarne priče na više platformi sveobuhvatno stvara istorijsko-medijsku konvergenciju sećanja, angažuje širu publiku u diskusijama o komunizmu i Hladnom ratu, zajedničkim i pojedinačnim sudbinama, pokazujući nam kako pojedinci i zajednice pamte i tumače događaje iz prošlosti, kako razumeju svoju istoriju i identitet.

### **Arhivske (post)kolonijalne slike – Nesvrstani, scene iz fonda Labudović**

U dokumentarnom diptihu autorke Mile Turajlić *Nesvrstani* i *Filmske gerile: Scene iz fonda Labudović* (*Non-Aligned & Ciné-guerrillas: Scenes from the Labudović Reels*, 2022) iz perspektive sećanja Stevana Labudovića, snimatelja *Filmskih novosti*, krećemo se kroz „slike koje su arhivirale“ stvaranje Pokreta nesvrstanih. Dok prvi od dva dugometražna filma podseća na nastanak ovog pokreta kroz arhivske snimke Samita održanog u Beogradu 1961. godine, drugi u dokumentarnim materijalima otkriva Labudovićeve filmske zapise o alžirskoj borbi za nezavisnost. Kao i u prethodnim filmovima (*Cinema Ko-*

*munisto*, 2010 i *Druga strana svega*, 2017), Turajlićeva u arhivi otkriva (dosad neobjavljene ili manje poznate) snimke, koji u „sloj po sloj“ dokumentarnoj strukturi razvijaju autorkin lični istraživački odnos spram epoha o kojima govore. Mapa ovog kretanja kroz svet nesvrstanih i njen dokumentarno-arhivski interfejs prezentuju nam (ne)poznatu ulogu socijalističke Jugoslavije u razvoju postkolonijalnog društva (Turajlić 2021). Ovaj proces u kojem je *pretraga* arhive primarni interpretativni element

*na mnogo načina je detektivski posao, jer arhivi nikada nisu lako dostupni ili dobro indeksirani. Za mene je od suštinske važnosti da sama uradim taj deo posla, jer mnogo zavisi od slučajnosti i od sreće da se zateknete tamo i nasumično ugledate etiketu na koturu filma, što vas sve vodi u pravcu koji nikada niste očekivali* (Turajlić u Evans 2019: n. pag.).

U transmedijalnom dizajnu „otvorene arhive“ kolekcija *Nesvrstanih filmskih novosti* rekonceptualizovana je od statične i institucionalne u aktivnu i transverzalnu. Obim projekta evoluirao je od filma u više umetničkih formata kokreativnog dizajna (performansa – *live documentary*, instalacija, izložbi, radionica i onlajn sadržaja). Istraživačko-arhivski rad pre nastanka filma i iniciranje procesa digitalizacije ove jedinstvene vizuelne građe autorski je eksperiment u kome film reflektuje arhivu, čineći da arhiva prevaziđe film, postajući novi dokumentarni format zapisa prošlosti. S namerom da pokrene marginalizovana mesta sećanja (Parka prijateljstva, Parka i obeliska nesvrstanih zemalja, zgrade Saveznog izvršnog veća i Skupštine, arhive Filmskih novosti i drugih), koja su kolektivno u našoj sredini zaboravljena, autorka navodi:

*suočena sa izbrisanim geografskim obeležjima nesvrstanog pejzaža Beograda, zainteresovala sam se da ostatke njihovog inventara dokumentujem u slikama. [...] Uporedivši potragu za sećanjima sa iskopavanjem, [Volter Benjamin] primećuje da bi „arheolog koji iskopava artefakt, a pažljivo ne zabeleži slojeve zemlje iz koje je iskopan, odbacio pravi predmet istraživanja“. Metaforično, arhiva Filmskih novosti jeste polje u kom su zakopane slike nesvrstanih* (Turajlić 2023: 206)

Digitalizacija fonda nesvrstanih formira jedinstvenu istraživačku mapu, putanju koja pruža uvid u odnose arhive, arhivske građe i savremene dokumentarističke prakse, stvarajući nove konture istorijsko-kontekstualnih čitanja i medijatizovanih sećanja. Dok se u dokumentarnom filmu *Cinema Komunisto* slojevi arhive uvode kroz tezu da je „istorija filma istorija moći

stvaranja istorije“ (Ranciere 2007: 55), u *Nesvrstanima* se upotreba arhivske građe zasniva na koncepciji da se „istorija razlaže na slike, a ne na priče“ (Benjamin 2002: 476). U ovom dijalektičkom polju audio-vizuelnog sećanja, sponama horizonta prošlosti i sadašnjosti, naizmeničnim pojavljivanjem u filmskim slikama, prepoznamo njihovu kompleksnu ulogu u nekadašnjim kulturno-istorijskim procesima i današnjem obnavljanju kolektivnog sećanja o njihovom značaju.

### Arhiva opstanka – *Fama kolekcija*

U regionalnom (digitalnom) prostoru, za razumevanje (post)jugoslovenskog konteksta i njegovih specifičnosti u smislu kulture, društva, istorije i ukupne prošlosti, potrebno je digitalizovati i arhivirati širok spektar štampanih dokumenata, knjiga, novinskih članaka i audio-vizuelnih materijala (profesionalnih i amaterskih, fotografija, audio i video svedočenja, dokumentarnih filmova i serija). Transmedijalni projekat autorke Suade Kapić, razvijan u trendu novomedijskih arhivističkih praksi u fazama *FAMA arhiv*, *FAMA kolekcija* i *Fama metodologija*, jedan je od najuspešnijih višedecenijskih sistema čuvanja kolektivnog sećanja u regionalnom i evropskom okviru (Milovanović 2016). Primarno dokumentujući iskustva opsade Sarajeva i sećanja na rat u Bosni i Hercegovini (1992–1996), ova kolekcija kontekstualizuje sve krize i sukobe u širem jugoslovenskom kontekstu (1991–1999).<sup>6</sup>

Razvijajući koncepte arhiviranja (u kompleksnim uslovima konflikta i posleratne tranzicije), beležeći svedočanstva (pisana, govorna i vizuelna) i medijalizujući sećanja (od analognih formata do novomedijskog dizajna), ova kolekcija otvara višeslojna pitanja razumevanja uzroka i posledica jugoslovenskih ratova.<sup>7</sup> Sam proces prikupljanja materijala i arhiviranja započet je odmah

6 Prvi Fama projekat bila je televizijska informativno-politička emisija *Umijeće življenja*. Emitovana je 1991. godine u „vreme u kome rat samo što nije počeo, vladao je kaos. [Mi smo] doveli sve one koji odlučuju u Jugoslaviji i na taj način upozoravali gledaoce na ono što će se dogoditi“ (Kapić u Tončić 2018: n. pag.). Pored nabrojanih, delovi *Fama kolekcije* su i projekti *Srebrenica*, *Mapiranje genocida i postgenocidno društvo* i *Mapiranje dejtonskog mirovnog sporazuma*.

7 Događaji koji su doveli do ratova i raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ) predmet su brojnih analiza i heterogenih perspektiva (od istorijskih, političkih i vojnih, preko ekonomskih, pravnih i socioloških, do filozofskih, kulturnih i medijskih). Ratovi u bivšoj Jugoslaviji ostavili su za sobom razorene gradove, infrastrukturu, kulturno-istorijske spomenike itd. Tokom ovog perioda „3.800.000 ljudi su postali izbeglice. Broj žrtava još uvek nije utvrđen, ali se kreće između 150.000 i 300.000 ljudi, od kojih su većina bili civili“. (*User's Guide*, Fama video).

nakon potpisivanja Dejtonskog sporazuma i mirne reintegracije Sarajeva,<sup>8</sup> te sećanja ispričana iz prve ruke danas čine značajan korpus svedočanstava koja nisu kasnije izmenjena pod uticajem drugih svedoka ili političkih, medijskih i društvenih faktora. Istoričari smatraju da postoje „dve veoma različite vrste traumatske prošlosti – jedna je davno prošla, a drugu još uvek doživljavamo“ (Zelizer 2002: 697). Budući da se još uvek suočavamo s posledicama događaja koje je *Fama* arhivirala, sam proces indeksiranja i katalogizacije postaje još složeniji.

Kroz decenije razvoja u preko trideset pojedinačnih projekata, koncept *Fama kolekcije* evoluirala u metodologiji, stilu, dizajnu i formatu. „Mi uvijek posmatramo vrijeme u kom živimo i iz toga biramo formate u kojim ćemo [našu dokumentarnu kolekciju] pokazati“ (Kapić u Tončić 2018: n. pag.), a nju pored ostalog čine tekstualna dokumenta/ankete, brojne dokumentarne animacije, televizijska serija, dokumentarni film i enciklopedija (*Fama edukacijski paket: Opsada Sarajeva*, 2007), zatim dve mape u analognom i interaktivnom formatu, 3D muzej (*3D Muzej opsade Sarajeva – Umijeće življenja*, 2012) i danas aktuelna digitalna arhiva/platforma (*Fama kolekcija*, 2008, *Fama metodologija* 2023). Od početka formiranja ove transmedijalne kolekcije kao dokumentarni princip pojavljuju se antipodi rata i života, opsade i opstanaka, umetnosti preživljavanja i otpora strahu, koji u procesu arhiviranja naspram destrukcije favorizuju stvaralačku kreativnost, preoblikujući pojedinačna iskustva u univerzalna sećanja.

Veličinom i dinamikom *Fama kolekcije* obuhvaćeno je preko 10.000 tekstualnih podataka, oko 3.000 vizuelnih zapisa (fotografija, arhivskih snimaka, crteža i animacija) i oko 50 sati intervjuva (sirovog materijala, montiranog u seriji *Govorna istorija, opsada Sarajeva* (Suada Kapić, 10 VHS, 1997–1999)). U anketi *Sarajevo LIFE magazin* (1992–1995) prikupljena su iskustva 87 stanovnika Sarajeva (umetnika, akademika, naučnika, glumaca, intelektualaca i novinara), dok drugi upitnik *Opstanak*, o životu pod opsadom, sadrži 31 pitanje na koje je odgovorilo 4.637 Sarajlija. Sva ova svedočanstva o traumatičnim događajima dokumentovana u *Faminoj* arhivskoj bazi audio-vizuelnih materijala više su od individualnih priča i ličnih iskustava, jer kao „individualni čin svedočenja oni ujedinjuju kolektiv“ (Zelizer 2002: 697), gde osnovni element „ujedinjenja jeste zajedničko iskustvo“ (Young 1988: 159).

8 Opsada Sarajeva zvanično je proglašena završenom 6. marta 1996. godine, i „nakon 1.395 dana neprekidnog granatiranja i snajperskih napada, koji su prisilili stanovnike Sarajeva da žive bez hrane, vode, struje, grejanja, telekomunikacija, saobraćaja [...] Sarajevo je proglašeno deblokiranim“ (Kapić 2005: 1298).



Transmedijalni razvoj *Fama kolekcije* inspirisao je produkciju dugometražnog dokumentarnog filma *Vodič za preživljavanje, mehanizam terora/mehanizam opstanka* (Suada Kapić, DVD, 2005), u kome se kroz pedesetak tema

*priča priča o opsadi Sarajeva. Svojim sadržajem film zapravo opravdava naslov: on zaista funkcionira i kao „vodič za preživljavanje“ – od opisa kako se za vrijeme opsade dolazi do hrane, vode i ogrijeva preko priče o kulturnom životu pod opsadom te funkcioniranju gradskog prevoza i škola u ratnom vremenu do „metafizičkih“ tema života i smrti* (Bazdulj 2008: n. pag.).

Paralelno sa filmom štampana je *Enciklopedija opsade Sarajeva* (1315 stranica) kao deo *Fama edukativnog paketa*, koji je distribuiran svim regionalnim bibliotekama i arhivama. Posebnu vrednost ovog paketa, ali i cele *Fama kolekcije* čine dve mape kojima je dodat jedinstven grafički sloj koji u analognoj i interaktivnoj verziji daje specifičan kontekst. Prva mapa (*The Fall of Yugoslavia 1991–1999*) vizuelno odgovara konturama geografske karte SFRJ na kojoj su ucrtani svi toponimi rata i stradanja na ovim prostorima, dok se *Mapa opsade Sarajeva*<sup>9</sup> našla i kao deo izložbe *Mape koje su obeležile dvadeseti vek* u Nacionalnoj biblioteci u Londonu. Arhivski interfejs digitalne platforme *FAMA metodologija* inspirativan je i edukativan, doprinosi regionalnom pomirenju, saradnji, koheziji, kao i razmeni znanja i informacija o prošlosti. Posredovanjem audio-vizuelno dokumentovane faktografije, digitalna kolekcija daje doprinos brojnim (posle)ratnim (re)interpretacijama, uspostavljajući transfer znanja o (post)jugoslovenskoj prošlosti s kraja dvadesetog veka u interaktivni prostor sećanja u dvadeset prvom veku, gde na internetu

*svako može napisati šta hoće i postaviti video koji hoće i staviti ga pod neki okvir, i kako tek znati koji su izvori pravi i čemu treba verovati. Čini mi se da klizimo u opasnu provaliju gdje će novi i stari slojevi pokopati sloj o kom mi govorimo* (Kapić u Albijanić-Duraković 2012: n. pag.).

Transmedijalna *Fama kolekcije* pretvara individualna sećanja i govornu istoriju u važan istorijski izvor, postavljajući obične ljude, njihovu borbu za preživljavanje i prevazilaženje traume za glavne istorijske aktere.<sup>10</sup> Emocije i sećanja

9 *Mapa opsade Sarajeva* nastala je na osnovu dokumenata i fotografija snimljenih tokom 1395 dana najduže opsade jednog evropskog grada u modernoj istoriji. „Grad je bio izložen globalnoj medijskoj pažnji 24 sata dnevno, a ipak je ostao blokiran za sve svoje stanovnike četiri godine, i pored medijskog fokusa“ (Kapić 2005: 124).

10 U historiografiji se otvaraju brojne diskusije o značaju koje svedočenja preživelih imaju, njihovoj ulozi u posredovanju sećanja i tumačenju prošlosti. Za više videti u: Nevena Daković, *Studije*

preživelih tokom sarajevske opsade, njihovi jedinstveni glasovi u audio-vizuelnim svedočanstvima, personalizuju arhivske slike devastacije grada koje se najčešće pojavljuju i kruže u dokumentarnom prostoru.<sup>11</sup> Ako uvažimo tezu da je sam arhiv kao koncept nastao „na mestu prvobitnog strukturalnog slo-ma sećanja“ (Derrida 1998: 11), onda arhiv možemo tumačiti kao međupros-tor – prošlosti i sadašnjosti, individualnog i kolektivnog, javnog i privatnog, fragmenta i celine. Arhiv govorne/usmene istorije ima posebnu osobinu da nas vezuje za očevice i njihova sećanja, gde glas svedoka registruje traumu, ne dozvoljavajući nam da zaboravimo ono što su oni proživeli (Wallen 2009). Kada se u formatu audio-vizuelnih izjava one nalaze jedna do druge u arhiv-skoj kolekciji kakva je *Fama*, stiče se utisak sedimentacije arhivskih slojeva koji se međusobno obavijaju, inicirajući višeslojne dijaloške razmene o proš-losti u kojima se pretapaju dokumentarni tragovi i zapisi sećanja.

Dok gledamo dokumentarna svedočenja često imamo utisak da smo pozva-ni da izađemo iz tradicionalnih pisanih istorijskih narativa i perceptivno i emocionalno uronimo u lične istorije i sećanja. Shodno tome, kada postoji konfliktan odnos između individualnog i kolektivnog sećanja, koji nije mo-guće rešiti u sadašnjem trenutku (zbog često suprotstavljenih perspektiva), digitalni arhivi (koji transmedijalno šire znanja) mogu sačuvati sećanja (sve-doka) za buduće analize i tumačenja. U tom kontekstu *Fama kolekcija* formu-liše svoje ciljeve, arhiviranje metodološki postavljajući kroz faze: istraživanja, mapiranje uzroka i posledica, razvoj strukture projekta, kreativnosti njegove prezentacije u digitalnom arhivu i formulacije njegove obrazovne vrednosti. U (post)konfliktnom regionu Zapadnog Balkana ova transmedijalna kolek-cija pruža „značajan doprinos procesima istine i pomirenja, kao i procesu demokratizacije našeg posleratnog društva“ (Kapić 2005: 10–11). Budući da je već decenijama konsenzus oko zajedničke prošlosti nedostižan, imamo odgovornost da svoje znanje i uspomene (svedoka) sačuvamo, kako bi kada ovaj region bude prevazišao prepreke sadašnjeg trenutka, buduće generacije mogle da procene prošlost iz dokumentarno-arhivski zabeleženog i sačuva-nog znanja.

---

*filma, ogledi o filmskim tekstovima sećanja* (2014); Annette Wiewiorka, *The Era of the Witness* (2006); Zoe Waxman, *Writing the Holocaust, Identity, Testimony, Representation* (2006); Tony Kushner, *Holocaust Testimony, Ethics, and the Problem of Representation* (2006); Shoshana Fel-man and Dori Laub, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992).

11 Svedočenje „daje teksturu sećanju ili slikama koje bi inače imale samo sentimentalni infor-mativni uticaj“ (Hartman 1996: 138). Njihova vrednost nije u njihovoj činjeničnoj tačnosti ili pouzdanosti, već u autentičnosti „psihološke i emocionalne borbe za opstanak“ (Hartman 1996: 142)

## Zaključak

Digitalno doba, usredsređeno na transmedijalne formate trenutnog pristupa i trajnog prenosa, transformiše ne samo zakone arhive o čuvanju već i razmenu zajedničkog nasleđa i razumevanje kolektivnog sećanja. Novomedijske tehnologije utiču na našu preokupiranost skladištenjem i čuvanjem, ukrštaju uloge medija (sadržaja, žanrova), formata (distribucije, recepcije) i arhiva (kolekcija, platformi), gubeći tradicionalnu moć, ali determinišući nove aspekte medijalizacije sećanja i oblikovanja istorije. Za arhivsko audio-vizuelno okruženje transmedijalna „rasutost“ sadržaja donosi nezaobilazne dileme: Da li je transmedijalna logika digitalnih arhiva disperzivna (i širi arhivske snimke), ili kohezivna (i sabira kolektivno nasleđe i sećanje zapisano u „pokretnim slikama“)? Da li primarno analiziramo konvergenciju (medija i arhiva) ili multidirektivnost (umnoženog vremena i umreženog sećanja)? Da li transmedijalnost proširuje horizont učenja, znanja i proizvodnje audio-vizuelnog sećanja, ili u mnoštvu tekstova dezorijentiše našu sposobnost za razumevanje i tumačenje prošlosti? Medijalizovanjem sećanja i konstruisanjem istorije kroz dokumentarno-arhivski kolaž, kompilaciju, remiks i transmedijalni tok, otvara se veliki prostor za nove žanrove i formate, njihove kontekste i platforme. Stoga kritička historiografija implicira da se prošlost više ne pronalazi u dokumentaciji arhive, već se u savremenoj dokumentarno-arhivskoj praksi stvara.

## Literatura

- Aston, J.; Gaudenzi, S. and Rose, M. (2018). *I-Docs – The Evolving Practices of Interactive Documentary*. Columbia: Columbia University Press.
- Aston, J. and Gaudenzi, S. (2012). “Interactive Documentary: Setting the Field”, *Studies in Documentary Film*, vol. 06, issue 02, 125–139.
- Aston, J. (2013). “Database Narrative, Spatial Montage and the Cultural Transmission of Memory: an anthropological perspective”, in Harrison, Dew (ed.) *Digital Media and Technologies for Virtual Artistic Spaces*. Hershey, PE: IGI Global Scientific Publishing, 150–158.
- Albijanić-Duraković, A. (2012). „Svijetu je potrebno iskustvo Sarajeva”, *Peščanik*, dostupno na: <https://pescanik.net/sarajevo-nada-balkana/> [Pristupljeno 22. novembra 2024]
- Bazdulj, M. (2008). „Svijetu je potrebno iskustvo Sarajeva“, *Peščanik*, dostupno na: <https://pescanik.net/suada-kapic-intervju/> [Pristupljeno 22. novembra 2024]

- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Daković, N. (2014). *Studije filma, ogleđi o filmskim tekstovima sećanja*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Derrida, J. (1998). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Di Crosta, M., and Leandro, A. (2016). "Story, History and Intercultural Memory: Can a Transmedia Approach Benefit an Archive-based Documentary Project?", *VIEW Journal of European Television History and Culture*, vol. 05, issue 10, 04–21.
- Evans, M. (2019). "Interview with Mila Turajlić, director of *The Labudovic Reels*", dostupno na: <https://rm.coe.int/interview-with-mila-turajlic/168098fb8c>. [Pristupljeno 4. jula 2024]
- Fama metodologija, dostupno na: <https://www.famamethodology.net/bhs> [Pristupljeno 11. novembra 2024]
- Felman, S. and Laub D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Taylor & Frances/Routledge.
- Gambarato, R. R. (2019). "A Design Approach to Transmedia Projects", in Freeman, Matthew and Gambarato, Renira (eds.) *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York: Routledge, 401–409.
- Gifreu-Castells, A., Misek, R. and Verbruggen, E. (2016). "Transgressing the Non-fiction Transmedia Narrative". *VIEW Journal of European Television History and Culture*, vol. 05, issue 10, 01–03.
- Hartman, G. (1996). *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hoskins, A. (2009). "Digital network memory" in Erll, Astrid and Ann, Rigney (eds.) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: de Gruyter, 91–108.
- Kapić, S. (2005). *Enciklopedija Opsada Sarajeva 1992-1996*. Sarajevo: Fama, Beograd: YIHR.
- Karlsen, J. (2018). *Transmedia Documentary, Experience and Participatory Approaches to Non-Fiction Transmedia*. New York: Routledge.
- Manović, L. (2015). *Jezik novih medija*, Beograd: Clio.
- Milovanović, A. (2016). "Digital Archives Against the Oblivion: Fama Collection Sarajevo", in Daković, Nevena, Nikolić, Mirjana and Rogač Mijatović, Ljiljana (eds.) *Media archaeology: Memory, media and culture in the digital age*. Beograd: FDU, 109–122.
- O'Flynn, S. (2012). "Documentary's Metamorphic Form: Webdoc, Interactive, Transmedia, Participatory and Beyond", *Studies in Documentary Film*, vol. 06, issue 02, 141–157.

- Ranciere, J. (2007). *The Future of the Image*. London: Verso.
- Tončić, B. (2018). „Suada Kapić – intervju”, *Peščanik*, dostupno na: <https://pescanik.net/suada-kapic-intervju/> [Pristupljeno 22. novembra 2024]
- Turajlić, M. (2021). “Filmske Novosti: Filmed Diplomacy”, *Nationalities Papers*, vol. 49, issue 03, 483–503.
- Turajlić, M. (2023). “Film as the Memory Site of the 1961 Belgrade Conference of Non-Aligned States”, in Stubbs, Paul (ed.) *Socialist Yugoslavia and the Non-Aligned Movement Social, Cultural, Political, and Economic Imaginaries*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 203–231.
- Wallen, J. (2009). “Narrative Tensions: The Archive and the Eyewitness”, *Partitai Anstuers: Jottrnrl of Literature and the History of Ideas*, 7 (2), 261–279.
- Waxman, Z. V. (2006). *Writing the Holocaust: Identity, Testimony, Representation*. Oxford: Oxford University Press.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of the Witness*. New York: Cornell University Press.
- Young, J. E. (1988). *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Zelizer, B. (2002). “Finding Aids to the Past: Bearing Personal Witness to Traumatic Public Events”, *Media, Culture and Society*, no. 24, 697–714.
- Zimmermann, P. (2019). *Documentary Across Platforms: Reverse Engineering Media, Place, and Politics*. Indiana University Press.

## TRANSMEDIA GENRES AND FORMATS OF DOCUMENTARY-ARCHIVAL PRACTICES

### ***Abstract***

---

*The aim of this paper is to explore the connections between documentary practice, digital audio-visual collections/archives and mediated memories, by analysing new genres and formats of documentary production created in the processes of transmediality. This new media trend raises questions of the transition from the analogue and linear structure of classical archives to digital and interactive collections, the role of co-creative (re)shaping in non-linear narrative documentary texts, as well as the complex relationship between archival audio-visual heritage and new readings of “images of the past”. By following the thesis about the digital co-evolution of media, archive and memory, this paper focuses on transmediality and remediation of analogue into digital archives (collections, databases of audio-visual heritage). It also explores analytically why the migration of archival materials through multiple media platforms expands the relationship between documentary and audio-visual heritage, and the flow of mediated memories and collective (transmedia) experiences.*

### ***Key words***

---

*documentary practice, formats and genres, audio-visual archive, transmedia, memory*

Primljeno: 17. 10. 2024.

Prihvaćeno: 2. 11. 2024.

## MUZIKA I NARACIJA U EKRANSKIM MEDIJIMA: TEKST, JEZIK, GLAS I MUZIKA VS. VIZUELNI NARATIV<sup>2</sup>

### Apstrakt

Muzika televizijskih serija, kao i filmova i drugih ekranskih medija, diskretan je manipulativan prostor kojem reditelji i autori muzike pribegavaju ne bi li dobili emotivni odgovor publike i time je vezali za radnju i likove u filmu/TV seriji. Studija muzike u ovom tekstu preispituje koliko je muzika „opasna“, kako Federiko Felini (Federico Fellini) uočava, koliko nas, prema Mišelu Šionu (Michel Chion), navodi da u njoj vidimo nešto drugo i, najзад, da li je ključno, kako Enio Morikone (Ennio Morricone) smatra, da muzika ispriča ono što nije rečeno i ono što se ne može videti. U ovom radu preispituju se značaj jezika, teksta i glasa kombinovani (ili ne) s muzikom u odnosu na vizuelni narativ – kao etničke i ideološke identifikacije, ali i kao psihološki i emotivni doživljaj. Tražen je odgovor na pitanje u kojim momentima dramske radnje autori filma pribegavaju 'pevanim' pesmama, kako one utiču na izgradnju narativnih nivoa, i zašto su u tom pogledu važni tekst i glas. Preispitivano je da li su 'pevane' pesme anticipativne, participativne ili komentarišuće prirode, kao i koji su muzički sastavi i kompozicioni alati i tehnike primenjeni. Poseban akcenat stavljen je na studiju muzike špica u televizijskim serijama odabranim za studiju slučaja – „Nepobedivo srce“, „Senke nad Balkanom“, „Nemanjići, rađanje kraljevine“, „Državni službenik“ i „Besa“.

### Ključne reči

televizijske serije, 'pevane' numere, špice, tekst-jezik, glas

1 nikoletadojcinovic@gmail.com; ORCID iD 0009-0008-6231-4300

2 Rad je deo doktorske disertacije „Narativna uloga muzike u televizijskim serijama: Srbija 2000–2020“, odbranjene 16. oktobra 2023. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Mentor prof. dr Aleksandar S. Janković, komentor prof. dr Tijana Popović Mladenović. Dostupno na: [https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/629/Nikoleta\\_Dojcinovic\\_DD.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/629/Nikoleta_Dojcinovic_DD.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## *Pevane numere/pesme*

„*Pevane* pesme imaju sposobnost da potpuno transformišu trenutak.

Restorani to znaju.

Filmovi to znaju.

Teretane to znaju.“

(Neumeyer 2015: 18).

Govoreći o pesmama u filmovima/TV serijama, Džon Akuf (Jon Acuff) ukazuje na to da tokom godina svako od nas stvori ličnu plej listu pesama, zvučni zapis o svojim nadanjima, snovima, ciljevima i svim drugim aspektima života. Svojevrсна arheologija zvučnih sećanja vezuje gledaoca za TV seriju/film, tako da pesme – tekst i muzika, njen ritam i melodija – izazivaju jače emocije, što i jeste zadatak autora TV formata. Bez obzira na to da li nas neke pevanе numere vraćaju u traumatično vreme, vreme amnezije ili samo stvaraju osećaj nostalgije, one gledaoca svojim žanrom, tekstom ili melodijom podsećaju na neke stvarne i/ili slične proživljene događaje. *Pevane* pesme imaju važno mesto u TV seriji. One su karakteristična mesta u seriji i time faktor prepoznavanja kod publike. One su sredstvo za podvlačenje centralnih tema, postavljanje opšteg tona serije, i/ili za uvođenje novih likova.

Ono što se prvo registruje slušanjem *pevanih* pesama jeste jezik na kojem se one izvode. I svaki jezik ima svoju melodiju po kojoj se razlikuje, kako je Momčilo Nastasijević naziva – *maternja melodija*. „Maternjom melodijom nazivamo onu zvučnu liniju koja, dolazeći iz najdubljih slojeva duha, vezuje pojmove u tajanstvenu celinu životnog izraza“ (Nastasijević 1991: 3). Izgovor teksta, običan govor ili recitovanje, razlikuju se od izvođenja *pevanih* pesama, ali *maternja melodija* u svakoj verziji ostaje prepoznatljiva. Kako Tijana Popović Mladenović uviđa, tekst u pevanoj formi i muzika podudaraju se po trajanju, jačini i boji, za razliku od „prenošenja“ visine. „Jezičku informaciju koja proizlazi iz nijansi visine govorne linije nemoguće je zabeležiti i fiksirati temperovanim muzičkim sistemom“ (Popović Mladenović 2021: 40–41). Poetika 'maternje melodije' *pevanih* numera u srpskim televizijskim serijama odabranim za studiju slučaja nije samo srpska, već i engleska, albanska, makedonska, hrvatska, latinska/italijanska, starocrkvena.

Pesma, njen tekst, zapravo „govori“ u ime likova, doprinosi jačanju melodramskog, emotivnog momenta i otvara nam put do najdubljih skrivenih osećanja likova. Dijetičke pesme prikazuju emocionalnu dimenziju dijege-



tičkih likova. Scene su često prilagođene trajanju pesme i one su fascinantne, dramatične, upečatljive, bez obzira na tempo, dinamiku, ritam ili melodiju. One mogu biti izvedene tiho, gotovo kontemplativno, ali i javno. Mogu biti anticipacija ili zaključak kroz špice, ili svojevrstan vrhunac (melo)dramske radnje. Tako Gorbman (Claudia Gorbman) smatra „da tekstovi pesama doprinose, ne smanjuju gledanje zvuka“ (Gorbman 1987: 151).

Mladen Dolar ukazuje na dvostruku funkciju glasa – slušalac je previše izložen glasu, a pevač previše iznosi. „Glas direktno zaseca u unutrašnjost, toliko da sâm status spoljašnjosti postaje nesiguran, i direktno razotkriva unutrašnjost, toliko da sama pretpostavka unutrašnjosti zavisi od glasa“ (Dolar 2012: 112). Glas može pevati sa instrumentalnom pratnjom ili bez nje, „kao nosilac dubljeg smisla, neke dubokoumne poruke, strukturalna je iluzija, srž fantazije [...] postoji vreme subjektivacije koje je upravo vreme između trenutka kada se glas čuje i trenutka njegovog razumevanja – i to je glas fantazije“ (Ibid. 2012), a iluzija koja dovodi do fantazija i jeste osnova „pokretnih slika“.

Možda je najemotivnije, najdominantnije izvođenje uspavanki, narodnih, koje se prenose s kolena na koleno i u kojima, kako beleži Nastasijević, „... nema utvrđenih melodija, nego koliko pevača toliko i varijanti“ (Nastasijević 1991: 6). U suštini narativ života i smrti, radosti i jadanja, opraštanja i praštanja, uspavanke su vreme i proces, kako uviđa Rebeka Prijor (Rebekah Pryor), „koji omogućava majci da joj se doživljaji ljubavi i jadanja iznova vraćaju, ponavljaju kroz gorko-slatki zvuk njenog sopstvenog glasa“ (Prijor 2020: 146). One nas vraćaju u detinjstvo, one nas povezuju s majkom, one nas uvode/vraćaju u svet bezbrižnog i sigurnog. Glas majke je glas ljubavi i podrške. U jednoj studiji se grupa naučnika bavila porukom koja se odojčetu šalje pevanjem uspavanki: „Sadašnji rezultati pokazuju da staratelji prenose različite poruke svojoj novorođenčadi svojim stilom pevanja i da bebe generalno pokazuju različite reakcije na stilove pevanja“ (Rock, Trainor i dr. 1999: 533).

Potresna, zastrašujuća, jeste i scena kada računar Hal 9000 u filmu Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick) *2001: Odiseja u svemiru (2001: A Space Odyssey, 1968, Stenli Kjubrik)* peva uspavanku u trenutku sopstvene smrti, potpuno svestan – i to pesmu koju mu je kreator pevao kao test za snimanje: „To je trenutak koji traži od nas da razmotrimo svoje roditeljske postupke i promenu odnosa prema bićima koje stvaramo, bilo organski bilo mašinski“. (Blackford 2007: 74).

I zato nije slučajno da je za prelomni trenutak u seriji *Besa* upotrebljena uspavanka – pesma različita na svim jezicima, sačuvana u genima, ali zbog melodije, umirujućeg glasa majke, svima razumljiva. To je jedina *a cappella* numera u seriji *Besa*, na albanskom je jeziku, a odabrala ju je i izvela glumica u ulozi Teute (E11). Narativna uloga uspavanke je, u trenutku kada se oprašta od dece (ne tako male) koja, nesvesna situacije, spavaju, i zna da odlazi na zadatak na kojem će umreti, poruka da će ona decu zaštititi životom, da se ne brinu. Ta pesma ukazuje na emocionalnu povezanost majke sa decom, ali i odlučnost u nameri da po bilo koju cenu ukloni pretnju njihovoj sigurnosti, a to je duboko ukorenjeno u kulturi balkanskih naroda.

Bez obzira na to da li pevane numere u TV serijama izvodi žena ili muškarac, bez obzira na to da li se radnja događa u 12. ili 20. veku, one pevača, lik ogoljuju, one javno eksponiraju emocije i unutrašnja osećanja izazivajući u gledaocima empatiju.

*„Kada je u prvom planu, bilo kroz kontinuirano prisustvo ili da je istaknuta, muzika preuzima glasom ulogu naratora. Samo izvođenje, kao audio-vizuelni spektakl, nije tako efikasno kao narativnost, ali to može nadoknadi intenzitetom ili pamtljivošću“* (Nojermajer 2015: 74).

I upravo je ta „pamtljivost“ važna za pristup većem auditorijumu. „Nekada je reditelj želeo pesmu koja će biti hit iz razloga da što bolje promovise svoj film. To je bila lepa i legitimna želja, ali svakako najteža. Vrlo su retki muzički hitovi pisani isključivo za film“ (Simjanović u: Ristić 2021: 225). Pevane pesme/numere u serijama izabranim za studiju slučaja najčešće su centralne, ključne scene u epizodi, a često i u celoj seriji, i postajale su veoma popularne i van serija. Pevane numere se pojavljuju na različite načine u serijama – samo jednom, ili kao lajtmotiv koji učestvuje u razvoju i gradaciji emocija i odnosa (najčešće) glavnih likova.

## Špice

Iako kroz istoriju marginalizovane, špice su (hr.: najavnice; engl.: *title sequences, intros*) važan deo audio-vizuelnih formata i imaju veliki uticaj na gledaoce. Pozorišno „podizanje i spuštanje zavese“ zamenile su na velikom platnu i televiziji uvodna i odjavna špica, mikroforme koje u novije vreme sve više dobijaju na značaju. Špice za filmove, Georg Stanicek (Georg Stanitzek) vidi kao posebno važne za filmove: „... imamo posla s jednom od najsloženijih

kinematografskih formi. Mogli bismo biti u iskušenju da kažemo da imamo posla s jednom od najgenijalnijih formi ili, svakako, sa delom filma u kojem je zapanjujući broj operacija čvrsto isprepletan“ (Stanicek 2009: 46).

Špica filma i televizijske serije je onaj trenutak koji nas deli između realnosti i fikcije, kada *još uvek nismo* u filmu, koji nas zvukom poziva, i kada još uvek ne gledamo, ali znamo da kad muzika prestane – film/epizoda počinje. „One funkcionišu isto kao uvod u operu ili mjuzikl i neophodne su kao priprema, zagrevanje ili štimovanje instrumenata“ (Miri 2019: 160). Špica, multimodalni format, zapravo prepričava film/epizodu, ali to razumemo tek nakon gledanja, senzibilizuje gledaoca na ideju priče, vizuelni stil, emocije: ona „treba da vodi u ono što sledi, da odredi kurs u tom pogledu, da ukaže na žanr i specifično ‘raspoloženje’ onoga što će doći, da nas uvede u filmski narativ, dijegezu“ (Stanicek 2009: 49). Muzika u špicama filmova, a kasnije i televizijskih serija, postala je prepoznatljiv, nedvosmislen signal o kojem je audio-vizuelnom delu reč, a često se koristi i u komercijalne svrhe. Mnoge lako pamtljive špice „nadživjele“ su inicijalne formate autonomnim emitovanjem kao muzičke numere, kulisne muzike, kao ring ton, u video-igramama.

Neke od svedremenih melodija iz špica su iz filmova: *Pink Panther* (*Pink Panther*, 1963, rž. Blejk Edvards (Blake Edwards), muz. Henri Mancini (Henry Mancini)), *Građanin Kejn* (*Citizen Kane*, 1941, rž. Orson Vels (Orson Welles), muz. Bernard Herman (Bernard Herman)), *Bilo jednom na Divljem zapadu* (*Once Upon a Time in the West*, 1968, rž. Serđo Leone (Sergio Leone), muz. Enio Morikone), *Kum* (*The Godfather*, 1972, rž. Fransis Ford Kopola (Francis Ford Coppola), muz. Enio Morikone). Serijal filmova o Džejsmu Bondu (*James Bond 007*, 1953–2021, rž. Terens Jang (Terrence Young), Gaj Hamilton (Guy Humilton), Luis Gilbert (Lewis Gilbert), i dr.) ima špicu diskretno modelovanu u skladu s tehnološkim izmenama i promenom glavnog glumca. Muzička tema *Džejsms Bond*<sup>3</sup> (*The James Bond Theme*, autor muzike Monti Norman (Monty Norman)) vizuelizovana je na sličan način iz filma u film – Džejsms Bond ispaljuje metak ka gledaocu,<sup>4</sup> stvarajući intertekstualne veze s prethodnim filmovima. Analizirajući odnose geopolitike, roda i žanra kroz filmove o Džejsmu Bondu, Rešopi (Linda Racciopi) i Tremonte (Collin Tre-

3 Autorom muzičke teme „Džejsms Bond“ smatra se Monti Norman, iako se Džon Bari dva puta sudio u vezi sa autorskim pravima i priznato mu je autorstvo kao aranžera u nekim filmovima.

4 Ovaj kadar referiše na poslednji kadar nemog filma *Velika pljačka voza* (*The Great Train Robbery*, 1903, Edvin S. Porter (Edwin S. Porter)). Taj film smatra se prvim narativnim filmom u SAD i 1990. ušao je u Nacionalni filmski registar „kao kulturno, istorijski ili estetski značajno delo“.

Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=In3mRDX0uqk>

monte) uviđaju da „sekvence u špici imaju i dijegetsku i metonimijsku funkciju, reprezentujući 'stvarnu' međunarodnu politiku i globalnu bezbednosnu pretnju unutar kodirane muške hegemonije“ (Racciopi, Tremonte 2014: 15).

U novije doba, autori televizijskih serija uvodnim i odjavnim špicama pristupaju na najrazličitije načine – mogu biti iste ili različite, izvođački aparati se takođe mogu razlikovati, a i same špice se mogu razlikovati od epizode do epizode. Jedan od boljih primera jesu uvodne špice TV serije *Mladi inspektor Mors* (*Endeavour*, od 2012, Šon Evans (Shaun Evans), Kejt Sakson (Kate Saxon), Kolm Makarti (Colm McCarthy), etc.), koja se razlikuje od epizode do epizode. Najčešće je korišćena umetnička muzika, u skladu s muzičkim preferencijama inspektora Morsa, ali još više u skladu sa samom temom, pričom u epizodi. Tako u epizodi „Ljuljanje“ (*Sway* S2: E3)<sup>5</sup> špica počinje „Lakrimozom“ iz Mocartovog *Rekvijema*. Reči „Judicandus homo reus“ („Krivac će biti kažnjen“) proročki zvuče. S druge strane, muzička tema odjavne špice uvek je ista – „Morsova šifra“ (*Morse Code*, autor muzike Barington Filong (Barrington Pheloung)). Zanimljivo je da je početni motiv melodije zapravo prezime inspektora Morsa iskazan Morzeovom azbukom „ - - / - - - / . - . / . . . / “, i na frekvenciji od 329.63 Hz (odgovara tonu E). Ova mračna, hipnotizujuća melodija izabrana je za najbolju britansku televizijsku muzičku temu dosad.

Teoretičari novog doba uočavaju razliku između špica za filmove i televizijske serije jer špice televizijskih serija lakše odvajaju gledaoca od kontinuuma sveta.

„Uvodne špice televizijskih serija izgledaju snažnije povezane sa idejom 'zavođenja' nego one u filmu, [...], ova strategija ima za cilj da proizvede promenu stanja kod gledaoca – prelazak iz stanja inercije i 'pasivnosti' u stanje aktivne predispozicije za fikciju, što zahteva emocionalno i kognitivno angažovanje“ (Re 2016: 156).

Kako se špica televizijskih serija najčešće ponavlja iz epizode u epizodu neznatno ili nimalo izmenjena, njeno pamćenje, a posebno zvučno pamćenje, postaje svojevrsan Pavlovljev refleks – polazak ka udobnoj fotelji, ili pokret rukom ka upravljaču da bi se promenio program.

Špice televizijskih serija u Srbiji davale su i daju zvučni identitet serijama koje su postale prostor reprezentacije i tumačenja „brojnih društvenih protivrečnosti i napetosti koje su se javljale između modernističkih obrazaca, socijalističkih

5 Dostupno na: [https://www.imdb.com/title/tt2999214/?ref\\_=ttep\\_ep3](https://www.imdb.com/title/tt2999214/?ref_=ttep_ep3)

imperativa i ukorenjenih tradicionalističkih načela“ (Zvijer 2018: 113). Mnoge od kulturnih špica, najčešće uvodnih, pevaju se i slušaju i posle mnogo vremena, dok se o sadržaju određene serije zna uopšteno. Nezaboravne su špice serija *Vruć vetar*, *Bolji život* (1987–1991, Mihailo Vukobratović, Andrija Đukić, Aleksandar Đorđević), *Pozorište u kući* (1972–1984, Dejan Ćorković), *Sivi dom* (1986, Darko Bajić), *Srećni ljudi*, *Zaboravljeni* (1992, Darko Bajić). Svaka na svoj način, te serije rađene su kao porodični sitkom, reprezentacija svakodnevice običnog, malog čoveka, koji prati moderne tokove ali ne odustaje ni od tradicije, u vreme kada se intenzivno, „u hodu“ dešavaju društvene, socijalne i ekonomske promene. Tematski lajtmotiv tih serija jeste „emotivni podsetnik svakodnevnog života koji prepoznajemo i razumemo“ (Daković, Milovanović 2015: 199). I melodije špica tih serija nose lajtmotiv – čežnjive su, melanholične, nostalgичne, izražavaju nadu, a ujedno i nevericu u „bolje sutra“. Baladnog su karaktera, takt je paran, vokal je najčešće muški.

Špice serija izabranih za studiju slučaja su raznovrsne – korišćena je instrumentalna ili vokalno-instrumentalna muzika, tekst je na srpskom ili engleskom jeziku, različite su dužine, grafičkih rešenja, i uvek uključuju ispisana imena najvažnijih učesnika u nastanku TV serije. „Špica priprema gledaoca za prelazak iz realnosti u fikciju i predstavlja svojevrsnu muzičku uvertiru jer objedinjuje osnovne muzičke motive, teme i atmosfere koje se kasnije, kroz epizode, razvijaju, ponavljaju, variraju“ (Kovač 2021).

Narativna uloga muzike u špicama je da, uz video rešenje, anticipira sadržaj serije i/ili epizode.

## Nepobedivo srce<sup>6</sup>

Promišljajući o seriji *Nepobedivo srce* preko uvodne špice (traje minut i pedeset sedam sekundi; 1.57<sup>6</sup>), jer to je ono što se gledaocu prvo plasira, može se zaključiti da je reč o romantičnoj seriji. Grafičko rešenje numere je priča u malom – od krupnog kadra, s vode koja žubori (predstavlja život), kadar se širi na veliki vodopad (asocijacija na čitav život) preko kojeg prelazi muškarac (kasnije se razume da je to Miroslav). Muškarac bos (golgota) prelazi preko debla (životni izazovi) koje spaja dve strane vodopada. Muškarac je u belom (čistota i lepota) i u ruci drži štap radi balansa. U jednom trenutku počinje nevreme (životne nedaće), štap i telo su u disbalansu. Na jednu stranu štapa sleće leptir (simbol duše i ponovnog rađanja), uspostavlja se ravnoteža,

6 Reditelj serije je Zdravko Šotra, a autor muzike Kornelije Kovač.

grmljavina prestaje, pojavljuje se duga (simbol nade). Muškarac uspešno prelazi na drugu stranu, ka gledaocu. Grafičko rešenje je u boji, bogatog kolorita.

Instrumentalna numera u špici je *Nepobedivo srce*, koja je, što će se tokom serije shvatiti, glavna tema, ljubavna, koja se tokom serije vezuje uvek za glavne protagoniste – Milenu i Miroslava. Ova tema se javlja nekoliko puta u seriji, u različitim aranžmanima i oblicima.<sup>7</sup>

Odjavna špica,<sup>8</sup> koja traje takođe minut i pedeset sedam sekundi (1.57') takođe je *Nepobedivo srce*. Na crnoj podlozi emituje se odjavni *roll*. Izbor muzike za odjavnu špicu se razlikuje od epizode do epizode i svojevrsna je rekapitulacija dešavanja u upravo emitovanoj epizodi. U nekoliko epizoda je odjavna muzička numera ista kao i u uvodnoj špici, a u nekoliko epizoda je čarlston verzija melodije uvodne špice, dok se u nekoliko epizoda kombinuju originalna i čarlston verzija (u oba redosleda).

Autori serije *Nepobedivo srce* u uvodnoj špici stavljaju akcenat na grafičko rešenje koje je „film u malom“. Ipak, muzika je ta koja i zvukom, bez reči, naraciji daje veću snagu i razumljivost.

### Senke and Balkanom<sup>9</sup>

Uvodna i odjavna špica televizijske serije *Senke nad Balkanom* je numera „Divna“, ali je uvodna instrumentalna i traje minut i četrdeset dve sekunde (1.42'), dok je odjavna vokalno-instrumentalna i traje tri minuta i dvanaest sekundi (3.12'), što je reda varijanta kojoj pribegavaju autori serija.

Grafičko rešenje za obe špice je u crno-belim tonovima, što je još jedan od načina anticipacije sadržaja serije koja je smeštena u „balkanski mrak“. I dok je u uvodnoj akcenat stavljen na vizuelno rešenje, u odjavnoj je važan pevani tekst, koji je svojevrsan zaključak. Pesma „Divna“ je „Bjelina tema“, zapravo tema glavnog junaka detektiva Andre Tanasijevića, govori o njegovom životu sadašnjem i predašnjem. Numera je data supervizorima po više kanala, i pojedine linije iz aranžmana korišćene su tokom serije.

7 Vokalno-instrumentalna verzija dostupna je na: <https://www.youtube.com/watch?v=g5k3al-BwKJQ>

8 Čarlston verzija numere u odjavnoj špici nosi naziv „Nije nego“.

9 Reditelj serije je Dragan Bjelogrić, a autori muzike su Aleksandar Ranđelović, Aleksandar Protić i Robert Pešut Manjifiko.

Pesma, iako molskog tonaliteta, nosi „mušku“ komponentu i snagu zbog izbora električne gitare, usne harmonike za deo instrumentalnog korpusa i napisana je u taktu 12/8. Sastoji se iz četiri strofe. Prva strofa je katren, druga je distih, a treća i četvrta strofa su iste jer se treća strofa ponavlja kao refren pesme, i katreni su. Lirski subjekt je u dijalogu sa samim sobom, pesma je ispovednog karaktera. Ton pesme je blizak elegiji. U prvoj strofi lirski subjekt traži bilo kakvog sagovornika, barem jednu osobu koja će mu pružiti ruku i podršku. Nagovešteno je da se on odnekud vraća i da ne zatiče po svom povratku niti stare drugove, niti stari poznati orkestar. U drugoj strofi on se javlja jedinom biću za koje zna da ga verno čeka, oslovljava ga sa „dušo“, no u trećoj strofi saznajemo da to nije osoba, već noć. Posle svih godina i prohujalih godišnjih doba jedino je noć ta koja ga uvek verno čeka i koja ga nije zaboravila. Duša je ovde metafora za noć što dovodi do zaključka da je noć nešto posebno blisko i drago lirskom subjektu. U trećoj strofi se lirski subjekat opet obraća noći (apostrofa) i ponavlja da je ona jedina koja ga nije napustila. Epiteti koji se pojavljuju uz imenicu noć su: divna, besana i pijana. Epitet *divna* se javlja tri puta, i time se posebno naglašava emotivni odnos koji lirski subjekt ima prema noći. I u ovoj strofi lirski subjekt doživljava noć kao živo biće jedino koje je uvek bilo tu da mu pruži podršku, utehu i pomoć. Rima se u pesmi javlja, ali nije pravilna. U prvoj strofi rimuju se drugi i četvrti stih. U drugoj strofi rima je izostala. U trećoj i četvrtoj strofi rima je ukrštena: rimuju se prvi i treći stih i drugi i četvrti. Pošto se treća strofa ponavlja kao refren, i u četvrtoj je rima takođe ukrštena. Muška je jer se rimuju samo poslednji slogovi. Pošto je naziv pesme „Divna“, moguće je da se pod pojmom noći koju lirski subjekt naziva divnom u stvari krije neka tajna verna ljubav s tim imenom. Pesma je romantičarskog tona i zanosa. Ona sadrži internacionalni motiv povratka putnika u napušteni rodni kraj u kome se po povratku junaka mnogo toga promenilo. Brojne zapete pesmi dodaju na ritmičnosti.

### DIVNA<sup>10</sup>

Kome da se vratim, nemam nikoga  
da me čeka, da mi ruku pruži bar.

Kome da se javim, nema drugova,  
niti svira više onaj stari orkestar.

Prošle su mnoge godine, jeseni, zime, proleća,  
samo me, dušo, nisi ti zaboravila.

<sup>10</sup> Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=BAiSE9T3Pk4>

O, divna, o divna, noći besana,  
jedino ti, nisi me napustila.

O divna, o divna, noći pijana  
jedino ti, ti si mi se uvek nadala. X2

Odjavna špica ima jednostavno 3D rešenje, dok se u uvodnoj špici pojavljuju kadrovi mulja (simbolizuje „glib“ u kojem su junaci serije) i simboli kulta i nacizma koji su okosnica radnje – najava onoga šta će se dešavati u seriji. Ritam muzike prati promena kadrova. Drugi serijal donosi nešto izmenjeno i audio i vizuelno rešenje, ali je u osnovi isto. Slično je i sa odjavnom špicom.

Zanimljivo je da se u jednoj epizodi drugog serijala (S2: E4) umesto pesme „Divna“ kao odjavna špica javlja numera „Udade se Živka Sirinička“.<sup>11</sup>

Pesma „Divna“ je u saglasju s celokupnim scenarijem, ali i sa svakom epizodom. Ujedno, pesmu „Divna“ možemo sa zadovoljstvom da slušamo i izdvojeno, na plejlistama različitih digitalnih medija ili uživo, bez kontekstualnog referisanja na bilo koju epizodu.

### Nemanjići, rađanje kraljevine<sup>12</sup>

Za špicu serije *Nemanjići, rađanje kraljevine* (traje minut i četrdeset devet sekundi; 1.49') za muzikom se tragalo. „U prvoj verziji nije bilo ženskog vokala, jer je imala muški, ratnički princip. Kako je prof. Braca Slijepčević svojevrmeno govorio da je Domovina uvek ženskog roda, smatrao sam da nedostaje lirika u toj epskoj špici.“ (Marinković, 2021). Autori serije želeli su da uvodna, vokalno-instrumentalna špica bude integralni deo epizode, funkcionalna, da bude uvod u likove, okruženje i opšti etos, što i jeste uloga špice.

„Želeo sam da se špicom sublimira sve ono čega ima u seriji – i epika, i lirika, i duhovnost. Glas Divne (Ljubojević, prim. aut) je simbol lika u seriji – Raške – stradanja u ime višeg cilja. Špica započinje solo vokalom, zvukom pravoslavnog zvona, onda prerasta u hor koji nije čisto pravoslavan već ima i drugih elemenata, i na kraju je veliko finale. Integralna tema se razvija od piana do fortisima.“ (Ilić 2021)

11 Narodna pesma „Udade se Živka Sirinička“ u osnovi je u taktu 7/8, a ja sam je oblikovao u parnom taktu (12/8), da bi bila u pop maniru“ (Randelović 2021). Pesma je aranžirana u džez maniru, a u naznačenoj epizodi izvodi se u centralnoj sceni, u noćnom klubu.

12 Reditelj serije je Marko Marinković, a autor muzike Dragoljub Ilić.



Reditelj nije imao mnogo uputstava za kompozitora, ali tih nekoliko bilo je možda i krucijalno.

„Molitva“ grupe *Partibrejkersi* bila je rediteljeva muzička smernica, zbog duhovnosti te pesme i rokenrol generacije. (Marinković 2021)

Kako je reditelj Marinković predstavnik rokenrol generacije, a u skladu s neretkom tendencioznom upotrebom muzike 21. veka u televizijskim serijama čija je radnja smeštena u mnogo ranije doba, moglo se očekivati da se u seriji *Nemanjići, rađanje kraljevine*, uprkos muzičkom zvučnom okrilju koji profilše pravoslavlje, čuje muzika koja referiše na rokenrol. Električna gitara koja je upotrebljena i u odjavnoj špici korišćena je ne samo na način kako se koristi u rokenrolu već da podvuče, pojača snagu muzike u naraciji.

Narativna uloga špice, i muzike u njoj, u televizijskoj seriji *Nemanjići, rađanje kraljevine* bila je da zvučno oslika izrastanje Srbije od male kneževine do kraljevine, od naroda bez crkve do autokefalne crkve. Uopšte, naracija u vezi s konstituisanjem, definisanjem, narastanjem srpskog naroda postiže se krešendom i povećavanjem izvođačkog aparata – od *a cappella* solo glasa do muškog hora i instrumentalnog ansambla. Numera se završava *a cappella* solo glasom, što se može tumačiti smirajem, prestankom borbi za samostalnost i najavom mirnih dana za srpsku državu i crkvu. Ženski glas je simbol države, ali i glavne emotivne linije koja se u seriji prati, u vezi sa, istorijski nepostojećim, likom Raške.

Tekst korišćen u špici su stihovi iz Psalama 53: 1, 84: 1<sup>13</sup> i 85: 1, a mogu se tumačiti kao molitva i molba Bogu da se reše pitanja u vezi s nacionalnim srpskim identitetom. Pesma je napisana u duhu srednjovekovne književnosti. Lirski subjekt se obraća Bogu i traži spas za sebe i za svoju zemlju. Moli Boga da ga pažljivo sasluša, da se prikloni njegovom uhu i da usliši njegove molitve. U drugoj strofi pesme lirski subjekt traži i pomilovanje za sebe i svoj narod i zemlju. Stih „Prikloni uho tvoje i usliši me“ ponavlja se na kraju pesme kao njen refren i kao vrsta ponovljene molbe za milost i pomoć od Boga. Stihovi u pesmi su nejednake dužine i u rasponu su od trinaesterca do četverca. Arhaičnost izraza se ogleda i u predlogu „va“ umesto „u“.

---

13 Originalan tekst je „Blagovolil jesi Gospodi zemlju tvoju“, ali je kompozitor tekst parafrazirao.

**RAĐANJE KRALJEVINE<sup>14</sup>** (serija):

Solo

Bože va ime Tvoje spasi me.

Blagoslovil jesi Gospodi zemlju tvoju

Prikloni uho tvoje i usliši me.

**MOLITVA<sup>15</sup>** (grupa Partibrejkersi):

Refren:

Bože, oprosti nam

Pruži ruku i pomiluj nas

Ovo je moja molitva

... ne zaboravi nas.

*Hor*

Pomiluj nas.

*Solo*

Prikloni uho tvoje i usliši me.

Tekst je svojevrsna molitva, molba Bogu kojom se iskazuje i njegovo poštovanje i slavljenje. Numeru se izvodi na početku svake epizode, kao molba za uspeh svih namera i napora o kojima će se govoriti u toj epizodi.

Uvodna špica, ili njeni delovi, javljaju se u toku serije izmenjeni, npr. *a cappella* izvođenje (E1) od svega 13 sekundi, u odsudnoj sceni kada Stefana Nemanju braća hapse i odvođe, i kada je u toj situaciji jedino preostala molitva i nada u čudesno spasenje.

Grafičko rešenje uvodne špice je crno-belo. Na crnoj pozadini pretapaju se sivi 3D oblici ukrasnih crkvenih reljefa. To rešenje asocira na „mračni“ srednji vek, ali i na hrišćanstvo. Odjavna špica predstavlja odjavni rol na crnoj podlozi.

Završnu špicu autor Ilić doživljava kao instrumentalnu (iako koristi glas, hor, na tekst „Pomiluj nas“), melodijski drugačiju od uvodne špice. Po njemu je to muzika u kojoj ide odjavni rol i ne treba joj davati posebnu važnost. Ilić je iskoristio sam jednu od tema<sup>16</sup> koju je koristio u seriji, proširio ju je, dao joj širi orkestarski zvuk. Koristio je električnu gitaru i hor. (Ilić 2021)

Autor Dragoljub Ilić je za uvodnu i odjavnu špicu koristio različite numere, obe u modernom stilu kojima glas, vokali daju notu duhovnosti i prošlih, nemanjičkih vremena, u skladu sa istorijskim vremenom u kojem se radnja

14 Numeru poje Divna Ljubojević. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=TuqQC3C-QqVM>.

15 Dostupno na: [https://www.youtube.com/watch?v=okj3r\\_h-Kqo](https://www.youtube.com/watch?v=okj3r_h-Kqo)

16 Za odjavnu špicu upotrebljena je numera „U slavu Nemanjića“. Njeno trajanje na CD-u je tri minuta i devetnaest sekundi (3.19'), dok u odjavnoj špici trajanje varira, uglavnom je do tri minuta.

dešava. Tekst je svojevrsna molitva. Uvodna špica je kraća od odjavne, što se može opravdati dužinom odjavnog rola.

### **Besa**<sup>17</sup>

Svojevrsna opomena, kao nevidljivi mač iznad glava svih aktera u televizijskoj seriji *Besa*, jeste sadržaj špice<sup>18</sup> „Departed/Odlazeći“,<sup>19</sup> traje minut i četrdeset sekundi (1.40') – vokalno-instrumentalna numera kojom započinje svaka epizoda, a prethodi joj rekapitulacija poslednje emitovane epizode i uvod. „Špica nas ubacuje u psiho-emocionalnu strukturu lika glavnog junaka. Ima elegičan, nežan, zavodljiv, ali ne i naivan karakter. Ona postavlja kamen temeljac za emocionalnu strukturu u kojoj ćemo svi učestvovati tokom cele serije.“ (Lazarević 2021)

Između teksta na albanskom ili srpskom, Mosurović se opredelio za tekst na engleskom jeziku.

„Špica sublimira opšti utisak, uvodi u atmosferu. Ona ne prepričava seriju, više se, na poetskom nivou, bavi sudbinama pojedinaca koji su se našli u svetu nemorala. Tekst se poetski bavi odnosom pojedinca, lične etike i pravde, i nemoralnog miljea u kojem se našao.“ (Mosurović 2021)

Tekst i muzika nose svu nemoć i očaj pojedinca, s jedne strane, i njegovo prihvatanje neminovnosti, ukazujući na širinu tragedije u kojoj se glavni junak našao. Engleski jezik je bio izbor kao „nešto između“, jer se Mosurović dvoumio između teksta na srpskom ili albanskom. Melodija je napisana u melodijskom molu, parnog je takta koji podseća na mešoviti zbog upotrebe specifične ritmičke figure.

Specifična je i struktura pesme. Ona se sastoji iz dva katrena i dva distiha. Katreni su prva i treća strofa, a distisi druga i četvrta. Distisi su i polurefreni ove pesme jer im samo jedan deo prvog stiha nije isti. Zanimljivo je da u pesmi nema znakova interpunkcije, osim dva puta znak tri tačke. To ukazuje na izvesnu otvorenost u značenju i na slobodu u tumačenju ove pesme. U pesmi nema rime. Lirski subjekt se oprašta sa svojom ljubavlju, koja mora da ga pošalje na dalek put, napolju je neprijatno vreme i jutro krije svoje pravo lice.

17 Reditelj serije je Dušan Lazarević, a autor muzike Nemanja Mosurović.

18 Autor muzike, Nemanja Mosurović, nagrađen je „Zlatnom antenom“ za najbolju muziku. Špica je ostala ista i u drugom serijalu.

19 Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=i-Gx5XbDBqk>

U drugoj i četvrtoj strofi lirski subjekt se prvo obraća bratu, pa majci uzvicima „Ooo“, što upućuje na neku teskobu koju proživljava, a pesmi daje formu tužbalice. U drugoj strofi govori da nema s kim da deli svoju ljubav, srce, a u četvrtoj strofi prvog stiha žali se da mu je težak krst koji nosi. Zaključuje se da je sudbina lirskog subjekta nerešiva i teška i da ne može da se bori sa nedaćama koje su ga stigle. Poslednji stih druge i četvrte strofe nam otkriva da je lirski subjekt po sopstvenoj izjavi opet izgubio sebe i da se situacija u kojoj se našao već dešavala. U trećoj strofi lirski subjekt navodi da se uvek vraća u naručje drage, ali oseća da stiže nevreme, ne zna kuda ide put kojim je krenuo s njom, i sluti da će izgubiti dušu. Pjesma ima motiv uklete ljubavi jer se dolazi do zaključka da je lirski subjekt u tom stanju zato što je izabrao baš tu dragu koja mu donosi nesreću i nemir. Mi ne saznajemo od čega on to mora da pobjegne i zašto, ali njegov odlazak je svakako u vezi s ljubavlju koja ne pruža mir i spokoj, ali kojoj se on uporno vraća.

### DEPARTED<sup>20</sup>

*Better kiss my lover's head now  
She's gotta send me on the way  
While the wicked wind is howling  
And the morning is hiding its face  
Oooh, brother, aint got no heart to spare...  
Oooh, mother, I lost myself again...  
To her arms I'm always running  
Filing the storm is closing in  
Don't know where this road is going  
Gess thatt I'll lose my soul to the end  
Oooh, brother, this cross is hard to bear...  
Oooh, mother, I lost myself again...*

### ODLAZEĆI

Bolje se sada oprosti sa svojom ljubavi  
Mora me poslati na put  
Dok zao vetar zavija  
I jutro krije lice  
Ooo, brate, nemam srce da delim  
Ooo, majko, ponovo sam izgubio sebe...  
Uvek hrlim u njeno naručje  
Osećam da stiže nevreme  
Ne znam kuda vodi ovaj put  
Znaš, na kraju ću izgubiti dušu  
Ooo, brate, teško je nositi ovaj krst...  
Ooo, majko, ponovo sam izgubio sebe...

Špica je animacijom vizuelizovana – pretapanje kadrova ljudskih tela po kojima su ispisane geografske odrednice mesta radnje u seriji. U jednom trenutku pojavljuje se lik glavnog aktera, Uroša Perića. Na pozadini u boji kože na momente se javlja crvena boja, krv, kao posekotina u koži. Asocijacija na putenost, erotiku povezana s kriminalom na čitavom Balkanu.

Ođjavna špica, koja traje minut i po (1.30'), u prvoj sezoni je instrumentalna i „uvučena“ u poslednju scenu. Grafičko rešenje je potpuno crna pozadina. „Besa ima emocionalne vrhunce na kraju svake epizode, trudio sam se da

20 Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=i-Gx5XbDBqk>

muzika ostane u domenu transcendentnog i da omogućim publici da i po završetku epizode može da se osloni na atmosferu, želeo sam da se emocija još malo 'prelije.' (Ibid. 2021)

Zanimljivo je da nije u svakoj epizodi ista muzika odjavne špice, koja se, slična po karakteru mračnog i užurbanog, razlikuje po izboru instrumenata koji su dodatno korišćeni – (*glissando*) violini, saz, bubnjevima, itd.

Uvodna i odjavna špica u televizijskoj seriji *Besa* imaju ulogu da pripreme gledaoca i prezentuju mu suštinu serije/epizode – suočavanje osoba s moralnim dilemama, otkucajima sata koji požuruje glavnog lika da donese odluku, koja je na kraju krvava i suprotna ličnim stavovima, zarad zaštite nevinih i njemu najvažnijih.

### Državni službenik<sup>21</sup>

Uvodna špica serije *Državni službenik* traje minut i pedeset tri sekunde (1.53'), ispunjena je simbolikom – i muzičkim i vizuelnim rešenjima. Za autore muzike, Aleksandru Kovač i Romana Goršeka, špica je svojevrsna „lična karta“ serije i treba da bude autentična, pamtljiva i prepoznatljiva, da bude „hit“ i da gledaoci mogu samo na osnovu muzike da prepoznaju o kojoj seriji je reč.

Brza promena crno-belih kadrova ukazuje na tempo i brzinu života i dešavanja u seriji. Šahovske figure, ali i binarni, kompjuterski brojevi upućuju da će se borba voditi na intelektualnom nivou, kao i preko interneta. Bezlične siluete drže pištolj i mobilni telefon, što ukazuje i na drugi vid (krvave) borbe. S crvenih stop-svetala kola boja se razliva sugerišući na prolivanje krvi. Sa dužice ženskog lika prelazi se na kameru koja poprima oblik pištolja. Senka rešetke zatvora, koja se nadnosi nad žensko, verovatno beživotno telo, deo su uvodne špice i nagoveštavaju da će zločin ipak biti kažnjen.

Ovakav vizuelni sadržaj prati instrumentalna tema koja počinje ksilofonom (kao otkucavanje sata).

„Želeli smo da prva srpska serija koja se bavi špijunažom, državnim službama i terorizmom ima naslovnu špicu koja se oslanja na mračan, 'prljav', gitarski bluz zvuk. Temu donose vokali Aleksandre Kovač, a po-

21 Reditelj serije je Predrag Gaga Antonijević, a autori muzike Aleksandra Kovač i Roman Goršek.

tom i 'džezi Majls Dejvis' truba, što daje prepoznatljiv ton i atmosferu seriji.“ (Goršek 2021)

Numeru se završava zvukom otključavanja brave, što je asocijacija na rešavanje slučajeveva.

Grafičko rešenje u odjavnoj špici (traje dva minuta) predstavlja povlačenje senke (crne boje) sa sive game, čime se otkriva kamera koja rotira, dakle – neko posmatra. Instrumentalna numeru se razlikuje od muzike u uvodnoj špici. U obe špice korišćen je glas koji se tretira kao instrument. Drugi serijal ima istu/sličnu i uvodnu i odjavnu špicu. „Naslovnu špicu modifikujemo, rearanžiramo i menjamo svake sezone, u odnosu na temu i priču. Muzička tema ostaje ista, ali su aranžman i produkcija različiti, modifikovani, primereni novom vremenu i atmosferi.“ (Ibid 2021)

U uvodnoj špici akcenat je podjednako i na muzici i na slici. Njihovo jedinstvo ukazuje na kriminalističku seriju u kojoj su isprepletani intelekt i zakulisne radnje koje se često završavaju prolivanjem krvi, ubistvom.

## Zaključak

U serijama izabranim u okviru studije slučaja uvodne špice traju do dva minuta (između 1.40' i 2.00'), a odjavne između minut i po (1.30') i tri minuta i dvadeset sekundi (3.20'). Češće je da je odjavna špica duža od uvodne jer je odjavni rol duži od teksta u uvodnoj špici (sem u seriji *Besa*). Autori češće koriste istu muzički numeru za uvodnu i odjavnu špicu, ali se njihove verzije mogu razlikovati.<sup>22</sup> Postoje slučajevi, mada retko, da se odjavne špice razlikuju iz epizode u epizodu u zavisnosti od sadržaja određene epizode. Grafička rešenja su najčešće crno-bela (sem u seriji *Nepobedivo srce*), što je razumljivo jer se govori o teškim, nekada kriminalnim vremenima i likovima. U špicama se ređe pojavljuju likovi, češće su to njihove senke.<sup>23</sup>

Zajedničko za špice svih odabranih serija jeste da su uvodne špice svojevrsna najava i prepričavanje radnje, dok je odjavna svojevrsna rekapitulacija. Akcenat može biti na zvučnom i/ili likovnom rešenju koji su potpuno u skladu sa atmosferom o kojoj nam špice govore, ali je neophodno njihovo zajedničko

22 Češće je da su obe špice instrumentalne ili da je uvodna VI a odjavna I, nego da je odjavna VI (kao u *Senkama na Balkanu*).

23 Sem u seriji *Nepobedivo srce*, u čijoj uvodnoj špici je sve vreme u kadru glavni lik.

dejstvo. Uočava se i da je odjavna špica po trajanju najčešće duža od uvodne špice. Obe špice čine logično jedinstvo.

## Literatura

- Blackford, H. (2007). "PC Pinocchios: Parents, Children, and the Metamorphosis Tradition in Science Fiction." *Folklore/Cinema: Popular film as Vernacular Culture*. Logan: Utah State University Press, 74–92.
- Daković, N., Milovanović, A. (2015). „Socijalistički family sitcom“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 27, 183–203.
- Dolar, M. (2012). *Glas i ništa više*. Prevela Iva Nenić. Beograd: Fedom.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University press, London: BFI Publishing.
- Miri, M. (2019). "Revolution's effect on movie title sequences: An analysis of the movie title sequences created before and after revolution of Cuba (1959), Iran (1979), and Venezuela (1999)". MSc diss., University of Lethbridge.
- Nastasijević, M. (1991). „Za maternju melodiju“. *Eseji, beleške, misli*. Sabrana dela Momčila Nastasijevića u redakciji Novice Petrovića. Gornji Milanovac i Beograd: Dečije novine, Srpska književna zadruga.
- Neumeyer, D. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press.
- Popović Mladenović, T. (2021). „Moguća tumačenja fenomena maternje melodije u poetici Kloda Debisija“. *Maternja melodija Momčila Nastasijevića: interdisciplinarne refleksije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 37–48.
- Pryor, R. (2020). "Lullaby: Births, Deaths and Narratives of Hope." *Religions*, Vol. 11, No. 3, 138–148.
- Racioppi, L., Tremonte, C. (2014). "Geopolitics, Gender, and Genre: The Work of Pre-Title/Title Sequences in James Bond Films." *Journal of Film and Video*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, Vol. 66, No. 2, 15–25.
- Re, V. (2016). "From Saul Bass to participatory culture: Opening title sequences in contemporary television series." *NECSUS: European Journal of Media Studies*. Berlin: NECS-European Network for Cinema and Media Studies, Vol. 5, No. 1, 149–175.
- Ristić, A. (2021). „Filmska muzika i kulturni identitet: Jugoslovenski film 1980–1991“. Doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet umetnosti.

- Rock, A., Trainor, M. L., Laurel J. A., Tami, L. (1999). "Distinctive Messages in Infant-Directed Lullabies and Play Songs." *Developmental Psychology*, Vol. 35, No. 2, 527–534.
- RTS (2016) „Morikone obeležava 60 godina rada u filmskoj industriji“. Dostupno na: <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/411/film-iv-tv/2341130/morikone-obelezava-60-rada-u-filmskoj-industriji.html>
- Stanitzek, G. (2009). "Reading the Title Sequence (Vorspann, Generique)." *Cinema Journal*. Austin: University of Texas Press, Vol. 48, No. 4, 44–58.
- Zvijer, N. (2018). „Modernizacijski karakter TV serija – sitkomi RTB s kraja 1960-ih i početka 1970-ih godina“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, br. 33, 113–131.

### *Informanti*

- Goršek, Kovač (2021). Aleksandra Kovač i Roman Goršek su svoja razmišljanja podelili u imejl porukama s Nikoletom Dojčinović. 7–15. 9. 2021.
- Ilić, Dragoljub (2021) Intervjuisala Nikoleta Dojčinović. 16. 6. 2021. Audio, 61.54.
- Lazarević, Dušan (2021). Intervjuisala Nikoleta Dojčinović. 15. 7. 2021. Audio, 36.48.
- Marinković, Marko (2021). Intervjuisala Nikoleta Dojčinović. 8. 6. 2021. Audio, 28.27.
- Mosurović, Nemanja (2021). Intervjuisala Nikoleta Dojčinović. 13. 7. 2021. Audio, 68.12.
- Ranđelović, Aleksandar (2021). Intervjuisala Nikoleta Dojčinović. 3. 9. 2021. Audio, 67.16.



## MUSIC AND NARRATION IN SCREEN MEDIA: TEXT, LANGUAGE, VOICE AND MUSIC VS. VISUAL NARRATIVE

### ***Abstract***

---

*The music of TV series, as well as films and other screen media, is a subtle manipulative tool that directors and music composers use to evoke an emotional response from the audience, thereby binding them to the plot and characters in the film or TV series. This study of music examines how, as Federico Fellini observes, music can be “dangerous”, how, according to Michel Chion, it leads us to see something else within it, and finally, whether it is crucial, as Ennio Morricone argues, for music to convey that which is unsaid and cannot be seen. The paper explores the significance of language, text, and voice, whether combined with or independent of music, in relation to the visual narrative – as a means of ethnic and ideological identification, but also as a psychological and emotional experience. It seeks to answer when during the course of dramatic action filmmakers turn to original songs, how these songs influence the construction of narrative levels, and why lyrics and voice are important in this context. It questions whether “sung” songs are anticipatory, participatory, or commentary in nature, as well as what musical compositions, tools, and techniques have been applied. Special focus is placed on studying the music of title sequences in selected TV series as case studies: “Nepobedivo Srce” (Invincible Heart), “Senke nad Balkanom” (Black Sun), “Nemanjići, rađanje Kraljevine” (The Nemanjić Dynasty: The Birth of the Kingdom), “Državni Službenik” (Civil Servant), and “Besa” (Besa: Blood Oath).*

### ***Keywords***

---

*TV series/shows, original songs, opening and closing credits, text-language, voice*

Primljeno: 21. 10. 2024.  
Prihvaćeno: 5. 11. 2024.



**III**

**СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ**

**CULTURAL STUDIES**



## PREFIGURACIJA U SVETU UMETNOSTI: KAKO JE NASTAJAO „NEVIDLJIVI PORTRET“

### **Apstrakt**

„Nevidljivi portret“ je 87. prolećna izložba ULUS-a, ali prva izvedena pod okriljem samoproklamovanog Komiteta, koji aktivno radi u okviru Udruženja, u periodu od 2021. do 2023. godine, izvodeći još dva izdanja i prateći pitanja: Mogu li se institucionalni režimi menjati konceptualnim postupcima koji narušavaju hijerarhijsku matricu, i preusmeravaju umetnički rad ka sferi društvene proizvodnje? Kako da principi saradnje i zajedništva postanu pogon za pretres i proizvodnju imaginarnog društvenog značenja, ako se uzme u obzir koliko su eksploatisani u poretku poznog kapitalizma? Mogu li staviti pod pitanje tržišnu modulaciju institucije, te ojačati njenu proizvodnu ulogu spram reprezentacije (i) reprodukcije? Principi utemeljeni na samom početku zasnivaju se na postulatima prefiguracije i proizvodnje društvenosti, a zajednički rad oslanja se mahom na tehnike diskurzivnih praksi, koliko i na samu pretpostavku ogleđnosti. Kroz radne grupe, zborove, radionice, akcije i performativne formate cirkulišu ljudi iz različitih domena. Izložba nastaje u kriznom trenutku za Udruženje, neposredno nakon požara u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, mada se ipak ne otkazuje. Dapače, polumrak postaje stožer prefigurativnih principa i delovanja, u funkciji zajedničke postavke, a delimično i pretresa političkih pozicija aktera, njihove uzajamnosti i odnosa prema samoj umetnosti.

### **Ključne reči**

prefiguracija, savremene umetničke prakse, parakustosiranje, kolektivni rad, materijalni uslovi produkcije

Osamdeset sedma Prolećna izložba Udruženja likovnih umetnika Srbije [ULUS] počela je da se priprema početkom 2021. godine. Pozvana sam da učestvujem u njenoj konceptualizaciji, skupa s teoretičarkom umetnosti Milicom Ivić i tadašnjim Umetnički savetom. Tako je formiran Komitet, kao *ad hoc* grupa koja aktivno radi u okviru ULUS-a, u periodu 2021–2023, a usmerena je na preispitivanje funkcija institucije i hijerarhijskih matrica u svetu umetnosti, dosledno reprodukovanih u lokalnom okviru. Tokom tri godine Komitet koncipira i izvodi tri izložbe,<sup>2</sup> i za to vreme pokreću se brojne polemike, delimično ili u potpunosti povezane s pitanjem koje je istaknuto već u prvom kataloškom tekstu: „Da li je moguće institucionalno delovanje koje potencijalnost institucije ne bi ograničavalo ni neoliberalnim ni reakcionarnim imaginarnim horizontom?“ (Ivić i sar. 2021: 2). Ni pristajanjem na diktat tržišne modulacije institucija, ni bekstvom u bedeme elitističke tradicije? Svaka od izložbi nastaje u kriznim trenucima, u nevreme, što znatno utiče na dinamiku i ishode. I svaka je, verovatno, jedan korak dalje od prethodnog izdanja. Prva kojom je sve počelo nosi naziv „Nevidljivi portret“ i nastaje neposredno nakon požara u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“, temeljeći principe prolećnih praksi u trogodišnjem sledu. Zajednička postavka zasniva se na postulatima prefiguracije i proizvodnje društvenosti, oslanjajući se mahom na tehnike diskurzivnih praksi, koliko i na samu pretpostavku oglednosti. A sve vreme, u stopu nas prati upit kako se umetničke prakse menjaju spram političkih i društvenih nužnosti.

Nije taj put jednosmeran. Promena se nužno dešava u oba smera, samo se jedan čini manje prohodnim zbog strukturne uslovljenosti umetnosti, te njene tradicionalne funkcije vezane najpre za reprezentacijsku reprodukciju. A ta funkcija je okorela, znamo mi to dobro, mada se danas prihvata više iz konformističkih tendencija, no ekonomskih privilegija, ili pak imanentnih svojstava umetnosti koje su oduvek bile odličan izgovor za konformizam. Može li se taj put raskršiti te smer delovanja obrnuti? Danas-ovde, na kapitalističkoj poluperiferiji? Mogu li se institucionalni režimi menjati voljnim, intencionalnim, konceptualnim postupcima koji narušavaju hijerarhijsku matricu, i omogućuju da umetnički rad iz reprodukcije pređe u sferu društvene proizvodnje? Kakvim to postupcima i s kakvim ishodima? Kako promena odnosa prema umetnosti utiče na njena politička dejstva i domete? To prvo proleće, a onda i naredna, bilo je posvećeno ovim pitanjima.

2 Komitet Prolećne izložbe u periodu 2021–23. delimično je menjao sastav, uz aktivno učešće: Jovanke Mladenović, Irene Ristić, Danila Prnjata, Milice Ivić, Sanje Tomašević, Kristine Ristić, Slobodana Sailovića, Maje Simić i Nataše Kokić.

## Polazište, potom vatra

Institucija kulture ima svoju materijalnu osnovu, te neće ostati izolovana od društvene realnosti, niti abolirana prividom nezavisnosti. Dapače, valja ispitati „postojeće, nasleđene i buduće oblike proizvodnje, izvođenja i organizacije same izložbe, izložbenog prostora i šire institucionalne strukture koja Prolećnu izložbu 2021. čini mogućom“ (Ivić i sar. 2021: 3). Već na prvim sastancima Komiteta u povelju proširuju se početna pitanja: Kako da principi saradnje i zajedništva postanu pogon za pretres i proizvodnju imaginarnog društvenog značenja, te probijanje institucionalne heteronomije, ako se uzme u obzir koliko su eksploatisani u poretku poznog kapitalizma? Mogu li staviti pod pitanje diktiranu transformaciju institucije, te ojačati njenu proizvodnu ulogu spram reprezentacije i reprodukcije? Ako kustosiranje postaje funkcija kolektiva, ide li put samoukidanja, ili pak kreiranja sopstvenih opozita?

Kao oslonac i teorijsko uporište, u diskusije se veoma brzo uvlači koncept prefiguracije. Sam termin uvodi Karl Bogs [Carl Boggs] krajem sedamdesetih, u svojoj kritici etatističkog marksizma, ističući „materijalizaciju, unutar društvenih pokreta, društvenih odnosa, odlučivanja, kulture i ljudskog iskustva koji su krajnji cilj“ (Boggs 1977: 7). U savremenim tumačenjima, prefigurativne politike i prakse definišu se kao kolektivni „pokušaji građenja alternativnih ili utopijskih društvenih odnosa u sadašnjosti“, kao i stvaranja promena na makro- i mikropolitikom nivou, najčešće kroz direktne akcije nenasilnog tipa koje se odvijaju u okviru novih društvenih pokreta (Yates 2015: 2). Dakle, pored imaginativnog rada i anticipacije određenih relacija, ili pak društvenih promena, praksa podrazumeva i izvođenje željenih odnosa u sadašnjosti, te ostvarivanje ciljeva kroz neposredno delovanje unutar jednog kolektiva u nastajanju. Oročenog možda u oglednom okviru Prolećne izložbe, ali zato ne manje doslednog.

I baš nakon jedne polemike o prefiguraciji i novim vidovima kolektiviteta, kasno noću u sekretarijatu, izbija požar [8. mart 2021]. Instalacije popuštaju pod pritiskom dotrajalosti, donoseći nemir, dramu i polumrak u Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“. Nema svetla, ali ima puno dima i oseća se prodoran miris gareži. Nakon što je dim iščilio, skupa sa šokom i strahom od posledica (požar je zahvatio samo jednu prostoriju i blagovremeno je ugašen, srećom) postavlja se pitanje programa. Gotovo da se i ne razmatra opcija otkazivanja ili pomeranja. Vrlo brzo, (polu)mrak se *ugrađuje* u teorijski okvir prefiguracije, te postaje stožer koncepta, ali i samog izvođenja izložbe.

I dok sporadično obilazimo izgoreli sekretarijat, čitamo knjigu „Singularities: Dance in the Age of Performance” brazilskog teoretičara Andrea Lepekija [André Lepecki]. Uz osvrt na funkcije osvetljavanja u dugom istorijskom procesu koji je započet dobom prosvetiteljstva, i usmeren na borbu za znanje spram svega što je opskurno, crno i tamno, dakle opako, Lepeki prati ove tekovine sve do naših dana. Preispituje diktat prezentacijskih režima u savremenim izvođačkim praksama koje zahtevaju svetlost, brišu nepoznato i nejasno, te produkciju svode na razinu očiglednog pre no oglednog, zadržavaju je u okviru izvesnog i uspostavljenog te posve dovršenog, dakle okončanog. A baš tamo gde je mrak krije se prostor potencijalnosti i slobode van opsega mogućeg, kaže on. Pritom, pravi jasnu distinkciju između pojmova *mogućeg* [engl.: possible] i *potencijalnog* [engl.: potential], izbegavajući zamku opozicije, jer u mraku vidi polje nepoznatog, još uvek nemogućeg, bez ograničenja i zadatih konfiguracija (Lepecke 2016). U mraku se obrisi gube, nastaje prostor kakve-takve slobode, ili pak prostor novih odnosa:

*Svetlost zamračuje! Zvuči kao paradoks i nemogući logički čvor, ali isticanjem nečega na jasnu, bleštavu, neupitnu svetlost, nešto drugo postaje nevidljivo – polutonovi i polustrukturirane ideje. Uspostavljanjem autoritarnih optičkih režima, nešto se definitivno gubi. Mogućnost koju uvodi Lepeki je da mrak ima političku dimenziju jer kreira kolektivitet velike rezonantne snage* (Ivić i sar. 2021: 3).

I zaista, empirijske studije potvrđuju Lepekijeve uvide. Pokazuju snažne efekte mraka i polumraka na kognitivne procese i ponašanje, na promenu percepcije okolnosti kao i drugih koji se u tami pronadu. Iz mnoštva istraživanja vredi izdvojiti dve grupe nalaza. Jedna se odnosi na materijalne uslove, odnosno efekte samog ambijenta. Druga otkriva efekte tame na promenu relacija.

Neupitno je da prigušeno svetlo signalizira benignost, stvara se ušuškana, ugodna atmosfera koja stvara doživljaj oslobođenosti od društvenih ograničenja, što skupa kreira utisak da se osoba nalazi u smirenoj situaciji (Manav 2007; Miwa & Hanyu 2006; Steidle & Werth 2013). Prostori s prigušenim svetlom ocenjuju se kao prijatniji. Ljudi svedoče da su opušteniji ali i budniji – efikasniji su kod zadataka koji zahtevaju kognitivni uvid: pokazuju više sposobnosti, uključuju više atipičnih primera u specifične kategorije no kada rade u punom svetlu, što ukazuje na prošireni opseg pažnje (Baron, Rea, & Daniels 1992) i niži stepen kortikalne pobuđenosti [engl.: *arousal*], koji olakšava generativne procese (Martindale 2007). Dakle, polumrak *oslobađa*, evocira doživljaj slobode i indukuje rizičniji, više istraživački i manje oprezan



bihevioralni stil no jače osvetljenje, te i opšti, eksplorativni stil kognitivne obrade što podstiče imaginativni rad. Upravo to iskustvo slobode funkcionira kao medijator efekta prigušenog svetla na kreativnost (Steidle, Werth, & Hanke 2011; Steidle & Werth 2013). Pritom, efekat polumraka na generativne procese delom može biti i automatski, dakle odvijati se van opsega svesti. Neće se aktivirati eksplicitni osećaj slobode u svakom tamnom ambijentu, već postoje implicitni afektivni znakovi koji podešavaju kognitivni stil bez aktiviranja procene, zbog čega polumrak može primovati opšti eksplorativni stil obrade (Friedman & Förster 2010). Ukratko, prigušeno svetlo podstiče generativne procese ali samo kada su ljudi slobodni da istražuju i odstupaju od normi, što je u skladu s ranijim nalazima o važnosti spontanosti kao i autonomije u kontekstu kreativne produkcije (Amabile & Gryskiewicz 1989; Ristić 2010; Vithayathawornwong, Danko, & Tolbert 2003).

Takođe, eksperimenti pokazuju da su ljudi u polumraku spremniji da sarađuju no kada rade pod punim svetlom. U prigušenim svetlosnim uslovima prave se kooperativnije odluke, a ljudi se osećaju bližim svojim saradnicima. Pojačana sklonost za socijalnim približavanjem mogla bi biti medijator glavnog efekta mraka na saradnju (Werth, Steidle, & Hanke 2012). I utisak o drugoj osobi je bolji kada se ljudi susreću pod prigušenim svetlom, posebno ako je svetlo toplo i nije direktno usmereno na posmatrača – drugi se opažaju kao privlačniji i prijatniji, a takav utisak utiče na veći stepen razotkrivanja, veći stepen otvorenosti prema drugom (Miwa & Hanyu 2006). Još nekoliko nalaza govori o odnosu polumraka i bliskosti. Za razliku od punog osvetljenja, prigušeno svetlo i mrak indukuju međuzavisne self-konstrukte [definisane sebe u odnosu na važne druge; „mi“] te se oni u govoru pojavljuju učestalije od nezavisnih [definisane sebe u smislu jedinstvenih, individualnih osobina; „ja“] (Steidle, et al. 2013).

Svi ovi nalazi suflirali su jasno: kada se u polumraku okupe ljudi sposobni i spremni za imaginativni rad, to je odlična prilika za dekonstrukciju postojećih i nastajanje drugačijih relacionih modusa. Tako smo, uz osvrt na Lepkijevu uvide i neku vrstu empirijski utemeljenog poverenja u jedinstvene tehničke uslove nastale iz požara u *Cvijeti 3*, pozvali umetnice i umetnike „na rad u polumraku, na igru između postojećeg, prošlog i budućeg“ (ULUS 2021). Biće to pravljenje jednog prefigurativnog portreta, isticano je u najavi, dok je sama postavka planirana kao događajna u pretresu međuzavisnosti koje postoje u zajedničkom vremenu i prostoru:

*Problemi vidljivosti/nevidljivosti, svetlosti/tame, senke/iluminacije, kao i preispitivanje različitih čulnih modaliteta u izlaganju i izvođenju radova na Prolećnoj izložbi 2021. imaće centralni značaj. Zato vas pozivamo da ponudite radove i rešenja koja odgovaraju datim prilikama, kao i da osmislite specifičan način njihove realizacije u odnosu na infrastrukturne izazove. Kroz proces zajedničkog postavljanja uspostavljaće se odnosi među umetnicima i radovima, a time i formirati krajnji ishod izložbe. Biće to prilika da zajednički razmotrimo odnose koji se prave u prostoru umetničke produkcije, da ispitamo kako vidimo sebe u tom prostoru i kako vidimo jedni druge (ULUS 2021).*

U periodu od 13. maja do 4. juna 2021. izvedena je Prolećna izložba ULUS-a pod nazivom „Nevidljivi portret“, uz učešće 89 umetnica i umetnika, tri umetnička kolektiva, tri tehnička saradnika i sedam članica odnosno članova Komiteta. Pored toga, izložba je obuhvatala radove koje su učesnici izabrali da prave i/ili izvode tokom trajanja izložbe (poput murala, instalacija i performansa), kao i prateće programe debatnog i radioničkog tipa.<sup>3</sup>

### Tumaranje po mraku

Četiri principa leže u osnovi svih postupaka primenjenih tokom ove i narednih Prolećnih izložbi [2021–2023], a u službi prefiguracije. Razmotriću svaki.

Prvi princip, očit svima koji su tih proleća barem nakratko zavirili u *Cvijetu*, jeste **kolektivni rad**. Već prilikom poziva da učestvuju ljudima je sugerisano da će se izložbe zasnivati na zajedničkim aktivnostima. Radovi, kao i umetnici/e „Nevidljivog portreta“, podeljeni su, po bliskosti pristupa, u četiri grupe. Svaka grupa je dobila svoj deo prostora, termine, veliki tlocrt paviljonskog prostora na podu (4 x 4 m), dve male lampe koje su oskudnim osvetljenjem rasterivale mrkli mrak, alat, tehničku podršku saradnika i određeni broj stolica za sve koji učestvuju. Sami radovi su bili locirani oko samih tlocrta ili na njima, uvek privremeno, jer se njihova pozicija često menjala. Počev od prvog dana u popodnevним satima, okupljali su se umetnici i publika da zajedno prave postavku. Nažalost, ni prve ni kasnijih godina nisu svi ljudi mogli podjednako da se uklope u raspored, kako zbog udaljenosti tako i zbog životnih nužnosti, ne tako često vezanih za umetničku produkciju (kako već sleduje

3 Program izložbe, s listom svih učesnica i učesnika, dostupan je u *Katalogu Prolećne izložbe ULUS-a 2021. „Nevidljivi portret“*, kao i na linku: <https://ulus.rs/wp-content/uploads/2021/12/Katalog-Prolecna-izlozba-2021.pdf>

umeticima u kapitalizmu). Stoga se struktura grupa menjala, uz upadljivu fluktuaciju, što je znatno uticalo na dinamiku. Tog prvog proleća u *Cvijeti 3* možda je najsloženije bilo razbiti prevlast navike, te postupke kolektivnog odlučivanja staviti ispred svih hijerarhijski uslovljenih modela koji nominalno obećavaju efikasnost. Naime, svakog dana su pristizali novi učesnici, sa očekivanjima prethodnih prolećnih izdanja. Na pitanja poslovično užurbanih ljudi [ko je ovde glavni?] vredelo je ponoviti tu strašnu negaciju [nema glavnih!], te svakog uvesti u rad grupe i opisati načine donošenja odluka unutar nje: 1) kvorum čine prisutni; 2) teži se konsenzusu – ako se do njega ne dođe nakon iznošenja svih argumenata, može se pristupiti glasanju tako da se prati odluka proste većine; 3) svi koji ne mogu biti prisutni tokom zajedničkog rada, mogu da ostave svoj rad grupi, uz poverenje da će prilikom postavke i istraživačkog procesa biti poštovane sve njegove specifičnosti. Jasno je da postupci vezani za odlučivanje nisu bili ništa novo, i da su umeticima bili mahom poznati iz teorije ili prakse nehijerarhijskog delovanja (mada ne uvek i bliski). Međutim, insistirati na primeni tih postupaka, i sačuvati strukturu otvorenom, uprkos očekivanjima da se odluke delegiraju kustoskom autoritetu, ili da par prepoznatih preuzmu sva diskreciona ovlašćenja o pozicijama radova – katkad se činilo izuzetno zahtevnim, gotovo nemogućim. I to je bio jedan od ključnih zadataka Komiteta: *Omogućiti da norme zajedničkog rada izrastaju iz kolektivnog ogleda dok se istovremeno izvode*, uz prepoznavanje da se jednom izvedene opet mogu da menjaju. Haotičnost ovog polifonog stanja sporadično je pojačavala tenziju, koja je kod pojedinih učesnika već bila na visokom nivou usled teškoća da se izdrži neizvesnost.

Pitanje o kreiranju kustoskih opozita koje nas je pratilo od početka, dakle princip **parakustosiranja** neposredno je bio povezan s redistribucijom zadataka unutar kolektivnog rada. Intencionalna promena pozicija onih koji izložbu iniciraju, te igru pokreću ali ne i diktiraju, bila je uslov nehijerarhijskog delovanja koje se nije završavalo u okviru izlagačke politike, samo na relaciji umetnici–komitet, već je uključivalo i druge ljude: publiku, slučajne prolaznike, nametljive namernike, ostale članice i članove Udruženja koji su sve učestalije dolazili, te se redovno aktivirali tokom rada jedne ili više grupa, mada isprva nisu pokazivali nameru da se na izložbi istaknu. Poroznost granica između umetnika i publike, između reprezentacije i percepcije, estetskog iskustva i produkcije u kolektivnoj izvedbi grupa najavljivala je radikalnije poteze u sledećem izdanju Prolećne izložbe. Ali već ovde je princip parakustosiranja posebno dolazio do izražaja u radioničkom pristupu postavci. Zapravo, u građenju ovog još nevidljivog portreta, radioničke tehnike van dometa očekivanih kustoskih direkcija bile su najpre oruđe eksploracije. To-

kom postavke su se ispitivali odnosi kako radova tako i samih umetnika u konkretnom izlagačkom prostoru, ali i šire, u prostoru društvenog delovanja. Analizirale su se već zauzete, potrebne ili željene pozicije, argumentovale se spram okolnosti i zadatog konteksta, pomerale u odnosu na pomake drugih, a katkad ostajale u dvojbama pomešanih semiotičkih signala, do sledećeg ukrštanja koje je formom indukovalo sadržaj eksploracije:

*Nije bilo zacrtanih pozicija, najboljih niti najgorih mesta za radove, još manje diskrecionih ovlašćenja ili tuđih imperativa. [...] Kako je vreme postavke odmicalo, svetlosna dinamika u prostoru se menjala, prilagođavala bezbednosnom diktatu ali i radovima u kreiranoj celini. Polumrak je bio mesto u kome je bilo moguće igrati se sa onim što je već formirano, postojeće i zadato, kao i sa onim što je tek anticipirano, nedovoljno formirano i još uvek nerealizovano, a obećava nove mogućnosti. U polumraku smo tražili šta bi mogao biti grupni portret u budućnosti (Ivić i sar. 2021: 4).*

S razmatranja pozicije radova veoma se brzo prelazilo na analizu sociopsiholoških i političkih pozicija samih umetnika/ca, njihovih relacija u postojećem poretku, te mogućih deregulacija datosti, ili pak polazišta za kreiranje novog relacionog konstrukta. Treba ipak istaći: ogledno-istraživački pristup ovde nije svodiv na funkciju inovacija ili nekakvih uvida koji traže put reprezentacije, kao što ni sam mrak nije bio razmatran simbolički, kao okidač refleksija ili konotativnih/metaforičkih iskaza o nekakvoj tamnoj stvarnosti. Dapače, postupci su bili fundirani u **pretresu materijalnih uslova produkcije**, konkretnih i krajnje opipljivih, što je bio jedan od ključnih prolećnih principa. Nakon požara, zadati uslovi su bili više nego upadljivi, te su se nužno učitali i u sam sadržaj, a zadatak je bio suočiti se s dinamikom tih uslova, te proučiti šta iz njih proizlazi. Nazire li se drugačiji imaginarni horizont u rascepu između neoliberalnog diktata i konzervativnog elitizma:

*Cilj je bio suočavanje sa svim postojećim zadatostima od kojih su one estetičke, unutar samog umetničkog polja, podjednako važne kao i one socijalne i materijalne. Kao što su sklopke, štekери, osigurači, električne instalacije deo sveta umetnosti (što smo temeljno proučili tokom postavke Prolećne izložbe), u velikoj meri je to i pitanje institucionalne snage u socijalnoj zaštiti umetnika (Ivić i sar. 2021: 4).*

Četvrti princip nadovezivao se na prethodne i odnosio se na **ukidanje selekcije i kompetitivnih modela stimulacije umetnika** odnosno **individual-**

**nog nagrađivanja** – na način na koji se izlagački i produkcionni prostor sveta umetnosti prisvaja, na model distribucije i verifikacije u poretku koji se obnavlja proizvodnjom nejednakosti. I mada se u pripremi još donekle oklevalo sa ovako radikalnim potezima, dok su se razmatrale sve konkursne prijave, tokom samog izvođenja kristalisale su se odluke ojačane učešćem okupljenih ljudi. Paviljon je tih dana pripadao svima koji su hteli da se aktiviraju oko jedne Prolećne izložbe. Saradnja koja je dominirala tokom kolektivnog rada, princip parakustosiranja i pretresa materijalnih uslova u kojima smo se zajedno našli već su dali osnovu za sudar s kompetitivnim diktatom novog individualizma, u kome se drugi posmatra kao takmac, a vrednost potvrđuje izdvojenim kvalitetima koji obećavaju ekskluzivitet, sledstveno i privilegije. Nije bila retkost da se u fokusu neke žučne diskusije nađu proklamovane i samoproklamovane elite, mahom razmatrane kao izvori uzurpacije čitavog polja, ili oruđe superindustrijalizacije, a sa protokom vremena postajale bi i mete prezira, te i internih pošalica, bez konsekvenci. Ipak, personalizacija nikada nije preuzimala primat spram dekonstrukcije dominantnih narativa, te i onog čuvenog socijaldarvinističkog mita o snalažljivom pojedincu, u ovom slučaju umetniku, koji se, zahvaljujući svojim veštinama i talentima, uspinje na lestvici „slobodnog tržišta“. A ko bi drugi?! On, jedan jedini, izabran i grafičkov, dok svi ostali gube. To je ono čemu smo se otvoreno suprotstavili kada smo prvi put razgovarali s članovima i članicom imenovanog Žirija za dodelu nagrade, čiji zadatak te godine nije bio nimalo lak, jer je Žiri formiran prema dostupnom Pravilniku izložbe, uz obavezu da ga isprati uprkos krajnje izmenjenim izlagačkim uslovima. Postojala je ipak jedna olakšavajuća okolnost. Član Žirija, po funkciji imenovan iz redova Umetničkog saveta ULUS-a, bio je i deo tek formiranog Komiteta izložbe, te u potpunosti upućen u ciljeve „Nevidljivog portreta“, što je znatno uticalo na razumevanje i prihvatanje čitavog koncepta od strane drugih članova.<sup>4</sup> Nakon par intenzivnih koliko i ekstenzivnih diskusija, u kojima su razmatrane kako teorijske zamke tako i potencijalno negativne reakcije članstva na promenu nagrađivačke politike, odluka je pala – dodeljeno je 102 nagrade Prolećne izložbe 2021, za umetnice i umetnike, stručne kao i tehničke saradnike i saradnice. Nagrada „ovom kolektivnom telu predstavlja kako priliku tako i izazov za sve imenovane da svoj rad naredne godine predstave u izložbenom prostoru Galerije ULUS u skladu s konceptijskim prerogativima (uključujući i medijaciju interumetničkih relacija unutar prostora), koji su omogućili kreiranje „Nevidljivog portreta“ – istaknuto je te godine u obrazloženju žirija (Leković, Klačar i Prnjat 2021).

4 Žiri izložbe „Nevidljivi portret“ radio je u sastavu: Iva Leković, predsednica (u ime AICA Serbia), Vojislav Klačar (u ime Upravnog odbora ULUS), i Danilo Prnjat (u ime Umetničkog saveta ULUS).

Time su kvalitet ali i vrednost nagrade, dotad oličena u samostalnoj izložbi jednog izdvojenog laureata – promenjeni, te je ona postala oruđe i podsticaj dalje kolaboracije.

## Drugačije vidljivo

Ukrštanjem četiri principa usmerenih na prefiguraciju dogodilo se više pomaka:

*Spoznali smo da u Paviljonu ne postoji potpuni mrak, kao što ne postoji ni potpuna potencijalnost i da materijalno-nematerijalni institucionalni ritam može da postoji u prefigurativnim naznakama pri drugačijem režimu vidljivosti. U polumraku se gubi doživljaj visine i vertikalnosti i uspostavlja se više centara – svaka mala lampa ili drugi izvor svetlosti postaje centar. Nema jednog neupitnog nadsvetla. Spoznali smo, kao što smo naslućivali, da polumrak može biti dobar saveznik u ostvarivanju zavereničke atmosfere u kojoj se odgovornost preuzima podjednako za sebe i druge; da može biti dobar kontekst u kojem se zapravo otkrivaju nemoguće okolnosti za rad i saradnju; da polumrak podstiče drugačije načine posmatranja, traženja i isprobavanja odnosa i približavanja (Ivić i sar. 2021: 4).*

Kolektivno tumaranje u preispitivanju vrlo opipljivih uslova umetničke produkcije, kakav je bio paviljonski mrak, dovelo je do *pomeranja fokusa s reprezentacije na pretres odnosa i političkih pozicija, te proizvodnju relacija* unutar, kao i kroz svet umetnosti. Nesporno je tome doprineo i parakustoski pristup, koji uvodi relacije jednakosti pri kreiranju odluka vezanih za postavku jedne Prolećne izložbe, ali i otvaranje ovog procesa spram javnosti. Kako Leković primećuje u recenziji:

*Ono što u zamisli o kojoj je reč treba istaći jeste susret kao operativni postupak, koji pristupa kustosiranju iz nominalno anti-kustoske pozicije, prihvatajući uz to i potencijalni (kolektivni) rizik (ne)mogućnosti realizacije onoga što je finalni proizvod – a to je izložbena postavka. Na praktičnom nivou, sprovođenje (možemo reći i izvođenje) izložbenog koncepta „Nevidljivog portreta“ naglašava vremensku zahtevnost postupka i nužnost medijacije, dok idejno (iako možda suprotno sopstvenoj zamisli) širi granice kustoskih praksi i afirmiše ideju susreta kao princip konstruisanja izložbene scenografije (Leković 2021: 23).*

Kao i svaka javnost, publika verifikuje ovu izvedbu, ali ujedno postaje subgrupa u okviru same postavke gubeći obeležja ortodoksne pasivnosti. Učestalo se uključuje u rad, kao akter zbivanja čiji su pogled, ili pak intencija podjednako važni kao i umetnikovi:

*Operativni modus baziran na susretu potencira ideju temporalnosti i prostornosti postavke kao nečeg što nastaje na performativan način, koji po prirodi stvari boravi na granicama umetnosti i života, noseći ujedno potencijal i težnju ka anuliranju podele između formi jednog i praksi drugog (Leković 2021: 23).*

*Otvaranje procesa prema publici, aktivacija drugih ljudi, često neumetnika, kao i brojnih mikro- i supkultura u opseg jednog kolektivnog čina koji se dešava u izložbenom prostoru ULUS-a donosi proširenje, čak i prekoračenje dopuštenog imaginativnog opsega, te se supkulturna ukrštanja i transdisciplinarnost pojavljuju ovde kao ishod i prerogativ, pre no kao namera. Probijanje granica disciplina, ili pak domena i čitavih sfera delovanja, postaje uslov prodora (društva u umetnost, koliko i umetnosti u društvo), kao što celodnevna posvećenost kolektivnom radu nužno nameće preplitanje životnih i umetničkih praksi.*

Da li je u tom procesu došlo do izvesnog pritiska ili kolonizacije publike koju bi savremeni teoretičari označili kao tiraniju participacije? (Cooke & Kothari 2001; Hickey 2004) Ne, začudo. Tokom zajedničke postavke, a možda i zbog zavereničke atmosfere indukovane polumrakom, razvila se posebna vrsta osetljivosti i responsivnosti na potrebe drugih, na autentične i nespecifične odgovore svakoga ko želi da učestvuje, uz mogućnost da ostanu po strani, naizgled povučeni ili po svojim merilima uključeni. Poštovanje svih singulariteta i ličnih potreba proširivalo je polje razumevanja, kao i prepoznavanja katkad veoma različitih perspektiva. Beleži svoje utiske o tome umetnica Jele-na Rakić, koja izvodi performans na dan kada je postavka dovršena:<sup>5</sup>

*Koncipiranjem umjetničkih radova prirodnim tokom postavke kroz razgovor i saradnju, bez nasilnih postavki i odredišta, stvara se atmosfera umjetničkog nastajanja koja bi mogla da se uporedi sa slikanjem, gdje*

5 22. maj 2021. imenovan je kao *Dan kada se sve dešava*, a pored finalne postavke obuhvatao je niz događaja, među kojima su bile radionice, performansi, izvedbe ambijentalne instalacije i murala. Nakon tog dana, svi radovi i tragovi performansa bili su dostupni publici do 4. juna 2021. Na ulazu u *Cvijetu 3* svako je mogao da uzme program s prikazom zajedničkog rada, kao i baterijsku lampu, koja je olakšavala obilazak, posebno u delovima do kojih oskudno osvetljenje stonih lampi nije dopiralo. I svetla telefona su često bila korišćena prilikom poseta.

*gradeći jedan portret pomoću četkice i poteza iz svih pravaca i uglova, definišemo karakter i ličnost. Svakako, to je proces koji zahtijeva vrijeme i prilagodljivost u odnosu na podlogu na kojoj slikamo. Zapravo, to građenje uvijek bude jedna vrsta kompromisa između platna i umjetnika. U ovom slučaju sam galerijski prostor postaje ta radna površina koja, zahtjevom svojih kutova i mogućnosti, raspoređuje umjetnike i traži njihovu fleksibilnost. Ubrzo se obrazuje umjetnička skupina koja će reagovati, komunicirati, stvoriti kolektiv (Rakić 2021: 30).*

Vide, dakle, umetnici kako prostorni i tehnički, kao i svi materijalni uslovi oblikuju rad, kao što prepoznaju i kolektivne formacije koje nastaju iz tog rada. „Mrak je odigrao ključnu ulogu u ovoj postavci.“ kaže Aleksandra Đukić (2021: 28), a dopunjuje Tijana Zorić: „Lepo je i neobično iskustvo bilo raditi s kolegama u polumraku i diskutovati o radovima. Ta polumračna atmosfera je smanjivala bilo kakvu tenziju koja je mogla da se pojavi s obzirom na to da je bilo mnogo ljudi“ (Zorić 2021: 28). Čini se da početna panika vezana za požar i tehnička ograničenja u paviljonu, sledstveno i mrak kao infrastrukturna nužnost donose i više od suočavanja s materijalnim datostima. Potcrtava to i Aleksandar Denić (2021), slikar i član kolektiva „Matrijaršija“, koji je bio pozvan da ojača tehničku podršku umetnicima:

*U mraku sam se osećao dobro zato što u mraku stvari ne moraju da budu formalne, ima prostora za greške, možeš da se opustiš, možeš da grešiš, možeš sve pogrešno da radiš, a i ako ima nešto što ti deluje previše strogo, ako postoji neka strogoća u pristupu, ta strogoća je u službi da se taj prostor očuva, da se ne bi nešto pokvarilo, ponovo zapalilo ili tako nešto. Recimo meni se jako svidelo što zidovi mogu da ostanu prljavi, što slika može da bude prljava i krivo zakačena, svidelo mi se i kakve su boje u mraku, obično se tu kolorit znatno gubi, gubi se i kontrast u bojama, i sam ton boja se menja. Zapravo svetlost slika po tuđim radovima, što znači da je umetnik prepustio slikanje galeriji. Moglo bi sve ovo da se radi i pod punim svetlom, ali bi meni bilo neprijatno jer bih se osećao izloženo. Ovo je bilo, onako, kao da si ušuškan na nekom velikom odmoru (Denić 2021: 24).*

Procesi kolektivne kreativnosti te zajedničke stvaralačke akcije u polumraku dobijaju svoju punu snagu, kako to i empirijske studije pokazuju. I u tom pogledu nema mnogo dvojbe, te pomenuti utisci nisu došli slučajno. Pritom, *promena optičkog režima* na izložbi neposredno utiče i na estetsko iskustvo, kao i na razumevanje relacija:



*Sada sam uverena da izložbama i nije potrebno previše svetla. Posle iskustva u Cvijeti bez mnogo struje, galerijsko svetlo doživljam gotovo kao nasilno. Oskudnim osvetljavanjem posetiocu je data mogućnost da otkriva radove, da istražuje i osvetljava sam prostor, odnosno delo koje ga zanima. I odjednom se radovi ne dele na dobre i slabe, svi su povezani mrazom, svi su zbliženi i stoje jedni kraj drugih s punim pravom da postoje, hijerarhija je ukinuta. Prizori više ne zaskaču posmatrača, već čekaju da budu otkriveni (Simić 2021: 29).*

I mada su sami učesnici bili iznenađeni ovim neposrednim dejstvom polumraka, doživljaji iz prakse samo potvrđuju eksperimentalne nalaze, te pokazuju kako materijalni uslovi deluju na generativne procese, ne samo na nivou umetničke produkcije već i društvene. Otkrivaju se i formiraju *novi relaciji konstrukt*, mogući okvir povezivanja, pa i bliskosti. Uslovi kolektivne kreativnosti utemeljeni u pluralitetu, aktivitetu i specifičnoj klimi dali su očekivane ishode, kako je to i ranijim modelima predviđeno (Ristić 2021). Nije, dakle, ono što se dešavalo tokom „Nevidljivog portreta“ bilo samo prolazni incident, već je jedna incidentna datost uzeta kao katalizator kolektivnog rada, koliko i samog nastajanja kolektiva.

I kako god da se, usled primene radioničkih tehnika otvarao prostor individualnim refleksijama o umetničkim pozicijama, o ličnom iskustvu u svetu umetnosti ili pak svetu života, akcenat je s namerom i veoma precizno pomeran na ispitivanje relacija. Za početak možda u sistemu umetničke proizvodnje, ali ciljano u opsegu društvene. Time su primenjeni postupci postali osnova za *proizvodnju društvenosti*, i promenu modusa delovanja: pomak iz kompetitivnog odmeravanja na nominalnom tržištu *ka udruživanju snaga i zajedničkoj akciji*. Tu se vidi, ili bar u obrisima nazire, kako umetnost ipak može pronaći svoje mesto u političkoj borbi, i iskoristiti samosvojni jezik svrgavanja, kao stožer kulture solidarnosti, kao zalag budućih relacija. I mada „može da zvuči kao vizija participativne utopije koja se odigrala u jednom umetničkom paviljonu, važno je naglasiti da svi pomenuti koncepti imaju značaj u kontekstu opštih proizvodnih odnosa i njihovih političkih posledica“ – insistiraju članice i članovi tadašnjeg Komiteta (Ivić i sar. 2021: 3).

Sakupljeni utisci učesnika otkrivaju izvestan stepen romantizacije koja ukazuje na *proizvodnju afektivnog značenja*, koju nipošto ne treba zanemariti jer je davala neku vrstu goriva čitavom procesu. Stvoreno poverenje omogućilo je da motivacija bude sačuvana čak i u situacijama u kojima postoji nesaglasnost, ili se razvija izvestan stepen tenzije, pa i konflikta. Bilo je više takvih za-

pleta koji su izranjali iz sudara različitih očekivanja, te manjka strpljenja (na primer kad neko baš insistira da postavi rad nezavisno od drugih i bez obzira na sve). Tenzije su ujedno otkrivale složenu dinamiku koja postaje katalizator neizgovorenih odluka usmerenih na negiranje singulariteta van relacijske realnosti, zasnovanih na svesti o uzajamnosti, nekoj vrsti obavezivanja koje ipak ne postaje suviše zahtevno usled vremenske oročenosti Prolećne izložbe i uzbudljivog ambijenta koji ju je pratio. I u tim prilikama kada su se individualni prohtevi pretvarali u peripetije, svaki put su ponovo testirane granice jednog kolektiva u nastajanju u kome nešto što bi moglo biti slabost nehijerarhijskog sistema, kao što je difuzija odgovornosti, poprma drugačije vidove te postaje osnov za *razumevanje zajedničkog*, kao i samog koncepta transindividualnosti. Nema dakle sučeljavanja pojedinca i kolektiva, singularnost se ne poništava u zajedničkom, već upravo ostvaruje kroz drugosti (Simondon 2020). Ujedno, na razini prakse, raspleti postaju zalog povezanosti i solidarnosti. Uz povećano ulaganje napora, relacije postaju intenzivnije, kolektiv ojačava i proširuje se, jer se granice svakoga dana ponovo iscrtavaju.

I došlo je svetlo tokom trajanja izložbe. Nakon peripetija sa *fidel* sklopkom, koja nas je pošteno namučila, a trebalo je da nam garantuje sigurnost u prostoru, inženjeri iz Instituta „Nikola Tesla“ izdali su atest za korišćenje punog, belog, difuznog svetla paviljonskih neonki. Ipak, niko nije hteo da ga koristi. Ljudi su se složili da su male lampe rečitije i tačnije. Na koji način su umetnici shvatili „Nevidljivi portret“ kao i svoje mesto u njemu govori i velika grupna izložba laureata/kinja organizovana jedanaest meseci kasnije u Galeriji ULUS pod nazivom „Sve naše nagrade“. Nastaje kao ishod odluke o ukidanju jedne pojedinačne nagrade, uz proklamovanje novog prostora za susret i njegovu konceptualizaciju. Svesni da su krajnje skućeni i neadekvatni uslovi za izlaganje i produkciju savremene umetnosti, baš kao što je i prostor Galerije ULUS vrlo mali za ovako veliki broj laureata, ne odustaju oni od povezivanja i pravljenja kolektivnog dela. Priprema otkriva visok stepen motivacije ljudi da se ponovo okupe i prošire, ili pak domisle iskustva prethodnog proleća. Organizuju se četiri plenuma, svi iskazani predlozi odnose se na superstrukciju kolektiviteta, ali bez ukidanja ličnog. Bira se zajednički koncept koji povezuje više ideja: najpre se organizuje i izvodi igra u kojoj se izvlače laureatski parovi, a potom svaki laureat dobija zadatak da izdvoji malo vremena i napravi rad posvećen drugome. Na samom otvaranju 14. aprila 2022, putem instrukcije i legendi publika prati ukrštanje svih posveta, kao i performans u kome prisutni laureati/kinje na podu Galerije trakama potcrtavaju mrežu uzajamnosti koja je nastajala. U najavi izložbe se ističe: „Lagali bismo vas ako bismo tvrdili da su odluke donesene unisono! Bilo je razmimoilaženja, pa i

odustajanja, ali jedno je sigurno – postojala je saglasnost da izložba mora biti kolektivno delo“ (ULUS 2022, pasus 5), kao što je to bio i „Nevidljivi portret“.

U katalogu Prolećne izložbe 2021, kome se ovde često vraćam, mogu se pronaći dokumentarna građa, hronologija zbivanja, te fragmenti zabeleženih dijaloga, od kojih su neki posebno dopadljivi, ne samo zbog žanrovskog efekta apsurdna, već zato što potcrtavaju materijalnost samog postupka, prizemnost koja raspiruje svaku mistifikaciju, otkrivajući izvesnu otpornost ili pak vitalnost savremenih praksi. Uz dijaloge i hronološki sled, mogu se u katalogu pronaći i utisci koji skiciraju „portret iz jedne (ne)moguće budućnosti“ – kako se ističe u programskom tekstu (Ivić i sar. 2021: 3). Na tom grupnom portretu se „nalaze svi nabrojani nematerijalni i materijalni elementi, mi sami i neke nepoznate, još uvek nemoguće ili nevidljive figure. Nije istina da se u polumraku ne vidi, nego se drugačije vidi. Nevidljiv može da znači i drugačije vidljiv“.

## Literatura

- Amabile, T. M., & Gryskiewicz, N. D. (1989). “The creative environment scales: Work environment inventory.” *Creativity Research Journal*, 2(4), 231–253.
- Baron, R. A., Rea, M. S. & Daniels, S. G. (1992). “Effects of indoor lighting (illuminance and spectral distribution) on the performance of cognitive tasks and Interpersonal behaviors: The potential mediating role of positive affect.” *Motivation and Emotion*, 16(1), 1–33.
- Boggs, C. (1977). “Marxism, prefigurative communism, and the problem of workers’ control.” *Radical America*, 11(6), 99–122.
- Cooke, B. & Kothari, U. (2021). *Participation: The new tyranny*. Zed Books.
- Denić, A. (2021). „Razgovor s tri Aleksandra“. U *Nevidljivi portret. Katalog 87. Prolećne izložbe ULUS-a 2021*. (str. 24–25). Beograd: Udruženje likovnih umetnika Srbije.
- Đukić, A., Rakić, J. Simić, M., Zorić, T. (2021). „Utisci i osvrti“. U *Nevidljivi portret. Katalog 87. Prolećne izložbe ULUS-a 2021* (str. 28–30). Beograd: Udruženje likovnih umetnika Srbije.
- Friedman, R. S., & Förster, J. (2001). “The effects of promotion and prevention cues on creativity.” *Journal of Personality and Social Psychology*, 81(6), 1001.

- Ivić, M., Ristić, I., Prnjat, D., Ristić, K., Mladenović, J., Tomašević, S., i Kokić, N. (2021). „Svetlost zamračuje“. U *Nevidljivi portret. Katalog 87. Prolećne izložbe ULUS-a 2021.* (str. 2–4). Beograd: Udruženje likovnih umetnika Srbije.
- Leković, I. (2021). „Kustosiranje kao susret“. U *Nevidljivi portret. Katalog 87. Prolećne izložbe ULUS-a 2021.* (str. 21–23). Beograd: Udruženje likovnih umetnika Srbije.
- Leković, Klačar i Prnjat. (2021) Odluka žirija za dodelu nagrade Prolećne izložbe ULUS-a „Nevidljivi portret“. U *Nevidljivi portret. Katalog 87. Prolećne izložbe ULUS-a 2021.* (str. 31). Beograd: Udruženje likovnih umetnika Srbije.
- Lepecke, A. (2016). *Singularities: Dance in the age of performance.* New York: Routledge.
- Manav, B. (2007). An experimental study on the appraisal of the visual environment at offices in relation to colour temperature and illuminance. *Building and Environment, 42*(2), 979–983.
- Martindale, C. (2007). “Creativity, primordial cognition, and personality.” *Personality and Individual Differences, 43*, 1777–1785.
- Miwa, Y., & Hanyu, K. (2006). “The effects of interior design on communication and impressions of a counselor in a counseling room.” *Environment and Behavior, 38*(4), 484–502.
- Ristić, I. (2021). *Mala vrata. O zajedničkom i uslovima radikalne imaginacije.* Beograd: Geopoetika.
- Ristić, I. (2010). *Početak i kraj kreativnog procesa.* Beograd: Hop.La!
- Simondon, G. (2020). *Individuation in Light of Notions of Form and Information.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Steidle, A., Hanke, E. V., & Werth, L. (2013). “In the dark we cooperate: The situated nature of procedural embodiment”. *Social Cognition, 31*(2), 275–300.
- Steidle, A. & Werth, L. (2013). “Freedom from constraints: Darkness and dim illumination promote creativity.” *Journal of Environmental Psychology, 35*, 67–80.
- Steidle, A., Werth, L., & Hanke, E. V. (2011). “You can’t see much in the dark.” *Social Psychology. 42*(3), 174.
- Udruženje likovnih umetnika Srbije [ULUS]. (2021). Konkurs za učešće na Prolećnoj izložbi ULUS-a „Nevidljivi portret“ <https://ulus.rs/blog/konkurs-za-ucesce-na-prolecnoj-izlozbi-2021-nevidljivi-portret-2021/> [Pristupljeno: 15. maja 2024]

- Vithayathawornwong, S., Danko, S., & Tolbert, P. (2003). "The role of the physical environment in supporting organizational creativity." *Journal of Interior Design*, 29(1-2), 1-16.
- Yates, L. (2015). "Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements." *Social Movement Studies*, 14(1), 2015, 1-21.
- Werth, L., Steidle, A., & Hanke, E. (2012). "Getting close in the dark: Darkness increases cooperation." *Proceedings of Experiencing Light*, 10.

## PREFIGURATION IN THE ARTWORLD: HOW THE “INVISIBLE PORTRAIT” EMERGED

### ***Abstract***

*“Invisible Portrait” is the 87th ULUS Spring Exhibition, but the first one conceptualised by the Committee that actively operated within the Association from 2021 to 2023. During this period, it carried out two more editions and addressed the following questions: Can institutional regimes be altered through conceptual approaches that disrupt hierarchical matrix and redirect artistic work toward the sphere of social production? How can principles of collaboration and commoning become drivers for rethinking and producing imaginary social meanings, considering how exploited these principles are within the order of late capitalism? Can the market-oriented modulation of the institution be questioned, thereby strengthening its productive role in contrast to its role in representation (and/of) reproduction? The principles established at the outset are based on the tenets of prefiguration and the production of sociality, with collaborative work relying primarily on techniques of discursive practices as well as the very premise of social inquiry. Through working groups, assemblies, workshops, actions, and performative formats, individuals from various domains participate. The exhibition emerges at a crisis moment for the Association, immediately following the fire at the “Cvijeta Zuzorić” Art Pavilion, yet it is not cancelled. On the contrary, the semi-darkness becomes a cornerstone of prefigurative principles and actions, serving the collective exhibition and, to some extent, facilitating the examination of the political positions of participants, their mutual relationships, and their attitudes toward art itself.*

### ***Key words***

*prefiguration, contemporary artistic practices, para-curating, collective work, material conditions of art production*

Primljeno: 4. 06. 2024.  
Prihvaćeno: 4. 10. 2024.

## MUZEJ 2.0: PRIMENA DIGITALNIH TEHNOLOGIJA U NARODNOM MUZEJU SRBIJE (1992–2024)

### *Apstrakt*

*Rad prati primenu digitalnih i informaciono-komunikacionih tehnologija u Narodnom muzeju Srbije u periodu od 1992. do 2024. godine. Razmatraju se tri grupe procesa koji oslikavaju ulazak ove matične ustanove kulture u informaciono doba: 1) proces digitalizacije muzejske građe i razvoj informacionih sistema; 2) korišćenje interneta, društvenih mreža i najnovijih tehnologija 3) transformacija identiteta muzeja. U radu se hronološki prate ključne prakse Narodnog muzeja u ove tri sfere, a primena tehnologija i promene u funkcionisanju muzeja razmatrani su u kontekstu teorija informacionog društva i nove muzeologije. Kao ključni izazovi s kojima se Narodni muzej, ali i drugi muzeji u Srbiji suočavaju s primenom IKT i digitalnih alata u poslednje tri decenije detektovani su značajan manjak sredstava i jaz između optimalnih uslova za osnovne muzejske delatnosti i razvoja i primene najnovijih tehnologija u muzejskoj praksi.*

### *Ključne reči*

*Narodni muzej Srbije, digitalizacija, društvene mreže, virtuelni muzej, nova muzeologija*

### **Muzejska praksa u informaciono doba**

Dirdri Stam (Deirdre Stam) veruje da se delatnost muzeja – iako većina njih to još uvek ne uviđa – danas u potpunosti okreće oko *informacije*, bilo u odnosu prema korisnicima, sve veće uloge medija ili u kontekstualizaciji sakupljačkih i istraživačkih praksi (Stam 2005: 64). Muzeji u Srbiji su imali

<sup>1</sup> vera.mevorah@ifdt.bg.ac.rs; ORCID iD 0000-0002-4313-475X.

zakonsku obavezu da šalju podatke o svojoj građi Narodnom muzeju u Beogradu (danas Narodnom muzeju Srbije) za Centralni registar svih muzejskih predmeta još pre promena koje su došle sa digitalnom tehnologijom. Prvi tim koji je razmatrao proces digitalizacije muzejske građe formiran je 1995. godine s ciljem formulisanja strategije razvoja muzejskog informacionog sistema – MISS. U javnosti je projekat predstavljen brošurou *Muzejski informacioni sistem Srbije* (videti Jevremović, Cvetković 1996). Sâm proces razvoja MISS započinje 1996. godine kada muzeji kreiraju sopstvene elektronske baze podataka u kom obliku ih redovno šalju Centralnom registru. Za obrađivanje ove građe Narodni muzej je koristio računarski program *CR*. Institucija je prvi dodir sa elektronskim bazama podataka imala nešto ranije, 1992. godine, kada je razvijen računarski program *Klio*. Sve do 1996. godine u muzejima u kojima je uopšte bilo računara oni su se koristili u službama računovodstva ili za slanje elektronske pošte. Iako su muzeji u ovom periodu koristili računarske sisteme za katalogizaciju svoje građe, tek 2007. godine počinje razvoj centralne baze podataka za sve muzeje u Srbiji baziran na programskom internet paketu *Eternitas*.<sup>2</sup> Početak implementacije ovog programa koji je vodio Narodni muzej bio je ključan korak ka konačnoj realizaciji ideje „Jedinstvenog muzejskog informacionog sistema Srbije“. U istom periodu nastaje i širi se i „konkurentna“ baza koja povezuje muzeje u Srbiji – IMUS, koju razvija Istorijski muzej Srbije, a par godina kasnije taj razvoj nastavlja u saradnji s Muzejom Vojvodine. Sopstvene digitalne baze razvijaju i Muzej nauke i tehnike, Muzej istorije Jugoslavije, Etnografski muzej i Muzej u Majdanpeku (Krivošejev 2023: 95).<sup>3</sup>

Dok se u vreme lisnih kataloga u Narodnom muzeju uz svaki predmet obično prilagala i fotografija predmeta, sa elektronskom centralnom bazom podataka to nije slučaj. Narodni muzej u velikoj meri digitalne fotografije svoje građe izrađuje po potrebi. Najveći deo digitalizovane građe koristi se u svrhu reprodukovanja na različitim publikacijama, slanja drugim institucijama i za istraživački rad. Proces digitalizacije koji sprovodi Narodni muzej pre svega je namenjen olakšavanju rada muzejskim stručnjacima, gde se kao prioritet u ovom procesu postavlja evidencija prikupljene građe. Kako navodi Neda Jevremović, koja je bila jedan od nosilaca projekta u Narodnom muzeju: „Je-

2 Za više o *Eternitas* programu videti (Gavrilović 2007: 47–58).

3 Vladimir Krivošejev ističe da je MISS od samog početka za muzeje izvan matične ustanove bio nepraktičan sistem. Navodi da je aplikacija bila „[...]bazirana na popuni podataka za vođenje sažetog kartona Centralnog registra kakav je trebala da vodi samo centralna muzejska ustanova, i nije sadržala upite znatno složenijeg predmetnog kartona koje vode ostale ustanove, a koji su bili propisani [...]. (Krivošejev 2023: 88).



dan od važnih segmenata razvoja muzejsko-informacionog sistema jeste matičnost koja predstavlja organizovani oblik delovanja u okviru pripremanja standarda u muzejskoj delatnosti kao i praćenje njihovog sprovođenja i primene u muzejima Republike Srbije<sup>4</sup>. Kada je reč o samom Narodnom muzeju, 99% podataka je digitalizovano, a u okviru MISS-a nalazi se 130.000 digitalnih objekata zajedno sa zasebnom bazom podataka numizmatičke građe koja broji oko 80.000 predmeta. Zbirke ukupno broje oko 400.000 jedinica,<sup>5</sup> ali dobar deo te građe su studijski materijali koji se verovatno neće inventarisati. Procenjuje se da je ukupan broj jedinica svih muzeja koji učestvuju u muzejskom informacionom sistemu Srbije oko četiri miliona.

Muzeji, suočeni sa sve većom potrebom korisnika da pristupaju bazama podataka, dolaze u situaciju da stari modeli klasifikacije i sakupljanja u digitalnoj sferi postaju nepodobni. Amanda Volas (Amanda Wallace) navodi da se „upravljanje kolekcijama mora shvatiti kao sredstvo za određeni cilj – ne kao cilj po sebi. Ono postoji kao proces koji treba muzejima da omogući da ispunе svoju širu ulogu prenosa društvenih vrednosti maksimizirajući upotrebu kolekcija, dajući glas kolekcionarima i korisnicima i da odražavaju različita iskustva“ (Wallace 2001: 80–83). Digitalizacija donosi raznolike mogućnosti za proširivanje podataka u okviru kolekcija koja prevazilazi principe retrospektivne konverzije kao pukog prenošenja metapodataka u digitalnu formu. Ne samo da pružanje šireg kontekstualnog okvira podataka predstavlja preduslov za održivo očuvanje digitalnih objekata, već može otvoriti i značajan korisnički svet ovakvih baza podataka. Kako ističu Fiona Kameron (Fiona Cameron) i Helena Robinson, ovakva transformacija funkcije digitalizacije i baza podataka, znatno bi poboljšala i rad registratora, kustosa, muzejskih edukatora, kao i običnih korisnika (Cameron, Robinson 2010: 165–193).

Još od 2008. godine postojala je u Narodnom muzeju inicijativa omogućavanja pristupa delu digitalizovane građe široj publici. Ova internet platforma nastaje 2012. godine pod imenom *Trezor*, ali je ubrzo i ugašena. Iako je inicijalna zamisao nadležnog Ministarstva bila da po završetku razvoja MISS-a ova baza podataka bude otvorena za javnost, strukturni razvoj projekta nije predvideo ovakvu primenu, zbog čega se na projektu javnog pristupa gradi radilo paralelno i posvećivalo nedovoljno pažnje. Ministarstvo nije pružalo nikakvu finansijsku pomoć razvoju projekta. Internet baza podataka koja je sadržala manji deo građe MISS-a prestaje s radom usled promena sistema podrške kompanije Microsoft za publikaciju fotografija. Nakon ove izmene

4 <http://www.eternitas.rs/node/324>, pristupljeno 16. 8. 2015. (stranica nije aktivna).

5 Najveću kolekciju u Srbiji zapravo ima Etnografski muzej u Beogradu sa oko 600.000 jedinica.

Narodni muzej više nije imao sredstva za dodatno finansiranje novog paketa podrške koji je bio izuzetno skup.<sup>6</sup> Sledeća ovakva inicijativa doći će od Vlade Republike Srbije 2021. godine kroz strateški prioritet izrade *Pretraživača kulturnog nasleđa Srbije*: [www.kultura.rs](http://www.kultura.rs), za čiju realizaciju je ključ bio razvoj jedinstvenog informacionog sistema za sve muzeje (Krivošejev 2023: 99–101).

Misiju objedinjene baze podataka za sve muzeje u Srbiji MISS nije uspjela da ostvari, iako je bila svojevrsan produžetak Centralnog registra. Deo muzeja od početka je svoju građu pohranjivao u muzejsku bazu IMUS, koja se razvijala paralelno s MISS-om. Ministarstvo kulture, u nastojanju da objedini ove dve baze i napravi zajedničku bazu podataka za sve muzeje, 2018. godine proglašava izradu novog Jedinstvenog informacionog sistema za muzeje Republike Srbije – JIS (od 2022. JISMS),<sup>7</sup> obaveznog za sve muzeje u zemlji, a koji nastaje preimenovanjem već postojeće IMUS baze kojom treba da upravlja Istorijski muzej Srbije (Krivošejev 2023: 95). MISS se gasi 2019. godine i narednih godina radi se na usklađivanju metapodataka i obukama muzejskih radnika za rad u JIS/IMUS. Ipak, 2022. godine Ministarstvo iako *Pravilnikom o bližim uslovima, načinu funkcionisanja, povezivanja i vođenja jedinstvenog informacionog sistema za muzeje* (Sl. glasnik RS 48/2022) potvrđuje IMUS kao osnovnu infrastrukturu, sad pod ingerencijom Narodnog muzeja Srbije, u praksi takve primene nema. Kako navodi Jelena Premović iz Odeljenja za arhivistiku i dokumentacionu građu: „Od oktobra 2021. do januara 2022. godine imali smo obuke. Dolazile su kolege iz Novog Sada i Istorijskog muzeja kod nas. Oni su održali tu obuku, podelili nam korisnička imena i lozinke, da bismo nakon dva meseca saznali da se od IMUS-a odustalo. Mi trenutno nemamo bazu za ubacivanje novih podataka. Čekamo da vidimo šta će da se desi“ (Mevorah 2022). Zaposleni Narodnog muzeja vratili su se korišćenju *Klio* baze za pristup već unetim podacima. Do 2024. godine nema pomaka u daljem razvoju JISMS kao informacionog sistema u kojem bi učestvovali svi muzeji u Srbiji. S obzirom na to da je inicijalno osmišljen kao direktan derivat IMUS-a, JISMS ostaje sredstvo za rad svih muzeja koji su prethodno koristili ovu bazu. Iako je država 2017. godine potpuno preuzela vođstvo u razvoju

6 Andrija Despotović iz Narodnog muzeja obašnjava da je cena ovog paketa bila koliko i za celokupnu izradu MISS-a. (Mevorah 2015)

7 Jedinstveni informacioni sistem za muzeje upisan je u Zakonu o muzejskoj delatnosti iz 2021. godine („Sl. glasnik RS“, br. 35/2021 i 96/2021), a njegovo funkcionisanje propisano Pravilnikom o uslovima, načinu funkcionisanja, povezivanja i vođenja jedinstvenog informacionog sistema za muzeje iz 2022. godine („Sl. glasnik RS“, br. 48/2022). U Pravilniku se navodi da je Jedinstveni informacioni sistem za muzeje sistem standardizovanih softverskih rešenja namenjen svakodnevnom radu muzejskih stručnjaka na poslovima obrade podataka o muzejskoj građi.

baštinske delatnosti i postavila digitalizaciju (i birokratizaciju) kao prioritet razvoja, u praksi, kao što i vidimo na slučaju JISMS, nailazi na mnoštvo problema (Krivošejev 2023: 75).<sup>8</sup>

Prva internet prezentacija Narodnog muzeja Srbije napravljena je 1996. godine. Sajt je ostao u najvećoj meri nepromenjen do 2012. godine kada je kreirana nova internet prezentacija na WordPress platformi.<sup>9</sup> Sajt je 2012. godine kada je pušten u rad imao 39.775 posetilaca. S kratkim uvodima u zbirke i nekoliko digitalnih fotografija sadržaja tih zbirki, internet prezentacija Narodnog muzeja ne predstavlja adekvatnu zamenu za fizičku posetu ovoj instituciji. Narodni muzej, kao i većina institucija kulture u svetu, nema mogućnost otvaranja komunikacionih kanala s publikom kao što su forumi ili komentari korisnika na svojim sajtovima. Razlog ovome je pre svega briga o sigurnosti. Ovakav oblik komunikacije Muzej nudi pre svega na svojim profilima na društvenim mrežama. Do 2024. godine Narodni muzej je menjao svoju internet prezentaciju još dva puta. Prvi put 2018. godine za potrebe otvaranja nove stalne postavke. Četvrta verzija, čija je izrada počela 2021. godine, trebalo je da nadomesti nedostatke u pogledu funkcionalnosti prethodno dizajniranog sajta. Prvi put u ovoj proces su bili uključeni predstavnici svih odeljenja Muzeja. No, kako prenosi Ari Haurinen (Ari Häyrinen), činjenica da se kad guglamo pojam „Mona Lisa“ prvo pojavi članak na sajtu *Wikipedia*, a tek onda zvanična stranica *Luvra* (Louvre Museum), gde se ova slika čuva, govori o tome da muzeji moraju mnogo više vremena i resursa da potroše u borbi za pažnju internet korisnika (Haurien 2013: 51).

Od 2013. godine u Narodnom muzeju Srbije postoji svest da su posetioci sve manje prisutni na internet stranici i da su društvene mreže postale ključno mesto za privlačenje, ali i informisanje publike. Muzej počinje da prati trendove na društvenim mrežama. Tako je u septembru 2014. godine u okviru izložbe „Henri Mur – grafičar“ Muzej realizovao *TweetUp* pretpremijeru izložbe. U okviru ovog popularnog modela fizičkog okupljanja korisnika društvene mreže Tviter (od 2022. godine „X“) organizovana su predavanja, prezentacije i vođenje kroz izložbu, kao i pano na kojem su projektovani tvitovi. Sledeća

---

8 Za detaljan istorijski pregled i analizu problematičnog razvoja kulturne politike u kontekstu baštinske i bliže muzejske delatnosti u Republici Srbiji, tj. državama koje su joj prethodile videti (Krivošejev 2023: 69–111).

9 *WordPress* je softver otvorenog koda baziran na CMS-u, sistemu za dinamičko upravljanje sadržaja (Content Management System). Ovakve aplikacije omogućavaju korisnicima da bez programerskog znanja upravljaju sadržajem internet stranice. Zanimljivo je da je korišćenjem Wordpress softvera određeni broj internet korisnika van Srbije upravo preko foruma namenjenog diskotovanju o Wordpressu došao do internet stranice Narodnog muzeja.

veća kampanja na društvenim mrežama rađena je povodom otvaranja nove stalne postavke 2018. godine, i njom je rukovodilo Ministarstvo kulture. Još od 2013. godine Narodni muzej se putem društvenih mreža obraća pre svega mlađoj publici u nadi da će ih privući da posete muzej. Profili su otvarani na platformama Fejsbuk, Tviter, Pinterest, Fourskver, Instagram i Jutjube. Ipak, rast publike je spor. Narodni muzej je 2015. godine imao 10.000 pratilaca na Fejsbuku, broj koji se 2022. godine podigao na 34.000. Najveći rast zabeležen je na Instagramu između 2021. i 2022. godine, kada je broj pratilaca porastao za 17.000. Prema Mariji Jovičić, koja je u tom periodu obavljala posao PR-a Narodnog muzeja, ovaj rast je rezultat pre svega promene jezika kojim se muzej obraća publici, sa stručnog jezika kustosa na jezik koji može svako da razume, kao i fokus na programe muzeja i kreiranje atraktivnog vizuelnog sadržaja (Mevorah 2022). Ipak, za mrežu Tiktok, koju koristi većina mladih ljudi u drugoj deceniji 21. veka, Narodni muzej nema produkcijske kapacitete. Od 2021. godine Muzej saraduje sa agencijom *Next Game*, koja za simboličan novac postavlja sadržaj na društvene mreže i učestvuje u planiranju i sprovođenju kampanja na društvenim mrežama. Narodni muzej svoju prezentaciju takođe ima na *Google Arts and Culture* platformi, koja globalnoj publici predstavlja građu vodećih muzeja u svetu. Svetska mreža iako omogućava veće kontekstualno povezivanje muzejskih objekata s njihovim društvenim kontekstima i dalje predstavlja zasebnu javnu sferu. Kako Andrija Despotović kaže: „Mi sada imamo tehnološki okvir koji nam daje neverovatne mogućnosti kada je nešto što se zove tradicionalno funkcionisanje [muzeja] [...] da [muzejsku građu] plasiramo i oblikujemo na jedan novi i možda osvežen način u odnosu na neki raniji period [...]“ (Mevorah 2015). Ali uzimajući u obzir preplitanja ovih diskursa Dženifer Baret (Jannifer Barret) s pravom postavlja pitanje „[...] ko osnažuje koga i po koju cenu?“ (Barrett 2011: 121).

Društvene mreže i internet stranice predstavljaju prvenstveno savremeno tehnološko sredstvo za promociju muzeja i njihove građe, ali i za komunikaciju s muzejskom publikom. *Promocija i komunikacija* čine jedan od tri ključna stuba primene informacijsko-komunikacionih tehnologija (IKT) i digitalnih alata u muzeološkoj praksi. Drugi stub odnosi se na *digitalizaciju* građe i podataka, kao i na unapređenje informacionih sistema u muzeološkoj delatnosti. Treći, najkreativniji stub, jeste transformacija načina na koji se muzejska građa *prezentuje* publici kroz inovativnu primenu novih tehnologija.

## Virtuelni muzej

Rasprostranjen primer aproprijacije mogućnosti novih tehnologija i interneta za prezentaciju kulturnih dobara jesu *virtuelne izložbe*. Najstariji primeri su iz vremena pre pojavljivanja Svetske mreže (WWW). Takvi su bili projekti Kongresne biblioteke u SAD 1992. i 1993. godine, *1492: An Ongoing Voyage, Scrolls from the Dead Sea: The Ancient Library of Qumran and Modern Scholarship* i *Revelations from the Russian Archives* postavljeni na Globalnu mrežu (Internet) putem FTP protokola (Kalfatovic 2002: 16). Internet i digitalna tehnologija pružili su alate muzejima i za realizovanje projekata koji drugačije ne bi bili mogući. Virtuelni prostori omogućili su nove kustoske intervencije i znatno olakšali stvaranje novih narativa kulturnog nasleđa. Nastankom *virtuelnog muzeja* ili *sajber muzeja* koncept „posete“ određene izložbe ili već sveukupnoj građi muzeja dobija potpuno drugo značenje. Govorimo pre svega o specifičnoj medijskoj ekologiji interneta i njegovih sučelja. Kako navodi Bernar Deloš (Bernard Deloche): „Virtuelno je bezgranično proširilo polje ekspografije“ (Deloš 2006: 18). To što se muzej pojavljuje u sajber prostoru ne mora da znači suštinsku promenu našeg čitanja informacije. Kako objašnjava: „[...] poseta adresi na webu je pod određenim uslovima vrlo slična poseti muzeju: najpre treba (eventualno) platiti ulaz, potom ići od strane do strane sajta kao što se ide od dvorane do dvorane u muzeju, uz mogućnost da se pređe preko druge veze na drugi sajt, ili na drugu stranu sajta, a može se i sebi priuštiti zadovoljstvo vraćanja i izbora drugog smera“ (Ibid.: 188). Malroov (André Malraux) koncept *imaginarnog muzeja* (musée imaginaire) ili *muzeja bez zidova* doprineo je teoretizaciji uloge muzeja tokom 20. i 21. veka. Polazeći od želje da učini muzeje u Francuskoj istinskim javnim prostorima, Malro je kritikovao modernističku koncepciju muzeja kao predstavnika fiksnog znanja, modela koji je za njega kočio beskrajne mogućnosti ljudske mašte. Njegova ideja „muzeja bez zidova“ proširena je na odnos publike sa muzejskom građom izvan zidova institucija i povezivana s novom ulogom koju posetioci mogu imati u stvaranju značenja muzejskih objekata u virtuelnom prostoru. Barnet smatra da je upravo svetska mreža donekle uspela da ostvari Malroovu ideju. Kako navodi: „Digitalizovane kolekcije na mreži omogućavaju nam da pravimo sopstvene putanje kroz muzejsku građu. Mogućnosti hiperteksta na internetu dozvoljavaju nam da skaćemo s tačke na tačku bez toga da moramo da se držimo propisanih linija kretanja između objekata“ (Barrett 2011: 115).

Narodni muzej je realizovao više projekata virtuelnih muzeja, a u ovaj globalni muzeološki trend uključuje se početkom 2010-ih. Tokom 2011. godine javno preduzeće „Beogradska tvrđava“ u saradnji s Ministarstvom kulture i

informisanja RS pokreće projekat *Magični dodir Dunava: Virtuelni muzej*.<sup>10</sup> Ova internet platforma je zamišljena kao otvorena platforma u kojoj će kulturne institucije u zemljama koje obuhvataju tok Dunava postavljati sadržaj i širiti bazu podataka. Godine 2012. na poziv organizacije Museum With No Frontiers iz Beča, Narodni muzej učestvuje u projektu *Sharing History: Arab World – Europe 1815–1918* s deset digitalnih reprodukcija slika Pavla Đurkovića, Đure Jakšića, Paje Jovanovića, Uroša Predića, Đorđa Krstića i Stevana Aleksića. Cilj projekta je bilo predstavljanje društvenih, ekonomskih i kulturnih konteksta susretanja Otomanskog carstva i industrijske Evrope u želji za stvaranjem novih diskursa preplitanja ovih kultura izvan „nacionalističkih agendi“. U stvaranju ovog virtuelnog muzeja učestvovala su kulturne institucije iz 22 zemlje stvarajući bazu podataka od oko 3.000 predmeta. Pored virtuelne izložbe *Studenica: osam vekova slikarstva* (2012) i virtuelne ture kroz novu stalnu postavku iz 2018. godine, novi talas virtuelnih izložbi u Narodnom muzeju dolazi s pandemijom covid-19, gde je čak tri izložbe napravljeno prve godine pandemije: *Trebenište* (2020), *Slike Balkana Paje Jovanovića* (2020) i *Slike Vlaha Bukovca* (2020). Tu su još i izložbe *Zenitistima celog sveta* (2021), *Rubensovi krugovi* (2021) i *Lica Dositejevog lica kroz spomeničko nasleđe Beograda* (2022).

Iako muzeji i druge kulturne institucije sve više koriste nove tehnologije u dijalogu sa svojom publikom, izložbena delatnost je umnogome ostala nepromenjena u informacionom dobu. Primena tehnologija virtuelne realnosti u svim navedenim slučajevima je na rudimentarnom nivou 3D modela izložbenog prostora muzeja. Narodni muzej je svojim posetiocima omogućio potpunu imerziju putem VR naočara na tek nekoliko svojih izložbi, gde navode da tehnologija nije bila posebno privlačna posetiocima (Mevorah 2022). Inovacije u muzeološkoj praksi koje bi podrazumevale naprednije tehnološke sisteme proširene i virtuelne realnosti (AR/VR) (Zhou, Chen, Wang 2022), primene veštačke inteligencije – bilo za izgradnju čet-botova koji bi komunicirali s posetiocima (French, Villaespesa 2018) bilo za pospešivanje rada samih muzejskih stručnjaka (La Rossa, Santagati 2021) – razvoj video igara i drugih naprednijih oblika gejmfikacije muzejskih postavki (Camps-Ortueta, Deltell-Escolar, Blasco-López 2021), kao i primene drugih novih tehnologija u muzeološkoj praksi izvan su domašaja muzeja u Srbiji. U okviru projekta *Virtuelni muzej* lansiranog uoči početka pandemije najveći deo ponude Muzeja jesu video vođenja i video predavanja na temu izložba, muzejskih predmeta i muzeološke delatnosti, a projekat „Muzejskih igrica“, koje se mogu

10 <http://virtuelnimuzejdunava.rs/pocetna/pocetna.1.html>, pristupljeno 16. 8. 2015.

naći na sajtu, podrazumevaju jednostavne igre tipa memorije i slagalice. Tehnološki najnapredniji projekat koji je predstavljen u Narodnom muzeju 2022. godine – *MetaHuman praistorijski čovek* – i koji donosi autentičnu 3D reprodukciju lica čoveka koji je pre 10.000 godina živeo u Lepenskom viru na osnovu pronađene lobanje i čije lice mimikuje pokrete posetilaca, nije nastao u produkciji Narodnog muzeja, već je projekat tima naučnika i inovatora iz Srbije pod pokroviteljstvom nacionalne platforme *Srbija stvara*. Ruso (Angelina Russo) i Watkins (Jerry Watkins) smatraju da jedna onlajn izložba ne može biti *digitalna* ako samo prenosi tradicionalne modele predstavljanja u novi medij, već da mora postojati „kontinuum interaktivnosti“ koji će osigurati da se događa prelaz sa konzumiranja kulture na stvaranje kulture. Navode da kulturna institucija mora težiti proširenju svoje kustoske misije izlaganja kolekcija na remedijaciju kulturalnih narativa i iskustva (Russo, Watkins 2010: 149).

Kao što je slučaj s procesom digitalizacije, odnosno razvojem informacionih sistema i promocije na društvenim mrežama, i primena visokih tehnologija u prezentaciji muzejske građe osujećena je osetnim manjkom resursa. Marija Jovićić objašnjava: „Novac je naravno problem, ali meni to deluje kao praksa koja se radi iz jednog savršenog sistema, gde su svi problemi rešeni pa sad radimo i takve stvari... Mi se i dalje bavimo obaveštavanjem ljudi da smo otvoreni“ (Mevorah 2022). Prioriteti Narodnog muzeja Srbije, kao i drugih manjih i manje opremljenih muzejskih institucija u Srbiji tiču se osnovnog funkcionisanja. Kako to slikovito objašnjava Jelena Premović: „Šta meni vredi što ću da digitalizujem 14.000 staklenih ploča kada nemam beskiselinske koverta u koje treba da spakujem tu ploču koja je 150 godina stara kako bi potrajala još 150 godina. Šta sam ja to tačno sačuvala?“ (Ibid.) Pored omogućavanja osnovnog funkcionisanja Muzeja Đerdapa, Galerije fresaka i Memorijalne kuće Nadežde i Rastka, Narodni muzej je orijentisan ka komunikaciji s publikom i njenom razvoju, kao i prilagođavanju novim ulogama muzeja u društvu.

### **Postmuzejsko doba: publika i komunikacija**

Tri paradigme su u poslednjih par decenija drastično promenile delatnost muzeja: postmodernizam, posledični ulazak u informaciono društvo i politike postkolonijalizma. Naime, pojavljuju se glasovi mnogih manjinskih i marginalnih grupa sa vizurama istorije drugačijim od onih eurocentričnih muzeja. Informaciono društvo u ovaj ideološki pluralitet donosi dosad nevi-

đenu dostupnost informacija i prostora za izražavanje. Još 80-ih i 90-ih godina prošlog veka muzeji se postepeno odvajaju od svoje inicijalne funkcije sakupljača i čuvara nasleđa orijentišući se prema demokratskim principima predstavljanja građe i obrazovanju svoje publike. Kako to opisuje Džulija Harrison (Julia Harrison), reč je o javnoj percepciji muzeja „kao iskaznika istine i uzvišenog ’kulturnog autoriteta’“ (Harrison 2005: 42). Ovakav identitet ulazi u krizu u drugoj polovini 20. veka. Ne samo to, muzeji pripadajući neoliberalnom globalnom društvu počinju sve više da se okreću logici poslovanja kako u razvoju svojih programa, tako i u unutrašnjoj strukturi rada, transformišući se u značajne turističke centre (turizam nasleđa).<sup>11</sup>

Od 70-ih godina 20. veka pojavljuje se koncept *nove muzeologije* koja akcenat sa osnovnih delatnosti prikupljanja, očuvanja i istraživanja materijalne građe muzeja pomera na društvene potrebe zajednica. Kao primer ovakve nove muzeološke prakse Harison pominje *eko-muzeje*,<sup>12</sup> ali i privlačenje publike kroz zabavu (Ibid.: 47). Grizelda Polok (Griselda Pollock) novu muzeologiju definiše kao „političku kritiku muzeja kao institucije i ideologije, pozicionirane u kolonijalnim i imperijalnim istorijama modernističkih konstrukcija nacija, rasa i roda“ (Pollock, Zemans 2007: 2). Sastavni deo sakupljanja postaje teorijski kontekst u okviru kojih se objekti izlažu, pri čemu glavni fokus postaje subjektivna ideja o objektima pre nego objektivna istina.

Kao ustanove kulture okrenute službi društvu, muzeji se suočavaju s novim odlikama savremenosti, od potrebe da se uloga muzeja u javnom prostoru udalji od nacionalnih projekata kulture, do specifičnih izazova nove publike informacionog društva. Kako piše Baret: „Savremeni muzej se često bori s pomirenjem ostataka nekadašnje retorike društva i novih praksi i modela prostora namenjenih da privuku novu publiku, da uđu u dijalog s novim zajednicama i odgovore na potrebe lokaliteta ili nacije u okviru koje funkcionišu“ (Barrett 2011: 10). Ovakvo „društvo“ u većini zemalja sveta, kao i u Srbiji, podeljeno je na redovnu obrazovanu publiku i veliki broj ljudi koji nikada

11 „Turizam nasleđa“ (heritage tourism) predstavlja trend u turizmu od 80-ih godina 20. veka koji se odnosi na aproprijaciju kulturnog nasleđa od strane tržišta turizma u kontekstu fizičkih objekata, industrijskog razvoja, ekološkog turizma (kakav je recimo i etnoturizam u Srbiji) i svih oblika kulturnih i istorijskih diskursa i praksi društva.

12 Filozofija eko-muzeja proizlazi iz niza ekoloških pokreta na Zapadu od 60-ih godina prošlog veka. Muzeološka praksa pripaja ideju vođenja računa o okruženju fokusirajući se na ljudski faktor geografije i učestvovanje zajednice u očuvanju i kontekstualizovanju kulturnog nasleđa. Rodonačelnici ovog pokreta bili su Hugo de Varin (Hugues de Varine) i Džordž Henri Rivijer (Geogres Henri Riviére). Prvi eko-muzeji oformljeni su u Francuskoj, fokusirani na ruralne oblasti i predstavljanje kulturnog i prirodnog nasleđa.



nisu kročili u zgradu muzeja. Muzeji širom sveta danas u pokušaju odgovaranja na potrebe postkolonijalnih i demokratskih ideala izbegavaju istorijski i politički zasićen koncept „društva“ i okreću se slobodnijem pojmu „zajednica“. Bartnet u svom istraživanju koncepta „društva“ i „javnog prostora“ u kontekstu muzeja kroz istoriju opominje da je potrebno osmisliti nov diskurs za funkcionisanje postmuzeja. Kako navodi: „Postmuzeji, ukoliko žele da se uključe u istinske participativne prakse stvaranja znanja i komunikacije, moraju osigurati da se njihova delatnost zasniva na konceptu 'heterogenog društva', koji prepoznaje mnogostrukost, asimetrične odnose moći i fisije u okviru 'zajednica'“ (Ibid.: 118). Marina Pejović, iz Odeljenja za edukaciju i rad s publikom Narodnog muzeja u Beogradu i Andrija Despotović objašnjavaju da još od socijalističkog vremena, Narodni muzej neguje identitet *narodnosti* pre nego *nacionalizma*. Kako navode: „On je narodni muzej. Ne nacionalni muzej, nego muzej naroda, muzej za sve ljude koji treba tu da dođu i da nešto nauče. Da iskuse nešto što čini deo njihovog kulturnog nasleđa i kulturnog nasleđa celog sveta [...]“ (Mevorah 2015a). Kako dalje objašnjava Pejović: „To što čuvate nasleđe više nije dovoljno. To nije faktor koji je toliko relevantan za društvo.“ Ona objašnjava da je danas neophodno u institucijama, kao i unutar samog Narodnog muzeja da dođe do usaglašavanja oko ideje da one postoje zbog svoje publike (Ibid.).

Izazovi postmodernih politika identiteta i postkolonijalne (samo)kritike nisu toliko opteretili Narodni muzej Srbije koliko druge srodne institucije u Evropi, pre svega zbog zastupljenosti jugoslovenskog i drugih multietničkih identiteta u muzejskoj građi, ali i zbog toga što Srbija nikada nije bila kolonijalna zemlja. Muzej se diči vodećim mestom u Evropi u pogledu reprezentacije žena stvarateljki u svojim zbirkama. Navode da se na pospešivanju prisustva manjina u publici radi u saradnji sa organizacijama koje se bave manjinama, ali i da ne poznaju slučajeve u kojima je nekoga manjinska pripadnost onemogućila da bude predstavljen u Narodnom muzeju (Mevorah 2022). Marina Pejović navodi da je najveći pritisak koji muzej ideološki trpi u vezi s velikom prisutnošću nadriistorijskih teorija. „Svakodnevna je bitka da objasnimo da ne postoje vinčansko pismo, antički Srbi i sl. [...] kažu nam da skrivamo srpsku istoriju, da smo deo zavere uništavanja srpskih korena. Jer oni kada dođu u Narodni muzej ne mogu da pronađu dokaze o takvim teorijama...“ (Ibid.). Takođe objašnjavaju da Muzej zbog toga što je pod okriljem Ministarstva kulture i matična ustanova nema potpunu slobodu u obrađivanju društveno značajnih tema. Navode da moraju konstantno da razmišljaju o tome šta bi bilo prihvatljivo i dobrodošlo u najširoj publici, kao i nadležnom Ministarstvu. Kako kaže Marija Jovičić: „Proći će još vremena dok ne budemo mogli

da govorimo o svim mogućim temama i da uključimo sve grupe. Mi bismo možda mogli da se bavimo LGBT pravima, ali uz veliki rizik“ (Ibid.).

Udaljavanje od dominacije tradicionalnih funkcija prikupljanja i prikazivanja građe, muzeji ulaze u tzv. *postmuzejsko doba*. Kako navodi Ejin Huper-Grinhil (Eilean Hooper-Greenhill):

*Jedna od glavnih karakteristika forme postmuzeja koja nastaje jeste prefinjenije razumevanje kompleksnih odnosa između kulture, komunikacije, učenja i identiteta koje se postavlja u službu novog pristupa muzejskoj publici; druga osnovna karakteristika jeste promovisanje egalitiranijeg i pravednijeg društva; i vezano za ove karakteristike jeste prihvatanje toga da kultura obavlja funkciju predstavljanja, reprodukcije i konstituisanja identiteta sopstva i da to podrazumeva osećaj društvene i etičke odgovornosti (Hooper-Greenhill 2007: 1).*

Takođe, Barnet smatra da sâm koncept *postmuzeja* predstavlja „udaljavanje od vizuelne kulture izlaganja ka širem konceptu komunikacije“ (Barrett 2011: 117).

Od početka 2010-ih Muzej počinje da neguje novi odnos prema kreiranju sadržaja s fokusom na to da je muzej dostupan svim članovima društva bez obzira na njihov stepen obrazovanja. Počinju da se realizuju redovni programi za publiku, od projekcija filmova, tribina, koncerata, predavanja, humanitarnih akcija, do različitih obrazovnih radionica. Muzejsko odeljenje za rad s publikom i odnose s javnošću od 2010-ih počinje ozbiljnije da se bavi razvojem programa za publiku. Do 2024. godine na tome se radi sistematično i s više resursa. Poseban fokus stavlja se na aktuelne društvene teme i lokalne zajednice (Mevorah 2022). Još 2004. godine osnovan je Dečji klub Narodnog muzeja, u kojem se prave raznovrsni programi po principima savremene neformalne obrazovne tehnike u radu s najmlađim posetiocima.

S obzirom na svoju dugu istoriju sakupljanja i proizvodnje znanja, velike količine multimedijalnog sadržaja, muzeji se ukazuju kao idealne obrazovne institucije u 21. veku. Vlada Velike Britanije još 1997. godine proglašava obrazovanje u muzejima njihovom centralnom ulogom (Barrett 2011: 2). Zato što nisu ograničeni nastavnim programima i prostorima „specijalizovanim“ za učenje, muzeji postaju centri *neformalnog obrazovanja*. Kako objašnjava Huper-Grinhil: „Fokus je na tome kako se učenje može olakšati u pokušaju da se ispred pogodnosti organizovanja postavi stvaranje prijatnog i ko-

risnog iskustva za posetioca; u stvari, razmišljanja iz ugla posetilaca“ (Hooper-Greenhill 2007: 4). U doba sve veće rasprostranjenosti interneta i novih tehnologija i ovi modeli obrazovanja polako se menjaju i sve više obuhvataju koncepte „otvorenog učenja“, „učenja na daljinu“ i „e-učenja“ (Parry, Arbach 2010: 283).

Džois Zemans (Joyce Zemans) i Grizelda Polok (Grizelda Pollock) pitaju se postoji li mogućnost da će muzeji u savremenom dobu postati *javni prostori* izvan okvira turizma, marketinga i nacionalističke pedagogije (Pollock, Zemans 2007). Narodni muzej Srbije, i pored nastojanja da objektivno i stručno predstavi kulturna dobra iz svih delova Srbije i svih istorijskih perioda, da razvija odnos otvorenosti prema svim građanima i posetiocima Srbije kroz različite programe i putem različitih alata, u znatnoj meri je sputan limitima državne birokratije i nedovršenom tranzicijom kulturne politike (Krivošejev 2023), konzervativnošću i drugim negativnim trendovima u savremenom srpskom društvu, kao i osetnim manjkom resursa za unapređenje muzejske delatnosti kako u samom Muzeju, tako i u celoj Srbiji u kontekstu njegove delatnosti kao matične ustanove.

## Literatura

- Barrett, J. (2011). *Museums and the Public Sphere*. MA, USA, Oxford, UK, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Cameron, F. and Robinson, H. (2010). “Digital Knowledgescapes: Cultural, Theoretical, Practical, and Usage Issues Facing Museum Collection Databases in a Digital Epoch,” u: Cameron, Fiona, Kenderine, Sarah (eds.) *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 165–193.
- Camps-Ortueta, I., Deltell-Escolar, L., Blasco-López, M-F. (2021). “New technology in Museums: AR and VR video games are coming.” *Communication & Society*, Vol. 34, No. 2, 193–210.
- Deloš, B. (2006). *Virtuelni muzej*. Beograd: Clio, Narodni muzej.
- French, A., Villaespesa, E. (2018). “AI, Visitor Experience, and Museum Operations: A Closer Look at the Possible,” u: Anderson, Suse et. al. (eds.) *Humanizing the Digital: Unproceedings from the MCN 2018 Conference*. New York: Ad Hoc Museum Collective, 101–113.
- Gavrilović, G. (2007). “The *Eternitas* web application – Implementation step of the Museum Information System of Serbia.” *Review of National Center for Digitalization* 10, 47–58.

- Harrison, J. D. (2005). "Ideas of Museums in the 1990s," u: Corsane, Gerard (ed.) *Issues in Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 41–58.
- Haurien, A. (2013). „Gugl – najveći muzej na svetu?“. *ICOM Srbija*, br. 3.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London, New York: Routledge.
- Jevremović, N., Cvetković, Z. (1996). *Muzejski informacioni sistem Srbije*. Beograd: Narodni muzej.
- Kalfatovic, M. R. (2002). *Creating a Winning Online Exhibition: A Guide for Libraries, Archives and Museums*. Chicago, London: American Library Association.
- Krivošejev, V. (2011). „Muzejska politika u Srbiji: Nastajanje, kriza i novi početak“. *Kultura*, br. 130, 291–317.
- Krivošejev, V. (2023). „Zakonodavstvo u oblasti kulturne baštine: Istorijska vertikala“, u: Đukić, Vesna et. al. (ur.) *Država i kultura u tranziciji: Izazovi tranzicione kulturne politike u Srbiji (2000–2020)*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 69–111.
- La Russa, F. M., Santagati, C. (2021). "An AI-based DSS for preventive conservation of museum collections in historic buildings," *Journal of Archaeological Science: Reports*, Vol. 35.
- Mevorah, V. (2015). Intervju sa Andrijom Despotovićem, Narodni muzej u Beogradu.
- Mevorah, V. (2015a). Intervju s Marinom Pejović, Andrijom Despotovićem i Gordanom Grabež, Narodni muzej u Beogradu.
- Mevorah, V. (2022). Intervju s Marinom Pejović, Jelenom Premović i Marijom Jovičić, Narodni muzej Srbije.
- Narodni muzej u Beogradu (2013). *Izveštaj o radu za 2012. godinu*. Beograd.
- Parry, R., Arbach, N. (2010). "Localized, Personalized, and Constructivist: A Space for Online Museum Learning," u: Cameron, Fiona, Kenderine, Sarah (eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, .281–299.
- Pollock, G., Zemans, J. (eds.) (2007). *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*. Malden, USA, Oxford, UK, Victoria, Australia: Blackwell Publishing.
- Russo, A., Watkins, J. (2010). "Digital Cultural Communication: Audience and Remediation," u: Cameron, Fiona, Kenderine, Sarah (eds.) *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 149–165.

- Stam, D. C. (2005). “The Informed Muse,” u: Corsane, Gerard (ed.) *Issues in Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reder*. London: Routledge, 58–77.
- Wallace, A. (2001). “Collections Management and Inclusion,” u: Dodd, J., Sandell, R. (ed.) *Including Museums: Perspective on Museums, Galleries and Social Inclusion*. Leicester, UK: University of Leicester, 80–83.
- Weibel, P. (2013). “Web 2.0 and the Museum,” u: Grau, Oliver, Veigl, Thomas (eds.), *Imagery in the 21th Century*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 235–245.
- Zhou, Y., Chen, J., Wang, M. (2022). “A meta-analytic review on incorporating virtual and augmented reality in museum learning,” *Educational Research Review* 36.

Vera Mevorah  
Institute for Philosophy and Social Theory,  
University of Belgrade

## MUSEUM 2.0: DIGITAL TECHNOLOGY IN THE NATIONAL MUSEUM OF SERBIA (1995–2024)

### ***Abstract***

*The paper examines the application of digital and information and communication technologies in the National Museum of Serbia from 1992 to 2024. Three groups of processes reflecting the museum's transition into the information age are considered: 1) digitization of museum collections and development of museum information systems; 2) use of the Internet, social media, and the latest technologies in museum practices; 3) transformation of the museum's identity. The paper presents chronologically the development of practices in these three areas and the application of new technologies. These changes are analyzed within the context of information society theories and new museology. The key challenges identified in the National Museum, as well as other museums in Serbia regarding the implementation of ICT and digital tools over the past three decades are a significant lack of resources and a gap between the optimal conditions for basic museum practices and the development and application of the latest technologies.*

### ***Key words***

*National Museum of Serbia, digitization, social media, virtual museum, new museology*

Primljeno: 5. 10. 2024.

Prihvaćeno: 18. 10. 2024.

Ana Martinoli<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti u Beograd

Virdžinija Đeković Miketić<sup>2</sup>  
Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd

004.738.5:316.774(497.11)  
7.096(497.11)“1989/2006”  
COBISS.SR-ID 159214857

## 35 GODINA MEDIJSKOG ONLAJN AKTIVIZMA U SRBIJI – SLUČAJ RADIJA B92

### Apstrakt

*Od osnivanja Radija B92 prošlo je trideset pet godina.<sup>3</sup> Nezavisna omladinska radio stanica svojim programom i aktivnostima on i off air bila je ne samo objektivan profesionalni medij već i pokretač društveno-politički angažovanih projekata koji su uticali na odnose moći u srpskom društvu i, još važnije, promovisali čitav set socijalnih i kulturnih vrednosti potisnutih tokom ratnih, represivnih godina vladavine Slobodana Miloševića. Više puta gašen i ukidan, preuziman od autokratskog režima, može se reći da je program Radija B92 u svakom svom segmentu bio progresivan – kako u inoviranju tradicionalnih programskih sadržaja i formi, tako i u afirmisanju i korišćenju devedesetih godina prošlog veka alternativnih kanala i servisa kako bi svoje sadržaje odaslao do što šire publike. Ovaj tekst ima za cilj da predstavi aktivnosti Radija B92 na internetu, čime će u istoriji medija ostati pozicioniran kao pionir aktivizma u digitalnom prostoru u Srbiji.*

### Ključne reči

*radio, B92, onlajn aktivizam, kultura sećanja*

Radio B92 osnovan je 15. maja 1989. godine, kao omladinska radio-stanica koja je trebalo da tokom dve nedelje emitovanja eksperimentalnog programa

1 ana.martinoli@fdu.bg.ac.rs; ORCID iD 0000-0002-9509-1878

2 virdzinia@gmail.com; ORCID iD 0000-0003-2739-2246

3 U trenutku pisanja teksta, s obzirom na to da je radio osnovan 15. maja 1989. godine.

obeleži rođendan Josipa Broza Tita. Međutim, po isteku planiranih petnaest dana, stanica nastavlja da emituje program na frekvenciji 92.5 MHz, izlazeći iz okvira ustaljenih programskih, produkcionih i žanrovskih obrazaca, tipičnih za radio programe tog vremena. Zasnovana na artikulaciji ideja, stavova i potreba jednog dela mlade publike u Beogradu, B92 vrlo brzo postaje poznat po svom provokativnom stilu, specifičnoj muzičkoj selekciji, duhovitom i originalnom govornom programu. Svoju programsku misiju i uređivačku politiku stanica je zasnovala na Univerzalnoj deklaraciji o ljudskim pravima UN. „Radio B92 je za sebe odabrao ime urbani radio, nastojeći da pokaže svoju različitost kako u odnosu na komercijalni radio i lokalne radio-stanice... tako i u odnosu na druge modele 'nezavisnih', 'trećih' radio stanica, oslonjenih na društvene, aktivističke pokrete.“ (M. Dragičević Šešić 1997: 352)

Paralelno s razvojem muzičkog i kulturnog programa, s narastajućim društveno-političkim tenzijama u tadašnjoj SFRJ, Radio B92 razvija i svoj informativno-politički program, koji će vrlo brzo postati razlog ubrzanog rasta popularnosti stanice, ali i povod za represiju, zabranu emitovanja programa i cenzuru od strane režima Slobodana Miloševića.

U vreme kada je Radio B92 pokrenuo svoje aktivnosti na internetu, mnogo pre društvenih mreža i pametnih telefona, osim uobičajenih prednosti i mana početnih godina interneta – od toga da je decentralizovan, slobodan prostor za protok informacija do relativno skupog pristupa, zagušenja i lošeg kvaliteta prenosa podataka – ovaj kanal je imao i neke karakteristike razvoja specifične za Srbiju devedesetih godina prošlog veka. Već tada se počelo govoriti o kapacitetima interneta da uvede novu dinamiku u tradicionalne sisteme informisanja, da stvori nove veze između publike odnosno građana i informacija, da same građane aktivnije uključi u procese prikupljanja, deljenja i analiziranja podataka o događajima u društvu. Pojavljuju se pojmovi poput „virtuelnih zajednica“, okupljenih oko određenih tema ili sadržaja grupisanih na različitim internet adresama, *chat* servisima i, tada popularnim, forumima. Pojedinci postaju vidljivi u komunikacionim procesima, a internet se počinje tretirati i kao prostor u kome je moguće realizovati neku vrstu interaktivnog emitovanja sadržaja, u kome publika istovremeno prima i šalje informaciju. Posebno atraktivna dimenzija, iz perspektive teme ovog teksta, bila je moć interneta da se obrati globalnoj publici, da zaobiđe prepreke i zabrane na nacionalnoj teritoriji, da prevaziđe nacionalne granice i da omogućiti objektivnim i slobodnim informacijama da se probiju do publike.



Radio B92, nakon nekoliko gašenja i uklanjanja signala iz FM etra, drugu polovinu 90-ih godina 20. veka posvetio je pronalaženju alternativnih načina distribucije signala i emitovanja svojih sadržaja, kako bi zaobišao strukturalne prepreke koje je pred njega postavljao autoritarni režim. Internet se nametnuo kao prirodno, organsko rešenje, a radio B92 ubrzo uviđa potencijal onlajn platforme ne samo u njenim tehnološkim mogućnostima, već i u načinu korišćenja i organizovanja, te produkcije sadržaja koji se prezentuju.

## Internet u Srbiji – opšte prilike i pokretanje OpenNeta

*„Istorijski dokazi podržavaju tvrdnju koju na različite načine iznose teoretičari kao što su Režis Debre (2007), Fridrih Kitler (1999) i Slavoj Žižek (1997), da tehnološke i ideološke promene idu ruku pod ruku. Analiza pokazuje kako je u ovom konkretnom istorijskom trenutku sredinom 1990-ih, kada je došlo do razvoja digitalnih tehnologija, estetska logika novih medija imala umreženi, individualizovani oblik pogodan za politiku jednog pitanja i individualni izbor. Ali u uslovima političke represije, očigledne korupcije i bankrota nacionalističke agende u etničkim sukobima, oni koji se zalažu za veću akademsku slobodu polako su mutirali u političku grupu fokusiranu na mogućnosti koje nudi internet.“ (Aulich 2011:2)*



Skeniraj da pogledaš video o osnivanju i prvim godinama Radija B92

Aktivnosti Radija B92, programske i produkcione, u svakom segmentu su bile društveno-politički angažovane, podstaknute neposrednim istorijskim događajima koji su obeležili devedesete godine prošlog veka. Ako je i osnovan kao omladinska radio-stanica, okrenuta muzici, popularnoj kulturi, eksperimentu i provokaciji, novinari i urednici su vrlo brzo shvatili da svoje ključne vrednosti – otvorenost, hrabrost, sloboda govora – mogu i moraju „preslikati“ i u polje informativnog i političkog programa. Tako je istorija Radija B92 u velikoj meri obeležena i određena njegovim zatvaranjima, kraćim ili dužim periodima izostanka iz etra, pod udarom vlasti i režima Slobodana Miloševića, čiji je kritičar i hroničar stanica bila. Tako je i aktivnost u onlajn prostoru

bila u velikoj meri podstaknuta upravo zabranama, osmišljena kao način da se zaobiđu prepreke i cenzura u FM etru. Prvo gašenje Radija B92 desilo se 9. marta 1991. godine, tokom građanskih demonstracija, a program je tom prilikom prekinut na nešto manje od 24 sata. Direktna povoda za gašenje bila je činjenica da je u tom trenutku jedino Radio B92 izveštavao o događajima na ulicama Beograda, uključujući i izlazak tenkova. Tada je postalo izvesno da će radio, ukoliko želi da nastavi sa objektivnim izveštavanjem, morati da smisli alternativne načine emitovanja i distribucije svojih sadržaja. Internet se nametnuo kao prirodan put.



Skeniraj da poslušаш potkast o informativnoj redakciji Radija B92

Radio B92 počinje da eksperimentiše sa internetom 1993. godine. Jedan od inicijatora ovih aktivnosti bio je Dražen Pantić, saradnik Radija i profesor na Prirodno-matematičkom fakultetu u Beogradu. U to vreme, upotreba interneta u Srbiji bila je u povoju. Samo je mali broj ljudi imao pristup internetu, ali i njima je pristup bio rigorozno ograničen, s obzirom na otežanu mogućnost povezivanja i prekid komunikacije sa svetskim istraživačkim mrežama zbog sankcija Ujedinjenih nacija uvedenih 1992. godine. Vrlo brzo Radio definiše i jedan od svojih ključnih, simbolički snažnih slogana: „Ne verujte nikome, pa ni nama.“

*„Internet je postao važno oruđe našeg radio projekta 1994. godine kao deo sveukupne strategije B92: stvaranje sveta paralelnog onom koji je uspostavio režim kako bismo osetili da živimo van autoritarne, zločinačke države. Suočeni s tajnovitošću, izolacijom i represijom koji karakterišu režim, pribegli smo moćnom oružju transparentnosti.“ (Pantić 1999)*

Radiju B92 je pomoglo, bar u ranim danima interneta, što tadašnji represivni režim, koji je kontrolisao medijsko tržište, nije ozbiljno shvatio mogućnosti novog medija i što je potcenio njegov politički značaj. U to vreme nije bilo zakona koji bi regulisali ovu oblast, kao ni tehničkih mogućnosti i znanja da mu se suprotstave. Prema mišljenju nekih od pokretača OpenNet projekta, Srbija je prošla bolje nego neke druge autoritarne države koje su našle načina da se

suprotstave korišćenju interneta u svrhe slobodnog izveštavanja. Aktivnosti OpenNeta, ipak, nisu potpuno bile van fokusa vlasti.<sup>4</sup>

„OpenNet je odigrao centralnu ulogu u razbijanju vladine blokade informacija. Predsednik Milošević i njegovi saveznici predvode direktan napad na slobodan protok informacija.“<sup>5</sup>

Prema navodima *United States Institute of Peace*, dekan Elektrotehničkog fakulteta je, u sklopu obračuna sa akademskim „disidentstvom“ protiv Miloševićevog režima, zahtevao da se programiraju prekidači na jugoslovenskoj akademskoj Internet mreži kako bi se onemogućio pristup veb sajtu Radija B92 OpenNet. To je bio drugi put u tri godine da je pokušana blokada slobodnog protoka informacija dostupnih građanima širom Srbije preko Radija B92. Isti izvor navodi da je takva akcija uticala i na neakademske organizacije – kao što su nezavisni mediji i nevladine organizacije – koje dobijaju pristup internetu preko univerzitetske mreže.

Nakon pokušaja da se onemogući pristup OpenNetu postalo je jasno da je od esencijalne važnosti da se serveri Radija B92 lociraju van domašaja represivnog režima. U slučaju B92, ovaj postupak je omogućio holandski partner XS4ALL. Septembra 1994. godine holandski provajder, XS4ALL („pristup za sve“) postaje provajder za B92. Bila je potrebna godina dana da bi se uspostavilo i profunkcionisalo novo odeljenje Radija. Opennet je počeo s radom 14. novembra 1995. godine i predstavlja prvog i jedinog internet provajdera u Srbiji sve do marta 1996. godine. Jedinu podršku projektu pružio je Fond za otvoreno društvo. Iako su prve namere i aktivnosti putem novog medija bile vezane, pre svega, za edukaciju javnosti, umrežavanje nezavisnih medija i nevladinih organizacija, OpenNet će ubrzo biti prepoznat kao alat za opstanak Radija B92. U trenucima zabrana i cenzure internet će postati jedini način da svet sazna šta se dešava u Srbiji, a za Radio B92 jedini kanal kojim može da komunicira s publikom i drugim ključnim javnostima.

4 Dražen Pantić, pokretač OpenNeta, navodi da je, ipak, moć interneta vrlo brzo prepoznata, pa u tekstu iz maja 1999. godine navodi primer da su desničarski ekstremisti u Srbiji počeli da vode kampanju protiv „mreže“. „Najveće dnevne novine koje kontroliše država, *Politika*, nedavno su objavile članak u kojem se tvrdi da je 'www' identifikacioni kod za svetsku računarsku mrežu, 'iako tobože predstavlja World Wide Web, transkribovani oblik slova 'vav', koje je šesto slovo hebrejskog alfabeta.' Implikacija je bila jasna: svet interneta zapravo je međunarodna jevrejska zavera“, dostupno na <https://www.thenation.com/article/archive/war-words/>

5 Transkript drugog dana konferencije Preserving the Free Flow of Information on the Internet: Serbs Thwart Milosevic Censorship, Round Two, 6. januara 1996. u organizaciji United States Institute of Peace, dostupno na <https://www.usip.org/events/preserving-free-flow-information-internet-serbs-thwart-milosevic-censorship-round-two>

Aktivnosti Radija B92 koje su se odvijale preko veb adrese i alternativnog internet provajdera OpenNet podrazumevale su povezivanje nevladinih organizacija, nezavisnih medija, univerziteta i studenata, omogućavajući im pristup internetu i World Wide Webu. Opšta namera OpenNeta bila je (Pantić 1993):

- ponuditi pristup internetu i obrazovanje javnosti bez diskriminacije. U tu svrhu odmah je postavljena učionica s nekoliko računara kako bi pojedinci mogli da pristupe internetu i uče o njemu. Kada je OpenNet počeo, postojalo je veliko interesovanje za internet, ali vrlo malo znanja o njemu s praktične tačke gledišta;
- da se omogući pristup internetu nezavisnim medijima, kao što je B92. Uvođenje interneta kao svakodnevnog alata za rad medija bilo je novo. Krajnji cilj je bio da se novinari upoznaju sa internetom i izgradi se infrastruktura koja bi mogla da funkcioniše kao nosač za vesti, priče i članke;
- otvoriti interaktivnu komunikaciju sa slušaocima i obožavaocima Radija B92, bilo gde i u bilo koje vreme. Mnogi mladi i obrazovani ljudi napustili su zemlju kada su uvedene sankcije, pa je internet postao prirodan način da se s njima kontaktira.

Osim toga, funkcija OpenNeta bila je i komunikacija sa spoljašnjim, međunarodnim ključnim javnostima i lobiranje za donošenje različitih zakona u oblasti telekomunikacija, te zalaganje za liberalizaciju.

Kada je u pitanju emitovanje sadržaja, OpenNet je inicirao više eksperimentalnih internet medijskih projekata tokom devedesetih. Među njima su RealAudio i RealVideo emitovanje vesti, specijalnih izveštaja, praćenje izbora u Srbiji i Crnoj Gori, a podržavao je i servis vesti na engleskom i srpskom jeziku. Tokom maja 1996. godine pokrenut je i veb-sajt OdrazB92, i distribucija vesti imejlom za pretplatnike, putem adrese [vesti@opennet.org](mailto:vesti@opennet.org). Prema rečima Dražena Pantića, vesti su distribuirane bar dvaput dnevno, a od decembra 1996. godine vesti se u RealAudio formatu distribuiraju na srpskom i engleskom.

„Plašili smo se mogućnosti da Milošević uspostavi neku vrstu monopola nad internetom kao kanalom za komunikaciju, kao što se to već desilo u Kini. Tako smo želeli da budemo prvi ISP kako bismo delovali preventivno na eventualni monopol koji bi režim nametao“, priseća se Veran Matić.<sup>6</sup>

6 Intervju realizovan u maju 2001. godine, u Radiju B92.

Internet je, u trenutku kada su FM signal i prostorije Radija oti, bio jedini način da se nastavi, koliko-toliko, komunikacija s publikom i aktivnost Radija. Može se zaključiti da je internet, od 1996. godine pa nadalje, bio jedno od ključnih sredstava u borbi i suprotstavljanju zatvaranjima i preuzimanjima Radija, kao i umanjivanju cenzure informacija i medijske blokade.

Svaki pokušaj zatvaranja Radija ili onemogućavanja emitovanja programa donosio je sa sobom nemogućnost bilo kakve momentalne akcije kojom bi se Radio suprotstavio ometanju i cenzuri, dok je širenje informacija bilo potpuno prekinuto. Upotreba interneta je, međutim, omogućila da čak i u uslovima potpunog nestanka iz etra Radio B92 nastavi sa aktivnostima obaveštavanja i komuniciranja sa slušaocima.

Drugo gašenje Radija desilo se, kao i prvog puta, tokom građanskih protesta 3. decembra 1996. godine, a bilo je provocirano kontinuiranim izveštavanjem reportera Radija B92, koji su slušaocima prenosili informacije nedostupne na medijima koje je kontrolisao režim Slobodana Miloševića. Nedeljama su stotine hiljada demonstranata protestovale zbog vladinog poništenja opštinskih izbora na kojima su pobedili Miloševićevi protivnici u Beogradu i 14 najvećih gradova u Srbiji. Ovoga puta signal B92 je izostao iz etra čak pedeset sati. Beogradska radio-stanica prešla je sa emitovanja na FM-u na internet 3. decembra 1996. godine, nakon što ju je Slobodan Milošević zatvorio. Tri dana se B92 mogao čuti samo preko interneta. Ključni spas stvorio je interni internet provajder B92, Opennet. „Kada je Milošević početkom decembra 1996. zabranio Radio B92, to je bila samo jedna od onih nezamislivih sinhronijskih situacija koje se s vremena na vreme dešavaju. Odmah smo počeli da distribuiramo vesti u RealAudio formatu. Nismo imali ni stručnost, ni propusni opseg, ni softver za prenos uživo na Netu. Dobili smo server koji je sposoban za 400 istovremenih konekcija, doniran od Progressive Networks, instaliran na XS4All. U roku od dan ili dva usledio je RealAudio stream uživo iz Beograda koji je prenosio B92-ov program.“ (kod Lovink 2011:107)



Skeniraj da pogledaš video o gašenju Radija B92 1996. godine

Okruženje, tehničko-tehnološko i medijsko, u Srbiji za razvoj i početak upotrebe interneta bilo je skromno i ne previše prijateljsko. Prema nekim izvorima, može se reći da je masovnija upotreba interneta počela tokom 1995–1996. godine. „Dve velike agencije koje podržava Vlada bile su nacionalna akademska mreža sa sedištem na Univerzitetu u Beogradu i Telekom Srbije. Međutim, OpenNet — koji je osnovao Radio B92 i koji se suprotstavljao vladi — postavili su svoj rad nezavisno od oba gorepomenuta operatera. OpenNet je uspostavljen korišćenjem stranih ISP-ova pod nazivom XS4All (internet sleng za „pristup za sve“), koji je bio treći najstariji ISP u Holandiji. Činilo se da je jedan od razloga zašto je XS4All pomogao OpenNetu da se uspostavi pod Miloševićevim represivnim režimom bio ukorenjen u njegovoj organizacionoj kulturi. XS4All su osnovale bivše hakerske grupe i bio je poznat po svojoj spremnosti da se uhvati ukoštac s mnogim kontroverznim pitanjima.“ (Chaisukkosol 2008)

B92 je koristio svoju internet mrežu OpenNet za slanje audio izveštaja širom sveta preko veba, a zatim su ih u Srbiju vraćali međunarodni emiteri. Bilteni Radija B92 distribuirani putem OpenNeta, u formatu veb biltena, lako su se reprodukovali na ekranima računara. Prema rečima glavnog i odgovornog urednika Radija B92, Verana Matića, ovi bilteni su, neretko, čitani na gradskim trgovima i postavljeni na zidove i bilborde. Gradovi bez internet servisa primali su biltene faksom, a potom bi oni bili kopirani, emitovani u programima lokalnog radija, ili jednostavno prenošeni od čoveka do čoveka. (Snyder i dr. 2017: 197)

U to vreme nastaje možda i najčuveniji identifikacioni džingl radija B92: „Radio B92 – Srbija zove“, koji se, zahvaljujući internetu, proširio ne samo kroz celu Srbiju već, vrlo brzo, i globalno. Ovakva vrsta aktivnosti i angažmana B92 onlajn bila je presudna ne samo kao otpor i zaobilaznje cenzure već i kao inicijativa za stvaranje mreže snažne međunarodne političke podrške za B92. Upravo je zahvaljujući intervenciji tadašnjih međunarodnih diplomatskih krugova, Radio B92 vraćen u etar tokom decembra 1996. godine. Povratak Radija B92 na 92.5 MHz i, još više, neprekinuti angažman na internetu, te emitovanje programa stanice i, posebno, vesti i informativnog sadržaja putem onlajn kanala pokazao je da je moguće suprotstaviti se represivnom režimu, te da slobodni mediji imaju mogućnost efikasnog alternativnog delovanja. Radio B92 je, kao i većina radio i televizijskih stanica u tom trenutku, funkcionisao u zakonskom međuprostoru, bez zvanične dozvole za rad. Zato je bilo važno ne samo obezbediti prisustvo i delovanje onlajn već i proširiti mrežu saradničkih medija u celoj Srbiji. Na talasu tih potreba nastaje ANEM

– Asocijacija nezavisnih elektronskih medija – koja se na početku sastojala od preko trideset lokalnih radio-stanica iz svih krajeva Srbije i Crne Gore. Uz pomoć BBC-ja uspostavljena je i jedinstvena šema reemitovanja: svakog dana pripremana su i emitovana četiri sata informativnih emisija B92 – oni bi prvo bili poslani preko interneta u Amsterdam na XS4All servere, odatle u London, a BBC bi tada uplinkovao programe B92 na svoj satelit, s kojeg bi ga lokalne radio stanice u mreži ANEM-a preuzimale i potom ponovo emitovale (Snyder i dr. 2017: 204).

Prisustvo i aktivističko delovanje u internet prostoru bilo je i važan signal za međunarodnu zajednicu – internet je bio način da se van granica Jugoslavije stvori i podigne svest o značaju prisustva i delovanja nezavisnih medija u tada ratom razorenoj državi. „Srbija nije crna rupa u koju izgleda svi veruju. Snažno je povezana na međunarodnom planu – preko interneta. A sajber prostor je verovatno najjače polje delovanja za nezavisne ljude koji žele da naprave promene tamo.“ (Giusanni 1998)

## FreeB92

Aktivnosti radija B92 u onlajn prostoru usavršavale su se i širile narednih godina, da bi sa prilično razrađenim mehanizmima saradnje i razmene sadržaja bilo dočekano treće, najkompleksnije gašenje programa stanice, a potom i preuzimanje Radija B92. Drugog aprila 1999. godine, tokom vanrednog stanja u državi i NATO bombardovanja program stanice preuzeli su članovi Socijalističke partije Srbije, i vrlo brzo celokupan emitovani sadržaj stavili pod svoju kontrolu.

„Radio B92, koji je u toku prvih časova pokušao da umiri građane emitovanjem mnoštva informacija o toku krize, skloništima i naporima nadležnih da rade u stanju ratne opasnosti, zatvoren je pod providnim izgovorom, a njegov glavni urednik Veran Matić priveden je na informativni razgovor“, izveštavao je nedeljnik *Vreme*.

Preuzimanje Radija ovog puta nije bilo ograničeno samo na FM signal – preuzeta je i veb adresa, te je svako ko bi posetio sajt B92 video vladinu propagandu koja podržava politiku Slobodana Miloševića. Manipulacija sadržajem, obmana i pokušaj da se propagandni sadržaj publici predstavi kao originalni B92 sadržaj u danima bombardovanja, straha i neizvesnosti kod nekih građana je uspeo. Kao odgovor na preuzimanje veb domena i adrese u Srbiji,

novinari i urednici Radija B92 u Amsterdamu vrlo brzo aktiviraju novu veb stranicu [www.helpB92.com](http://www.helpB92.com), koja pruža sve informacije o situaciji na terenu u Srbiji i mobilise široku međunarodnu podršku B92. Nakon bombardovanja, ova adresa će promeniti naziv u [www.freeb92.net](http://www.freeb92.net), kako bi se ukazalo na činjenicu da su prostorije, tehnika, sva intelektualna svojina i frekvencija 92.5 MHz i dalje okupirane od strane vladajuće stranke i da stanica ne može slobodno da emituje program za koji će garantovati njeni urednici i novinari.

Svrha FreeB92 sajta, pokrenutog 9. maja 1999. godine, bila je, pre svega, da se signalizira slušaocima u zemlji, ali i onima u inostranstvu, da Radio B92 još uvek živi i funkcioniše.

I mada je postojao ponovo neko vreme u etru, ovoga puta kao B292 od avgusta 1999. do maja 2000, Radio B92 je sve do oktobra 2000. godine svoje najsigurnije uporište imao u internetu, preko FreeB92 sajta. Iz dosadašnjeg teksta može se zaključiti da je Radio B92 internet koristio kao distributivni kanal za vesti, ali tokom i nakon bombardovanja 1999. godine internet delovanje je postalo i važna opcija za očuvanje B92 tima, u psihološkom i strukturalnom smislu. Iako se format posla za novinare promenio, oni su i dalje imali svoje obaveze, misiju, cilj i posao.

Internet je tokom NATO napada bio neophodan da bi se povezali saradnici radija koji su se nalazili po celom gradu, a često i širom sveta. Internet je bio najsigurniji, najbrži, najjeftiniji način da se komunicira i omogućavao je timu B92 da nastavi da proizvodi i emituje program, iako nisu bili zajedno.

„U trenutku preuzimanja radija i web adrese, tim tzv. kompjuteraša, kojih je bilo tek 8, doživelo je svojih 'petnaest minuta slave' jer je internet postao jedini glas stanice, To je ostalo jedino pravo sredstvo komunikacije gde je pod zaštitom PGP-a moglo da se kaže sve što se želi“, pisao je Dušan Mašić u svojoj knjizi „Talasanje Srbije“.

„Tek tih dana su 'oni' sa 5. sprata shvatili šta mi dole zapravo radimo. Naš sajt je imao milionsku posećenost, hiljade ljudi je slušalo B92. Neke strane stanice su na taj način preuzimale signal B92. Mi smo tada uspeali da snimimo i prve snimke bombardovanja Batajnice, da to okačimo na veb sajt, a onda je CNN preuzeo te snimke i objavio ih. Preuzimali su i neke naše vesti. Sam sajt i Real Audio bili su najvažniji delovi B92. Najviše ljudi bilo je tokom noći, jer su tada najviše i bombardovali. Tada su novinari prvi put počeli da silaze kod nas dole da vide ko su ti 'dobri ljudi' što nešto rade i preukavaju za internet



njihove vesti. I njima nije baš bilo jasno kako se vest koju oni ostave na kompjuteru pojavi na Webu. Tada su se neki od njih prvi put zainteresovali za sajt kao novi medij i ponudili se da pomognu.“<sup>7</sup> (Vojkan Radoš kod Dušana Mašića, „Talanjanje Srbije“)

Jedan od internet aktivista uključenih u izgradnju međunarodne podrške Radiju B92 onlajn je i Geert Lovink, koji se priseća da je kampanja *Help B92* odmah počela s pružanjem tehničke podrške za internet emitovanje B92, te da je veb adresa [www.b92.net](http://www.b92.net) imala i preko 200.000 posetilaca dnevno, kao i da su se umnožile aktivnosti vezane za proizvodnju vesti i informativnog programa na engleskom jeziku. Kao rezultat kampanje podrške, austrijska nacionalna radio stanica ORF počela je da emituje B92 na srednjim talasima, dopirući do teritorije Jugoslavije. (Lovink 2011: 73)

*„Poziv na slobodu medija pozicionirao se kao 'treći put', dugoročni doprinos rešavanju etničke mržnje. Stav bi se otprilike mogao opisati kao takav: Mi nismo pro- ili anti-NATO, pro- ili antisrpski; živimo u sajber prostoru. Dolazimo iz budućnosti i nudimo vam nadu da izbegnete noćnu moru zvanu istorija. Globalna komunikacija nije samo sredstvo za pomicanje – ona je deo rešenja... Digitalni uređaji će odvesti učesnike u potpuno novi svet – pogled koji su propagirali sajber-libertarijanci tokom 1990-ih.“* (Lovink 2011: 75)

Lovink, međutim, ističe da je uprkos entuzijazmu uključenih i činjenici da je Radio B92 veoma rano počeo da eksperimentiše sa internetom, kampanja *Help B92* naišla na brojna ograničenja van političkog domena. Uprkos činjenici da su nevladine organizacije aktivne u Jugoistočnoj Evropi intenzivno koristile elektronsku komunikaciju, kasnije i internet onoliko koliko je bio dostupan, bilo je iznenađujuće malo dostupnog ažurnog znanja o tome kako se veb i striming mediji mogu koristiti. Lovink ukazuje na značajan jaz između zvaničnika nevladinog sektora i generacije „haktivista“. „Internet uopšte nije shvaćen kao medij za obične građane. Taktički net.radio koncepti, upotreba mobilnih telefona, čak i obični veb-sajtovi bili su uglavnom nepoznati donosiocima odluka u medijskim nevladinim organizacijama, od kojih su mnogi bili iz generacije bejbi-buma/1968. Uprkos ogromnom uspehu 'taktičke' upotrebe interneta, inicijative kao što je *Help B92* u Amsterdamu i drugde suočile su se sa osnovnim nedostatkom razumevanja među etabliranim

7 Vojkan Radoš iz OpenNet B92 kod Dušana Mašića, „Talanjanje Srbije“, celo poglavlje knjige dostupno na: <https://www.cenzolovka.rs/pritisci-i-napadi/talanjanje-srbije-dusana-masica-devetnaesto-poglavlje/>

brokerima medijske politike i organima za grantove o potencijalima novih medija. Ova kulturna praznina nije mogla da bude prevaziđena preko noći.“ (Lovink 2011: 79–80)

## NetAid B92

*Povodom desetog rođendana B92 organizovan je globalni 24-časovni netcast, koji počinje u Beču i završava se u Kaliforniji. Njen moto: „Kada nas realnost izneveri, prelazimo u virtuelni svet. Ali bol je stvaran i ostaje sa nama.“<sup>8</sup>*

Kao što se vidi iz dosad navedenog, internet je u periodu 1991–1999. godine za Radio B92 bio krucijalan ne samo kao slobodan prostor za emitovanje programa već i kao alat za širenje međunarodne podrške. U uslovima nadziranja, gašenja i otvorenih pretnji, jedini način komunikacije sa saveznicima van zemlje bio je internet, koji postaje snažno političko strateško oružje.

Iako broj korisnika interneta u Srbiji i dalje nije ni blizu uticaja tradicionalnih medija, činjenica da je Radio B92 bio dostupan i aktivan onlajn doprinela je ne samo kulturnom statusu stanice kao borca protiv cenzure i za slobodu govora već je bila i svojevrsan medijski fenomen i kapital koji je mogao biti pretvoren u diplomatski i politički pritisak.

Pored diplomatskih intervencija, internet je omogućio uspostavljanje mreže solidarnosti širom sveta, koju su činile nevladine organizacije, nezavisne medijske kuće, pojedinci. Ljudi širom sveta, posredstvom aktivnosti stanice onlajn, počinju da se upoznaju da produkcijom, duhom, politikom B92, koja je ukazivala i na postojanje snažne antitotalitarističke dimenzije u srpskom društvu. Jedan od konkretnih načina solidarnosti bili su i tzv. *NetAid* događaji, za koje su disk-džokeji, muzičari i grupe iz celog sveta davali svoj doprinos kroz deljenje muzike, kreiranje specijalnih muzičkih setova, govorne poruke ohrabrenja i solidarnosti s građanima Srbije.<sup>9</sup>

8 *NetAid* zvanično saopštenje objavljeno na forumu Syndicate, 14. i 15. maj 1999.

9 Prema rečima jednog od inicijatora *NetAid* projekta, u jednom italijanskom gradu se, tokom jednog *NetAida*, desilo da je grupa slušalaca iznela zvučnike na prozore emitujući zvuk sirena i bombardovanja Beograda celoj ulici.

## Koncert za Net Aid – zvanična objava

15. maja 1999. Radio B92 će organizovati 24-časovni Internet program – Net Aid – posvećen desetogodišnjici Radija B92. U programu će učestvovati brojni muzičari iz celog sveta i prijatelji B92, uz tehničku podršku Kunstradija iz Beča i Radio Qualia iz Australije: DJ John Acquaviva (Definitive/Plus 8, Kanada), DJ Miles Holloway (Paper Recordings, Velika Britanija), DJ Hell (Disco B, Nemačka), DJ Charlie Hall (Vic Music, VB), DJ Fred Giteau (ex-POF Records, Francuska), DJ Blim (Emotif, VB), Sonic Youth, USA Mike Watt (ex-Minutemen, ex-Firehose, Sjedinjene Države), Ec8ro (Digital Hardcore Recordings, Nemačka), Syd Griffin (Cole Porters, ex-Long Ryders, SAD), Boiled In Lead, makedonski etno bend Anastasia, DJ Vlada Janjić (B92), DJ Boža Podunavac (B92), Teenage Techno Punks.

B92 rođendanski koncert (Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd): Darkwood Dub, Kanda Kodža i Nebojša, Neočekivana sila, Jarboli i mnogi drugi.

Program će se emitovati na <http://www.freeb92.net>, sa osnovnom porukom za solidarnost i podršku B92 timu koji nastavlja da se bori i brani slobodni duh B92 uprkos ratu, represiji države i najnovijoj zabrani radija.

Ova akcija je jedna od mnogih inicijativa koje organizuje tim FreeB92 u znak podrške slobodnim medijima i slobodi izražavanja u Jugoslaviji. FreeB92 čine zaposleni u B92, prijatelji i saradnici širom sveta – u Amsterdamu, Beču, Budimpešti.

NetAid će se održati na sledećim URL lokacijama:

[www.freeb92.net](http://www.freeb92.net) i [www.helpb92.xs4all.nl](http://www.helpb92.xs4all.nl) i [www.b92.net](http://www.b92.net)

Umetnički koncept *NetAid B92* projekta bio je da se različiti muzičari, umetnici, producenti i DJ-evi ujedine u borbi za slobodu izražavanja. O prvom *NetAid* događaju pisao je i čuveni magazin *Wired* koji se bavi ukrštanjem tehnologije, nauke, kulture i medija. Njegova novinarka je povodom *NetAida* napisala: „Tokom 24 sata... bivši di-džejevi Radija B92 i njihovi gosti slali su muziku, zvučne eksperimente i poruke mira preko besplatne veb stranice B92. U *chat roomu* je bilo živahno dok su slušaoci od Beograda preko Njujorka do Tajvana objavljivali pozdrave podrške, a umetnici iz celog sveta donirali materijale za *netcast*. U Rigi, Letonija, grupa za medijsku umetnost E-Lab

vodila je RealAudio stream uživo. Jedna austrijska radio stanica emitovala je muzički nastup uživo preko talasa.... Bogovi gitare Sonic Youth poslali su DJ set, snimak nedavnog koncerta u Parizu i imejl poruku dobre volje. Indi rokeri Mike Vatt i Black Gang odsvirali su live set iz studija u Los Anđelesu specijalno za emitovanje. U Amsterdamu, lokalna piratska stanica uhvatila je RealAudio signal Free B92 i pustila ga u etar. Navodno su to radile i stanice u Austriji, Švajcarskoj i Sloveniji.“ (Martz, 1999)

Gordan Paunović, jedan od inicijatora i pokretača najvećeg broja muzičkih i kulturnih onlajn aktivnosti B92 tokom bombardovanja 1999. godine, prisećajući se internet aktivizma stanice kaže: „Radio je pokušavao da zahvati najširi front. Znali smo da smo nelegalni, da koristimo predajnik Radio Beograda, da koristimo tuđe prostorije... Nismo imali ništa naše. Zato smo pokušavali, čim su nam se pružile mogućnosti, a to je već od rane 1991, da 'izađemo' iz Doma omladine i da radimo sve vrste akcija i spoljnih aktivnosti koji nisu samo emitovanje radio programa.“<sup>10</sup>

„*NetAid* je akcija koju smo digli za vreme bombardovanja, onlajn platforma preko koje smo pokušali da umrežimo razne prijatelje sa cele planete, pre svega prijatelje Muzičke redakcije. Imali smo sreće da smo pored lokalnih fanova i slušalaca bili prepoznati u inostranstvu kao nešto zanimljivo – novinarska solidarnost, profesionalni angažman, ali i prevazilaženje granica emitovanja muzike na radiju.

„Kulturna i muzička platforma B92 bila je prepoznata kao važna. Pokušavali smo da u turobnim vremenima održimo vezu sa ljudima s druge strane granice, da imamo kontakte sa scenom, i kada su nas zatvorili mi smo ih zvali da urade za nas šta mogu. Sonic Youth su slali snimke koncerta, ekskluzivne materijale, neki članovi Sonic Youth su snimali emisije, Pet Shop Boys je slao divne poruke, Nil Tenant je rekao šta misli, REM takođe... To je bio jedan emotivan trenutak za sve nas. *NetAid* je bio jedan od ranih pokazatelja snage interneta i onoga što će tek doći. Mi smo *NetAid* emitovali nekoliko puta u intervalu od 24 sata. Nije to bio veliki broj ljudi koji je slušao, 50-ak ljudi na strimu, ali je to bilo veliko ohrabrenje i da ljudi koji su radili na B92 dobiju podršku da izdrže do kraja.“

Gordan Paunović, intervju povodom 25. rođendana radija B92, maj 2014.

10 Intervju realizovan tokom aprila 2014. godine, povodom 25. rođendana Radija B92.

## Zaključak

Čak i iz današnje perspektive, kada su navedeni oblici medijskog onlajn aktivizma prevaziđeni, oni ostaju svedočanstvo briljantne medijsko-diplomatske gerilske aktivnosti koja je pre trideset godina, u eri potpuno zatvorenih medija, bez razvijene onlajn komunikacije, bez društvenih mreža i pametnih telefona, uspjela da umanjí cenzuru i da demonopolizuje javni prostor komunikacije u Srbiji devedesetih godina 20. veka. Takođe, osvrt na delovanje Radija B92 u onlajn prostoru može biti dragocena ilustracija neophodnog paralelnog delovanja i usklađivanja društveno-političkih dešavanja, korišćenja dostupnih mogućnosti u domenu tehnologija i osmišljavanja efikasnih formi i metoda angažovanog delovanja ne samo kroz medijsku produkciju, već i oblike komunikacije s publikom. Konačno, ovaj tekst ima za cilj kreiranje slike o dometima aktivističke borbe kao doprinosa (institucionalnom) sećanju na medijsko okruženje tokom turbulentnih i dinamičnih devedesetih godina prošlog veka. Uprkos činjenici da su digitalne tehnologije i onlajn okruženje dramatično evoluirali u protekle tri decenije, sećanje i razumevanje medijskog aktivizma onlajn u prvim godinama interneta u Srbiji pokazuje koliko je izazovna, ali i uvek moguća borba za slobodu govora, slobodu medija i koliko posvećenosti i angažmana zahteva na različitim frontovima. Upravo u trenucima velikog pritiska i suženih prilika kontrolisanih ili represivnih društveno-političkih okruženja nastaju prostori nove kreativnosti kakve su bile inicijative *Free B92* ili *NetAid*. Kroz aktivnosti *OpenNeta* i *Free B92* inicijative jasna je važnost čvrste, u vrednostima profesionalnog novinarstva i slobode govora utemeljene medijske pozicije na koju publika odnosno građani mogu da računaju. U vremenu personalnih medija, društvenih mreža, atomizacije sadržaja, takvu vrstu familijarnosti i visokog stepena poverenja danas je veoma teško postići. „Saučesništvo“ slušalaca u onlajn poduhvatima Radija B92 tokom ranih dana interneta kreiralo je i podgrevalo zajedničku viziju slobode u kojem je medij na strani svoje publike, a ne vlasti ili krupnog kapitala.

## Literatura

- Aulich, J. (2011). “The Democratic Delusion: New Media, Resistance and Revolution in Serbia 1995–2000.” *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, 5, 1–21., URL: <https://e-space.mmu.ac.uk/545/2/Aulich-5.1.pdf>

- *B92 – Rođendan radija koji ne postoji*, 1999, URL: <http://www.nin.co.rs/arhiva/2525/4.html>
- Chaisukkosol, C. (2008). *Internet Technology & Nonviolent Struggle : Serbia#3*, URL: <https://chaisuk.wordpress.com/2008/09/21/internet-technology-nonviolent-struggle-serbia3/>
- *Don't trust anyone, not even us*, Variant issue 22, URL: <https://www.variant.org.uk/22texts/b92.html>
- Giles, R., Snyder, R. (2018). *Reporting the Post-Communist Revolution*, Routledge.
- Giusanni, B. (1998). *Born From '96 Opposition, Serbian Internet Effort Thrives*,  
URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/tech/98/09/cyber/eurobytes/08euro.html>
- Istorijat – B92 Internet Service Provider, URL: <https://isp.b92.net/istorijat.htm>
- Lovink, G. (2011). *My First Recession – Critical Internet Culture in Transition*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, URL: [https://networkcultures.org/\\_uploads/tod/TOD9\\_MyFirstRecession\\_LQ.pdf](https://networkcultures.org/_uploads/tod/TOD9_MyFirstRecession_LQ.pdf)
- Martz, L. (1999). *Radio Free Yugoslavia*, URL: <https://www.wired.com/1999/05/radio-free-yugoslavia/>
- *Prilog kulturi sećanja: Ratno Vreme*, nedeljnik *Vreme* vanredni brojevi 27. mart – 26. jun 1999 , URL: <https://www.vreme.com/vreme/prilog-kulturi-secanja-ratno-vreme/>
- Mašić, D., *Talasanje Srbije*, URL: <https://www.cenzolovka.rs/pritisci-i-napadi/talasanje-srbije-dusana-masica-devetnaesto-poglavlje/>
- Matić, V. i Pantić, D. (1999). *War of Words*, URL: <https://www.thenation.com/article/archive/war-words/>
- *NetTime – Dear friends of B92*, URL: <https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9905/msg00310.html>
- Pantić, D. (1993). *Radio B92 and its Internet Project: From Local to Global Media* URL: [https://elpub.architexturez.net/system/files/pdf/9815.content\\_0.pdf](https://elpub.architexturez.net/system/files/pdf/9815.content_0.pdf)
- Pantić, D. (1998) *Web Wars, Index on Censorship 4*, URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064229808536379>
- Pantić, D., *Internet in Serbia: From Dark Side of the Moon to the Internet Revolution* URL: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/520/441>
- *Preserving the Free Flow of Information on the Internet: Serbs Thwart Milosevic Censorship, Round Two* (1996). URL: <https://www.usip.org/>

events/preserving-free-flow-information-internet-serbs-thwart-milosevic-censorship-round-two

- Šešić Dragičević, M. (1997). „B 92 – Urbani radio – Politika, alternativa, rok (I deo – Istorija burnih vremena, 1990–1993“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, broj 1, 352–371.

Ana Martinoli  
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

Virdžinija Đeković Miketić  
Institute for Philosophy and Social Theory, Belgrade

## 35 YEARS OF MEDIA ONLINE ACTIVISM IN SERBIA – THE CASE OF RADIO B92

### ***Abstract***

*It has been thirty-five years since the foundation of radio B92. The independent, youth radio station, with its program and activities on and off air, was not only an objective, professional media, but also the initiator of socio-politically engaged projects that influenced power relations in Serbian society. Moreover, it promoted those social and cultural values that were suppressed during the wartime, repressive years of Slobodan Milošević's rule. Shut down and canceled several times, and taken over by the autocratic regime during the nineties of the last century, the program of radio B92 was progressive in its every segment – both in terms of innovating traditional program contents and forms, and in affirming and using alternative channels and services in order to deliver its content to the widest possible audience. This text aims to present the activities of radio B92 on the Internet, which will keep it positioned in the history of media as a pioneer of activism in Serbia's digital landscape.*

### ***Keywords***

*radio, B92, online activism, cultural memory*

Primljeno: 15. 08. 2024.

Prihvaćeno: 4. 10. 2024.



Jovana Karaulić<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Ksenija Marković Božović<sup>2</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

7.038.53  
316.7:7.01  
COBISS.SR-ID 1.59196169

## NOVE PARADIGME REZIDENCIJALNIH PROGRAMA U IZVOĐAČKIM UMETNOSTIMA

### Apstrakt

Rad istražuje evoluciju rezidencijalnih programa u izvođačkim umetnostima, fokusirajući se na savremene promene u njihovom konceptu i implementaciji. Kroz analizu teorijskih pristupa, identifikovani su ključni trendovi i paradigme u ovoj oblasti, uz isticanje značaja procesa nad krajnjim rezultatom. Uz korišćenje kvalitativne metodologije zasnovane na pregledu literature i razmatranju nalaza fokus-grupe relevantnih zainteresovanih strana (menadžeri, kuratori umetnici), analizirane su politike i praktična iskustva rezidencija u Italiji kao primer dobre prakse, te identifikovane prednosti i izazovi rezidencijalnih programa u kontekstu evropskog kulturnog ekosistema. U tom smislu prikazano istraživanje doprinosi sagledavanju novih načina razumevanja značaja i značenja rezidencijalnih programa, ističući njihovu ulogu u promociji umetničke inovacije, kulturne raznolikosti i društvenog angažmana. Takođe, ukazuje na značajne razvojne izazove u ovom kontekstu i trasira mogućnosti za unapređenje i širenje uticaja rezidencijalnih programa na lokalnoj i međunarodnoj sceni.

### Ključne reči

rezidencije izvođačkih umetnosti, izvođačka umetnost, proces, participacija, kulturna politika

1 jovanakaraulic@gmail.com; ORCID iD 0000-0003-4242-6256  
2 ksenijamarkovicart@yahoo.com; ORCID iD 0000-0003-3196-8754

## Uvod

Savremeni načini funkcionisanja izvođačkih praksi uvažavaju ukupne tendencije u kulturi, koje uključuju nove modele reprezentacije, kuriranja i dramskih oblika istraživanja, kao i nove vremenske i prostorne međuodnose. Ovo je nesumnjivo u vezi s globalizovanim politikama koje ulažu sve veće napore u promišljanje međunarodnog karaktera izvođačkih umetnosti – otvorenih za različita iskustva s periferija i poluperiferija, gde umetnička scena postaje platforma koja je sve više globalna, a istovremeno vrlo specifična (Dragičević Šešić 2018: 18). Praksa izvođačkih umetnosti izložena je stalnom smenjivanju bliskog i udaljenog, lokalnog i globalnog (Pavis 2021), pa umetnici na ovom polju kontinuirano usmeravaju orijentaciju ka novim načinima rada, eksperimentu i kreiranju novih oblika znanja u internacionalnom kontekstu, testirajući tako granice profesionalnih i institucionalnih navika, tradicija i rutina (Klaić 2016). Shodno tome, u velikoj meri povezani su i koncepti kulturnog nomadizma i stvaranja značenja u kontekstu, te tako stratešku orijentaciju rezidencijalnih programa u poslednjoj deceniji možemo razumeti kao fokus na kolaborativno, najčešće međunarodno, stvaranje inovativnih i transformativnih alata u oblikovanju umetničkog procesa.

Počevši kao samoorganizovane inicijative odozdo prema gore, s jedne strane, i kao instrument lokalnih praktičnih kulturnih politika (osmišljen s ciljem unapređivanja međunarodne saradnje od 1980-ih), s druge, umetničke rezidencije su postale unikatne kulturne platforme prilagođene potrebama i razvojnoj logici 21. veka. Štaviše, poslednjih decenija one se percipiraju kao sve važniji instrument podrške umetnicima, pri čemu se obraća naročita pažnja na njihovu konceptualizaciju i implementaciju, koje zahtevaju pažljivo planiranje u kontekstu specifičnih potreba izvođačkih praksi i tu prisutnih (kreativnih) zajednica. Takođe, sve eksplicitnije se rezidencije transformišu u *okruženja za učenje (learning environments)*, služeći kao vreme i mesto kolektivnog i ličnog razvoja, čija je komplementarna dimenzija revidiranje postojećih i stvaranje novih (umetničkih, komunikacionih, vrednosnih, biznis) modela u oblasti umetnosti i kulture.

Teorija i praksa se slažu da rezidencije imaju svoje korene u centrima za okupljanje umetnika sličnim akademijama iz šesnaestog veka u Italiji, gde je prvobitna misija bila stvaranje foruma za diskusiju, debatu i razmenu, „što bi se moglo izjednačiti s današnjim laboratorijama i platformama za inovaciju“ (Serino 2015: 6). Međutim, iako zasnovane na konceptima s tradicijom dugom preko petsto godina, od prvih rezidencijalnih formata do danas, razvijen

je veliki broj heterogenih modela i šema. U tom smislu su terminom *rezidencija* obuhvaćeni različiti formati, pri čemu su prisutna raznolika organizacijska i sadržinska rešenja, kao i „različita značenja i nivoi političkog značaja unutar konteksta i dinamike koja se stalno menja“ (Stecher 2018: 107).

Još jedna značajna evolucija u okvirima fenomena kojim se bavimo odnosi se na transformaciju tradicionalne orijentacije ovih programa, tj. refokusiranje s produkcije specifičnog umetničkog dela na formiranje laboratorija koje naglašavaju proces, često u saradnji sa zajednicom i usklađene s kustoskim temama. Kao takve, rezidencije možemo razumeti u kontekstu onoga što Babilbar naziva „radilištima demokratije“ u *Mi, narodu Evrope* – mestima kontrakulture i otpora civilnog društva, ali i mogućom (i poželjnom) dopunom javnoj infrastrukturi, koja (između ostalog) doprinosi i aktivnostima kulturne diplomatije. Dakle, nov pristup rezidencijalnim *politikama* (shvaćenim kao njihova ukupna strateška orijentacija, misija, vizija i načini praktičnog delovanja) naglašava aktuelne principe u oblasti izvođačkih umetnosti, gde sve istaknutiju ulogu zauzima sam *proces*, postajući centar dijaloga i istraživanja. Takva promena paradigme značajno utiče na ublažavanje pritiska u pogledu očekivanih ishoda na organizacije i zajednice (kao učesnike rezidencijalnih programa), ali i na stvaranje novih očekivanja u odnosu na različite kulturne, društvene i teritorijalne kontekste. Ovakav koncept obuhvata principe participacije, dajući članovima zajednice priliku da ko-kreiraju, dok „ono što postaje važnije od gotovog dela jeste proizvodnja značenja, njegova konstrukcija i dekonstrukcija“ (Pavis 2018: 281). U tom smislu, umetnici se susreću s novim izazovima u pogledu rezultata koji se više ne odnose na konkretno delo već na društveno-transformativnu intervenciju integrisanu u proces umetničkog eksperimenta, a sve ovo otvara i nova pitanja u kontekstu odnosa izvrsnosti umetničkog procesa i njegove političnosti.

## Politike o rezidencijama i njihova političnost

Kako bismo razumeli smisao savremenih rezidencija neophodno je da steknemo kratak uvid u promene njihovog značenja i značaja kroz vreme. Moguće istorijske uglove i perspektive, pre svega sa stanovišta vizuelnih umetnosti, možemo pronaći u sveobuhvatnoj studiji *Contemporary Artist Residencies Reclaiming Time and Space*, koja je nastala kao rezultat simpozijuma „*Residencies Reflected*“ i uključuje brojne rezidencijalne programe i platforme u diskusiju o svrsi, ciljevima i načinima funkcionisanja rezidencijalnih programa danas. Početkom devedesetih prvi rezidencijalni katalog *Globalni vodič*

*domaćina za umetnike o kratkoročnom boravku* obuhvatio je oko dve stotine rezidencijalnih organizacija iz 29 zemalja i 5 mreža, pri čemu je kriterijum odabira zasnovan na tome da se u njihovim statutima i osnivačkim aktima spominju principi i ciljevi obezbeđivanja radnog prostora za istraživanje, odnosno podsticanja kreativnog procesa u pravcu umrežavanja – bilo sa drugim umetnicima, ili sa određenim okruženjem i zajednicom (Elfing & Kokko 2019). Slično tumačenje se zadržalo i u narednim decenijama, pa se tako u publikaciji iz 2014. godine *Policy Handbook on Artists Residencies* (2016),<sup>3</sup> kao jednom od prvih dokumenata u ovoj oblasti, navodi da su umetničke rezidencije otvoren i fluidan koncept koji obuhvata širok spektar aktivnosti i angažovanja i koje „pružaju umetnicima i drugim kreativnim profesionalcima vreme, prostor i resurse za rad, pojedinačno ili kolektivno, u oblastima njihove prakse koje unapređuju njihovu refleksiju ili fokus“ (OMC WG 2016: 9).

S vremenom, rezidencijalne izvođačke prakse postale su neizostavan deo evropskog ekosistema umetničkog stvaralaštva, pružajući umetnicima jedinstvenu priliku za istraživanje, inovaciju i kulturnu razmenu. Njihova uloga u kontekstu kulturnih politika Evrope viđena je kao sredstvo razvoja umetničkih potencijala, promocije kulturne raznolikosti i jačanja međunarodnih kulturnih veza, a pozitivni primeri situiranja rezidencijalnih programa u kulturne politike potvrdili su efikasnost inicijativa ove vrste u oblikovanju umetničkog polja, podržavanju stvaralaštva i doprinosu kulturnoj diplomatiji. Zato, u poslednjoj deceniji različite zemlje Evropske unije (koje su već uvele umetničke rezidencije u svoje zakonske i strateške dokumente) proširuju diskusiju na temu njihovog značaja, uviđajući da on prevazilazi tradicionalno razumevanje ovih programa kao sredstva reprezentacije umetničkih praksi u svetu, bogaćenja međunarodne kulturne scene i jačanja evropskog kulturnog dijaloga. Kad se pominje „evropski kulturni identitet“ važno je osvrnuti se i na intenzivnu afirmaciju značaja kolaborativnih praksi i umrežavanja u kulturi i umetnosti kao segmenta Evropske agende za kulturu, koja eksplicitno utiče na usmeravanje fondovskih politika – naročito orijentisanih ka praksama zajedničkog učenja i razvoja. Jasno je da ovo odgovara osnovnim postavkama rezidencijalnih programa, koji tako postaju sastavni deo projekata međunarodnih konzorcijuma, a takve inicijative dalje se uzimaju za referentne primere na nacionalnom nivou utičući na prihvatanje ovog formata kao aktuelnog i vrednog unutar polja kulturnog i umetničkog stvaralaštva.

3 Publikacija je realizovana u okviru projekta *European Agenda for Culture*, OMC radna grupa, 2016. godine

Uverljiv primer integracije rezidencijalnih programa u kulturne politike može se sagledati u praksama Švedske, Nemačke, Francuske, Italije, Austrije i drugih država koje strateški razvijaju i podržavaju rezidencijalne platforme s ciljem unapređenja praksi izvođačkih umetnosti. Njihov pristup je usmeren na pružanje programskih i prostornih resursa umetnicima, odnosno omogućavanje vremena i alata za istraživanje, eksperimentisanje i saradnju, stvarajući okruženje koje podstiče umetničku izvrsnost i inovaciju. U tom smislu, mnogi bivši manastiri, zamkovi, tvrđave nude međunarodne rezidencijalne programe, podržane od strane različitih fondova i lokalnih uprava, koje to čine s ciljem „negovanja sopstvene umetničke klime razmenom sa stranim umetnicima“, „međusobnog inspirisanja umetnika i otkrivanja zajedničkih afiniteta i interesovanja koji će možda dovesti do kooperativnih projekata“, ili bogaćenja kulturne ponude dodatnim „javnim angažmanom“ rezidencijalnih umetnika (Klaic, 2007: 64, 65).

Međutim, (mogući) doprinos rezidencijalnih praksi širim društvenim ciljevima još uvek nije u punoj meri prepoznat, iako se donosioci odluka (ali i akademska zajednica, kao i stvaraoci) sve više okreću mapiranju mogućih načina povezivanja savremenih umetničkih nastojanja i aktuelnih društvenih pitanja. U tom smislu deluje da je „kriza“ koja se odnosi na „sve veću tenziju i takmičenje u dokazivanju javnog značaja između različitih delatnosti (programa, projekata) koje kultura i umetnosti sada natkrivaju (Marković Božović, 2020: 438) nedovoljno utiče na odnos kulturnih politika prema rezidencijama, odnosno na konceptualizaciju podrške programima ove vrste sa aspekta doprinosa izvođačkih umetnosti društvenoj koheziji i kulturnoj emancipaciji, socijalnoj inkluziji, razvoju kritičkog mišljenja, pokretanju dijaloga i javne rasprave, reviziji formalne istorije, preispitivanju mitova i tradicionalnih obrazaca mišljenja (Isto, 439). S druge strane, „odozdo nagore“ paradigma se *de facto* menja, što je prirodna posledica sve veće umetničke orijentacije ka spolja i rušenja pregrada između umetničkog procesa i okruženja.

## Proces u kontekstu

Razilaženje u razumevanju načina funkcionisanja i svrhe rezidencijalnih programa u vezi je i sa zaokretom ekosistema izvođačkih umetnosti, koji je, između ostalog, doveo do konfuznog odnosa između političnosti i praksi rezidencijalnih programa – njihovog načina funkcionisanja i svrhe. Odgovor na ovo je utemeljen u novim jezicima izvođačkih umetnosti koje teoretičari,

istraživači i profesionalci u kulturi diskutuju u svojim radovima već decenijama – u konceptima koji unapređuju razumevanje odnosa između umetnosti, kulture i društva, uzimajući za paradigmatiku osu ideje o inkluzivnosti i demokratizaciji kulture, te otvaranju umetničkog procesa ka „spolja“ i principima kulturne hegemonije. U tom smislu antropologija pozorišta, odnosno razumevanje kulture i ritmova različitih zajednica kao sredstava stvaranja autentičnog iskustva izvođačkih istraživanja (Barba, 1995, Grotovski, 1968), otvara prostor za sagledavanje rezidencija kao snažnog izvora vrednosti i identiteta. Na sličan način, Artoova filozofija (Arto, 1992) „o surovosti“ može doprineti diskusiji o promenama i smislu rezidencija tokom vremena, uzimajući u obzir značaj i spektre integrisanja umetničke prakse u socijalni kontekst.

Postizanje novih društvenih vrednosti i način koncipiranja rezidencija povezuju se i sa transformacijom ideje o *rezultatu* rezidencijalnih programa. Fokusirajući se na proces, savremene rezidencijalne forme nude nove oblike javnih prezentacija i nova tumačenja pozicije publike – veoma često i članova zajednice koji sada aktivno učestvuju u procesu. Iz tog ugla posmatrano, i Ransierove (Jacques Rancière) ideje o demokratizaciji umetnosti i ulozi posmatrača, kao osnova razumevanja participativnih praksi u izvođačkim umetnostima (Ranciere, 2007), mogu se uzeti za teorijski diskurs konceptualizacije rezidencija danas s fokusom na stvaranje novih značenja kroz tematske aktivnosti sa zajednicom.

Ovakvo usmerenje rezidencijalnih programa prepoznato je kao značajno i u različitim zagovaračkim dokumentima nezavisnih organizacija. U preporukama za dalji razvoj polja one ističu umetničke rezidencije kao važne za inspiraciju i istraživanja, te stvaranje jačih i dubljih veza unutar društva – između pojedinaca, publike, različitih društvenih grupa i zajednica, udruženja posvećenih ekološkim ili društvenim pitanjima, ljudskih prava, škola, biblioteka, naučnih centara (npr. Pogon, 2014). I zaista – rezidencije postaju lokalno kontekstualizovane, tematske i saradničke platforme za razmenu i stvaranje novih znanja i značenja među umetnicima, naučnicima, profesionalcima i širom publikom unutar definisanih zajednica, pri čemu mogu stvoriti opipljive ishode poput umetničke (ko)produkcije, ali su sve češće fokusirane na sam proces gde nema unapred propisanih ili očekivanih rezultata, a umetničko delovanje postaje akt društvene inovacije i intervencije.

S tim u vezi, objektivno je primetiti da je sadašnjost, a naročito budućnost ovih programa – viđenih kao arene promišljanja i oblikovanja inovativnih

ideja i rešenja umetničkih istraživanja, upravo u otvaranju ka novim (društvenim) temama i novim zajednicama, tj. udaljavanju od tumačenja prostora umetničkog rada kao privilegovanog (elitnog). Ovakav koncept odgovara i vrednosnom usmerenju savremenih kulturnih politika, fokusiranih na (pr) ocenjivanje kulturnih programa i projekata ne samo sa aspekta *estetskih* i *unutrašnjih* vrednosti već i sa aspekta *instrumentalnih* vrednosti, značajnih za javnu (ne samo kulturnu) politiku i njene ciljeve, i *institucionalnih*, koje se tiču jačanja organizacionih kapaciteta i uspostavljanja veze između organizacije i njene različite publike (Holden, 2004). Međutim, davanjem presudnog značaja procesu i društveno-transformativnom potencijalu rezidencija, naslućuju se i mogući problemi – upravo sa aspekta evaluacije. U vreme kada dominantan izazov postaje ne samo kako utvrditi raznolike društvene uticaje kulturne i umetničke produkcije već i kako pronaći „dokaze da oni postoje“ (Belfiore, Bennett, 2007: 6), ni rezidencijalni programi nisu imuni na pritisak da uz kvalitativne evaluacije evaluiraju svoju relevantnost kroz statističke podatke, tj. da dokažu značaj i uticaj sprovedenih aktivnosti brojem prisutnih, medijskom reprezentacijom, lokalnom i međunarodnom vidljivošću itd. S druge strane, suprotno ovakvim identifikatorima uspeha, današnje rezidencije su fokusirane na manje opipljive i vidljive rezultate, koji obuhvataju proces, istraživanje, inovaciju i stvaranje budućih značenja, što vodi potrebi za definisanjem novih načina i kriterijuma evaluiranja. Ovime se vraćamo i na pitanje formalnog priznavanja društvenog značaja rezidencija. Iako porast tematskih programa poslednjih godina ukazuje na njihov sve veći značaj unutar polja, politike i postojeći dokumenti, kao što smo videli, i dalje podršku takvom formatu zagovaraju i koncipiraju gotovo isključivo u kontekstu međunarodne reprezentacije i negovanja kulturne razmene.

## Izazovi i prepreke iz ugla prakse

Dobar primer integracije programa rezidencija u praktične kulturne politike, čime one postaju važan instrument podrške u stvaranju novih oblika umetničkog izraza, kulturnog pluralizma i jačanja međunarodnih veza unutar umetničke zajednice jeste Italija, koja strateški razvija i podržava ovakve platforme. Pristup nosilaca tamošnje kulturne politike (na različitim nivoima uprave) demonstrira uvažavanje važnosti procesa kojima se pružaju vremenski i prostorni resursi umetnicima da istražuju, eksperimentišu i saraduju, stvarajući okruženje koje podstiče umetničku inovaciju. Pored toga, italijanske rezidencijalne platforme često su usklađene s širim kulturnim ciljevima i bave se društvenim izazovima i promenama, pa njihov primer povezivanja

savremenih (često participativnih) umetničkih napora s temama iz agende kulturne, ali i drugih praktičnih politika, ilustruje kako rezidencijalne prakse mogu doprineti razvoju veza između umetnika i zajednice, odnosno ispunjavanju društveno-transformativnih funkcija izvođačkih umetnosti.

Pitanje rezidencija u izvođačkim umetnostima u Italiji prvi put se formalno pojavilo u ministarskom dekretu 2015. godine, zahvaljujući diskusijama pokrenutim u okviru trogodišnjeg projekta „Zadovoljstvo i siromaštvo. Trenutne i buduće kreativne rezidencije u Italiji“ (Biondi, 2020: 8). Od tada je uspostavljen princip prema kojem Vlada, regioni i autonomne pokrajine Trento i Bolzano periodično potpisuju sporazum kojim se utvrđuju smernice za raspodelu sredstava za finansiranje rezidencijalnih programa. Ako se prvo trogodišnje razdoblje moglo smatrati eksperimentalnom fazom, koja je potvrdila značaj i mapirala moguće pravce razvoja ovog tipa programa, drugi ciklus, koji je počeo 2018. godine, uveo je nov model „rezidencijalnih centara“ (*Centri di residenza*), čiji se programi većinski finansiraju subvencijama koje pokrivaju 80 % troškova projekata, pri čemu Ministarstvo doprinosi sa 60 %, a regioni sa 20 %. Važno je napomenuti da svaki dobitnik sredstava ima zadatak da stvori duboke i autentične veze između umetnika, zajednice i okoline u kojoj rezidencije deluju, čime se ostvaruje formalno priznanje (ali i podstiče) diversifikacija lanca društvenih vrednosti ovog tipa programa.

Uspeh takve prakse ilustruje osnivanje i kontinuitet *Larboreto – Teatro Dimora di Mondaino*, platforme za rezidenciju orijentisane prema lokalnom kulturnom kontekstu i specifičnostima regiona Mondaino. *Larboreto* je osnovan pre više od trideset godina, a 2003. godine izgrađen je i jedinstveni prostor opremljen najsavremenijom tehnologijom i modularnim elementima, što je ovu organizaciju učinilo posebnim primerom u Italiji pogodnim za istraživanje i promišljanje novih pristupa u stvaranju performativnih jezika. U ovom okruženju, 2022. godine održan je dvodnevni događaj *Limen – Beyond Borders*, evropski seminar o kvalitetu rezidencija održan u okviru projekta Kreativne Evrope *Stronger peripheries*, s ciljem da se, kroz razgovore i razmenu mišljenja zainteresovanih strana, polje izvođačkih umetnosti s fokusom na nezavisnu scenu mapira i istraži se raznolikost rezidencijalnih praksi – od prototipova bez forme do regionalnih sistema. Projekat *Stronger Peripheries* je prvi kolaborativni projekat međunarodnog konzorcijuma *Southern Coalition* koji čini jedanaest organizacija (festivala, mreža, kulturnih centara) iz oblasti izvođačkih umetnosti i tri evropska fakulteta (u ulozi partnera-istraživača) iz deset evropskih zemalja (Portugalija, Španija, Italija, Francuska, Grčka, Bugarska, Hrvatska, Slovenija, Mađarska, Srbija). Tim Fakulteta dram-



skih umetnosti bio je, u okviru projekta, zadužen za istraživanje procesa i potreba razvoja kapaciteta umetnika, što je uključilo i istraživanja na temu karakteristika savremenih rezidencijalnih programa. U cilju prikupljanja podataka u okviru pomenutog događaja organizovani su razgovori sa četiri fokus-grupe u kojima su – između ostalog – analizirane mogućnosti i izazovi razvoja savremenih rezidencijalnih programa revidirane misije, koja se fokusira na proces umesto uspešne javne prezentacije kao krajnjeg rezultata. Fokus grupe su organizovane u formatu okruglog stola u kojem je učestvovalo po petnaest učesnika – predstavnika partnerskih organizacija konzorcijuma Južna koalicija, umetnika, istraživača i kustosa italijanske scene izvođačkih umetnosti registrovanih za učešće na seminaru. Diskutovano je o međusobnoj uslovljenosti umetničkog istraživanja, produkcije i prezentacije/turnee, te o transverzalnim temama ekonomske održivosti, fragilnosti i snage kreativnih procesa. Metodologija je obuhvatila refleksiju učesnika na postavljena pitanja i kolektivnu razmenu iskustva i stavova, a potom definisanje ključnih pojmova/konceptata koji oslikavaju zajedničke vrednosne pretpostavke.

Uvidi stečeni kroz rad fokus-grupa pokazali su da većina umetnika, menadžera, kuratora povezuje stvaralaštvo u okvirima rezidencija izvođačkih umetnosti s konceptima kao što su nezavisnost, sloboda/pravo/mogućnost neuspeha, trajanje (umesto vremena), izazov, inovacija, drugačiji pogled, stvaranje/prenos znanja, međusobna odgovornost itd. U tom smislu postignut je konsenzus u razumevanju značenja umetničko-istraživačkog rada u polju kao vremenski (pa i prostorno) nelimitiranog imaginativnog procesa koji poželjno uključuje racionalizaciju problema (umetničkog i društvenog), ali ne teži nužno jasnom rezultatu. Takođe, učesnici su se složili oko značaja rezidencijalnih programa kao platforme za infrastrukturnu podršku takvim istraživanjima, ali i inspiraciju za formulisanje istraživačkih pitanja. Rezidencije su viđene kao prostor kolektivnog i ličnog umetničkog razvoja, koji su nesputani u smislu očekivanja rezultata ostvarene razmene i ko-kreacije, međutim – druga grupa identifikovanih ključnih reči ukazala je na istovremeno nedovoljno poverenje u održivost ovakvog pristupa. U definisanju osećanja i stavova u vezi sa idejom o istraživanju kao cilju (a ne metodi) rada pojavljuju se i pojmovi fragilnosti, nesigurnosti, osećanja gubitka, pritiska, rizika, nevidljivosti. Drugim rečima, stavovi (i strahovi) učesnika svedoče o tome da fokus na proces svakako predstavlja oslobađanje u određenoj meri, ali istovremeno i zbunjuje sa aspekta svrhe i budućnosti, tj. pitanja „šta dalje?“ i „šta s tim?“.

Naredni deo diskusije fokus-grupa, koji su moderirali predstavnici istraživačkih timova, usredsređen je na ispitivanje procesa produkcije u savremenim rezidencijama, a ključni pojmovi definisani u ovom segmentu bili su povezani sa osećanjima i tumačenjima odgovornosti, produktivnosti (neproduktivnosti), autentičnosti izraza, brige za grupu/izgradnju tima, razvoj, otvorenost, podršku, nove uloge (posmatrača), uključivanja lokalne zajednice, itd. Učesnici su se složili oko ideje da prihvatanje drugog i drugačijeg (koncepta i konteksta) ima presudni značaj u rezidencijalnom stvaralaštvu, što podrazumeva adaptabilnost, želju za širenjem znanja i iskustava, ali i rad na stvaranju pravednog, pravičnog i inkluzivnog sistema procesa i odnosa koji se tu ostvaruju. Potencijalni negativni aspekti rezidencijalnog rada u ovom segmentu diskusije uključili su: hitnost, rizik, konkurenciju, nesigurnost finansiranja, itd., što još jednom podvlači imanentno osećanje pritiska da se „isporučiti“ određeni zaokružen sadržaj, ili – u suprotnom – suoči s neizvesnošću opstanka.

Treća dimenzija diskusije u okviru fokus-grupe bila je usmerena ka pristupima predstavljanja rezultata rezidencijalnog rada. Veći deo diskusije i ovde je obojilo isticanje kontrastnih stavova i osećanja na temu nemogućnosti dalje artikulacije i distribucije procesa kao ishoda rezidencija. U tom smislu, suprotstavljeni su koncepti kao što su uključivanje, izgradnja zajednica, deljenje, odnos s kontekstom, kompromis, povezivanje, odgovornost, s jedne strane, i kvantitet (naspram kvaliteta), verifikacija, rokovi, očekivanje, frustracija, itd., s druge. Konačno, zaključak celokupne diskusije bio je da proces jeste postao centralno mesto u planiranju i sprovođenju rezidencijalnih programa, ali da se tek u predstojećim godinama očekuje dublja i operacionalnija artikulacija ovakvog koncepta.

## Zaključak

Analiza dinamike i održivosti unutar programa rezidencija, s fokusom na otvoren proces, stvaranje novog i nepoznatog, društvenu dimenziju i nove oblike znanja, ukazala je na postojanje određenih sumnji u ovom kontekstu – od strane politika koje ovaj pomak još uvek nisu operacionalizovale u punoj meri, ali i od strane umetnika, nesigurnih u pogledu napuštanja ideje o izvedbi i distribuciji kao primarnim ciljevima rezidencijalnog rada. S druge strane, očigledno je da ukupno kretanje u oblikovanju umetnosti budućnosti usmeravaju prakse rezidencija ka kolaborativnim i „laboratorijskim“ pristupima, koji uključuju zajednicu i teže produkciji društvene promene i znanja

– pre nego konkretnog performansa/predstave. Takav trend naročito podržavaju međunarodni kolaborativni projekti, orijentisani ka produkciji „neograničenog“ znanja, koje ne prati određenu metodu ili tehniku i ne podleže tradicionalnim mehanizmima procene. Zbog toga je neophodno preispitati i nadograditi dimenzije formalnog priznanja rezidencija, paralelno trasirajući nove putanje smisla i svrhe umetničkog procesa.

## Literatura

- Arredondo, C. (2021). *Artist Residencies as Complex Contexts for Creative Growth: The Stories of Eight Artists*. Teachers College, Columbia University.
- Arto, A. (1992). *Pozorište i njegov dvojniki*. Novi Sad: Prometej.
- Badham, M. (2017). “The Social Life of Artist Residencies: working with people and places not your own”. *Seismopolite: Journal of Art and Politics* 18, 1–6.
- Barba, E. (1995). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. Routledge.
- Balibar, É. (2009). *We, the people of Europe? Reflections on transnational citizenship*. Princeton University Press.
- Barba, E. (2003). *The paper canoe: A guide to theatre anthropology*. Routledge.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2007). “Rethinking the social impacts of the arts”. *International Journal of Cultural Policy* (13/2), 135–151.
- Dragičević Šešić, M. (2018). “Questioning Cultural Management: Southern (Contextual) Perspectives”, u: Bonet, L., Schargorodsky, H. (eds) *Theatre Management: Models and Strategies for Cultural venues*. Elsevier: Kunnskapsverket, 14–27.
- Elfving, T., Kokko, I., & Gielen P., eds. (2019). *Contemporary artist residencies: reclaiming time and space*. Valiz, Amsterdam: Antennae – Arts in Society.
- Guerra, G. (2022). “Residencies in Italy”, in Fabio Biondi (ed.): *Small catalogue of Residencies in Italy for the internal use of participants in the European Seminar on the Quality of Residencies*, ed.. Limen seminar, 8–10.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. Simon and Schuster.
- Holden, J. (2004). *Capturing Cultural Value: How culture has become a tool of government policy*. London: Demos. <https://www.demos.co.uk/files/CapturingCulturalValue.pdf>

- Klaic, D. (2007) *Mobility of imagination: a companion guide to international cultural cooperation*, Budapest: Center for Arts and Culture, Central European University
- Klaić, D. (2016). *Početi iznova – Promena teatarskog sistema*. Beograd: Clio.
- Lehman, K. (2017). “Conceptualising the value of artist residencies: A research agenda”. *Cultural Management: Science and Education* 1.1, 9–18.
- Marković Božović, K. (2020). “Negovanje pozorišne publike kao društvena funkcija savremenih pozorišta”. *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* 175 (3/2020), 437–451.
- Pavis, P. (2021). *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio.
- Rancière, J. (2007). *The emancipated spectator*. London: Verso Books.
- Serino, A. (2015). *Sustaining open processes and unframed knowledge with long-term effects in Residencies as Learning Environments*. Regione Lombardia: Fare.
- Stecher, K. (2018). “Learning from each other”. *AWAY: The book about residencies*. Wien: Verlag für moderne Kunst.
- Undiana, N. N., Sarbeni I., & Johari A. (2020). “Art Residency Program as a Form of Creative Process for Artist”. *2nd International Conference on Arts and Design Education (ICADE 2019)*. Atlantis Press. file:///C:/Users/Ksenija/Downloads/125937410.pdf [Pristupljeno: 20.04.2024.]
- UNESCO. *Convention on the Protection and the Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* (2005) <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000225383/PDF/225383eng.pdf.multi> [Pristupljeno: 12. 4. 2024]

Jovana Karaulić  
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

Ksenija Marković Božović  
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

## NEW PARADIGMS OF RESIDENTIAL PROGRAMS IN PERFORMING ARTS

### ***Abstract***

*This paper explores the evolution of residency programs in the performing arts, focusing on contemporary changes in their conceptualization and implementation. Emphasizing the significance of the process over its final outcomes, key trends and paradigms in this field have been identified through analysis of theoretical approaches. By utilizing qualitative methodology based on literature review and considering findings from focus groups involving relevant stakeholders (managers, curators, and artists), policies and practical experiences of residencies in Italy have been analysed as a case study of best practices, thereby identifying the advantages and challenges of residency programs within the context of European cultural ecosystem. In this regard, the presented research contributes to the understanding of new ways of appreciating the importance and meanings of residency programs, highlighting their role in promoting artistic innovation, cultural diversity, and social engagement. Additionally, it underscores significant developmental challenges in this context and outlines possibilities for enhancing and expanding the impact of residency programs both locally and internationally.*

### ***Keywords***

*performing art residences, performing arts, process, participation, cultural policy*

Primljeno: 10. 04. 2024.

Prihvaćeno: 14. 10. 2024.



## UTICAJ DIGITALNIH MEDIJSKIH SISTEMA NA DRUŠTVENU POLARIZACIJU

### **Apstrakt**

Algoritmi za moderaciju postali su suštinski deo savremenih digitalnih medijskih sistema, omogućavajući automatsko filtriranje i uklanjanje neprikladnog sadržaja bez potrebe za ljudskom intervencijom. Ovaj rad istražuje implikacije takvog pristupa, s posebnim fokusom na njegov uticaj na polarizaciju unutar društva. Dok pružaju efikasnost u suzbijanju nasilnog i neprimerenog sadržaja, algoritmi u isto vreme funkcionišu na bazi unapred definisanih pravila koja mogu nenamerno filtrirati određene stavove ili informacije. Ovaj proces može pojačati stvaranje zatvorenih krugova informacija i uskih interesnih zajednica, pri čemu algoritmi favorizuju sadržaj koji se slaže s prethodnim interesovanjima korisnika, smanjujući njihovu izloženost suprotnim stavovima i dodatno doprinose polarizaciji. Zaključak ovog rada naglašava potrebu za razvijanjem sofisticiranih mehanizama prepoznavanja algoritamskih moderacija koje doprinose polarizaciji. Ključna preporuka je uvođenje pravnog okvira koji će obavezivati digitalne platforme na transparentnost algoritama, uključujući objavljivanje kriterijuma prema kojima se sadržaj filtrira i modera, kao i podatke na kojima se treniraju. Pravne regulative bi trebalo da obuhvate mehanizme za nezavisnu reviziju i praćenje algoritamskih odluka, kao i uspostavljanje odgovornosti platformi za potencijalne negativne posledice na društveni dijalog i pluralizam mišljenja. Time bi se obezbedio balans između efikasnosti moderacije i zaštite osnovnih prava korisnika, kao što su sloboda izražavanja i pristup različitim stavovima.

### **Ključne reči**

digitalni medijski sistemi, algoritamska moderacija, transparentnost, dijalog, sloboda izražavanja.

<sup>1</sup> katarinasmakic@gmail.com; ORCID iD 0009-0003-3838-9525

Uticaj medijskih sistema na polarizaciju društva započinje još u 19. veku, kada su novine bile glavni izvor informacija i često se koristile kao politički alat za oblikovanje javnog mnjenja, promovisanje ideoloških stavova i podsticanje političkih sukoba između različitih društvenih grupa, čime su značajno doprinele stvaranju dubokih podela u društvu. Štampa nije bila neutralna; izdavači su otvoreno podržavali određene političke ideologije i interese elita, često manipulišući informacijama kako bi ojačali pozicije moćnih grupa, utičući na percepciju čitalaca i usmeravajući javne diskusije u pravcu koji je odgovarao njihovim sponzorima, što je dodatno pojačavalo političku polarizaciju i društvene tenzije (Bennett, Iyengar 2008: 711). Ova praksa je često dovodila do regionalnih podela, gde su različite novine prikazivale događaje iz perspektive suprotstavljenih strana, selektivno birajući informacije i interpretacije koje su odgovarale interesima određene političke grupacije ili lokalnih moćnika, stvarajući atmosferu nepoverenja među građanima i jačajući osećaj pripadnosti različitim ideološkim taborima, često rezultirajući ostrim sukobima i fragmentacijom društva na lokalnom i nacionalnom nivou (Herman, Chomsky 1988: 1).

U 20. veku, s razvojem radija i televizije, medijski uticaj postaje još širi. Iako su ovi mediji doneli homogenizaciju informacija na nacionalnom nivou, centralizovana kontrola nad sadržajem i ograničen broj kanala omogućili su vladi i korporacijama da oblikuju javno mnjenje prema vlastitim interesima. Medijski moćnici su često gurali agende koje favorizuju određene političke stavove ili ekonomske interese, stvarajući polarizovane reakcije u društvu, posebno u vreme političkih kriza ili ratova (Chomsky 2002: 12). Međutim, pravi skok u medijskoj polarizaciji dolazi u 21. veku s pojavom interneta i društvenih mreža, koji su omogućili brzu i široku distribuciju informacija, ali i dezinformacija, stvarajući stereo realnost gde se korisnici okupljaju oko sličnih stavova i potvrđuju sopstvene predrasude, dok su algoritmi dodatno pojačavali ovu dinamiku, favorizujući sadržaje koji izazivaju snažne emotivne reakcije, često ekstremizujući političke debate i produbljujući društvene podele, jer su ljudi sve više bili izloženi jednostranim informacijama i retko su se susretali s različitim perspektivama. Sam termin „društvena polarizacija“ (Somer, McCoy 2018: 2) odnosi se na proces u kojem se društvo deli na različite, često suprotstavljene grupe koje imaju različite vrednosti, stavove ili interese. Ovaj fenomen može rezultirati jačanjem identitetskih razlika i stvaranjem rivalstva između grupa, što može dovesti do konflikata, otuđenja i napetosti unutar zajednice. Društvena polarizacija može biti povezana s različitim faktorima, uključujući ekonomske nejednakosti, političke razlike i društvene tenzije, a njen uticaj se može manifestovati kroz smanjenje so-



cijalne kohezije i povećanje ekstremizma. Bilo da se odnosi na socijalne ili ekonomske aspekte, ovakav pristup slabi srednju klasu i podstiče ekstremne razlike među grupama, jer polarizovana medijska scena često zanemaruje interese i potrebe šireg društva, dok istovremeno favorizuje ekstremne stavove i marginalizuje umerenost (Pariser 2011: 49). Srednja klasa, koja obično igra ključnu ulogu u održavanju društvene stabilnosti, sve je više pritisnuta između suprotstavljenih ideoloških struja, dok se ekonomske nejednakosti produbljuju, a socijalna mobilnost se sve više ograničava. Ovaj proces doprinosi slabljenju društvene kohezije i povećanju osećaja nepravde, čime se stvaraju plodni uslovi za politički radikalizam i dalje fragmentiranje društva. Njen kompleksan i višedimenzionalni karakter zahteva dublje razumevanje i preciznije metode merenja, dok razlikovanje polarizacije od nejednakosti naglašava potrebu za razvojem novih pristupa i modela analize.

U svetlu ovih izazova, važno je razvijati strategije koje doprinose smanjenju polarizacije i jačanju socijalne kohezije, stvarajući stabilnija i inkluzivnija društva (Maggino 2019), zato što se ovaj vid društvene fragmentacije često smatra „[...] merom ideološke ili socijalne distance između različitih grupa u društvu“ (McCoy, Jennifer et al. 2018). Miroljub Radojković navodi da je „[...] jedna od opasnosti svakako anonimnost kao izvora informacija u građanskom novinarstvu ... digitalni mediji, osim ako nisu onlajn verzija institucionalnih, mogu bez rizika da prenose dezinformacije i glasine“ (Radojković 2017). Anonimnost na internetu može podstaći ekstremnije izražavanje mišljenja, dok širenje dezinformacija dodatno pogoršava polarizaciju. Ove dinamike često dovode do smanjenja međusobnog poverenja, zaoštavaju sukobe i otežavaju dijalog između različitih grupa. Razlika između tradicionalnih i digitalnih medija u kontekstu polarizacije leži u načinu distribucije informacija, interakciji s publikom, brzini objavljivanja i mehanizmima filtriranja sadržaja. Tradicionalni mediji imaju centralizovanu kontrolu i pružaju jednostranu komunikaciju, gde mali broj urednika i vlasnika medija odlučuje koje će informacije biti prenete javnosti, dok digitalni mediji omogućavaju decentralizovano stvaranje i deljenje sadržaja, gde svaki korisnik može postati proizvođač informacija i direktno doprinosti javnom diskursu (Jenkins 2006). Ova promena omogućava veću participaciju u kreiranju sadržaja, ali i širenje širokog spektra informacija, mišljenja i narativa, bez istih uredničkih standarda ili odgovornosti, čime dolazi do veće raznolikosti glasova u javnoj sferi, ali i do lakšeg širenja nekontrolisanog protoka netačnih ili manipulativnih sadržaja.

Digitalni mediji koriste algoritme koji favorizuju emocionalno angažovan sadržaj (Vosoughi, Roy, Aral 2018), stvarajući posebna mesta koja jačaju podele, dok tradicionalni mediji obično nude uravnoteženije informacije i nisu toliko interaktivni. Brža distribucija informacija u digitalnom svetu često dovodi do toga da se vesti i sadržaji šire mnogo pre nego što su detaljno provereni ili analizirani, što može stvoriti konfuziju među korisnicima. Ovaj ubrzani tok informacija znači da ljudi imaju manje vremena da kritički razmotre ili provere tačnost onoga što čitaju, što može dovesti do nesporazuma, pogrešnih interpretacija i preteranih reakcija. Brzina kojom informacije cirkulišu stvara pritisak na pojedince da odmah reaguju, što ponekad vodi preuranjenim zaključcima i negativnom uticaju na javni diskurs i donošenje informisanih odluka.

Ova decentralizacija je dovela do fragmentacije medijskog prostora, gde pojedinci sve više borave u „eho komorama“, okruženi istomišljenicima i informacijama koje potvrđuju njihove stavove, dok suprotstavljena mišljenja bivaju ignorisana ili iskrivljena. Eho komore i epistemički mehurovi predstavljaju fenomen u kojem pojedinci izbegavaju određene informacije ili izvore koji bi mogli osporiti njihova uverenja, čime se ograničava njihov pristup potpunijem znanju. Ovaj koncept se često koristi u kontekstu digitalnih medija, gde se korisnici selektivno izlažu informacijama koje su u skladu s njihovim vrednostima i stavovima. Jedan od ključnih radova koji razmatra eho komore i epistemičke mehurove je rad filozofa Ti Njujena (Thi Nguyen) pod nazivom „Eho komore i epistemički mehurovi“ (Echo Chambers and Epistemic Bubbles) (2020). Njujen objašnjava kako epistemički mehurovi deluju kao filtrirajući mehanizmi, čineći da pojedinci veruju da su njihova shvatanja sveta potpuna, čak i kada su suštinski fragmentarna. Njujen navodi da „[...] internet tehnologije stvaraju hiperindividualizovane, tajne filtere. Tajnost je posebno preteća. Mnogi korisnici ne znaju za postojanje algoritamskog ličnog filtriranja“ (Nguyen 2020: 5). On sugerise da je ključna karakteristika epistemičkih mehurova nevoljnost ili nesposobnost pojedinca da bude izložen kontrastnim informacijama, što dalje doprinosi jačanju predrasuda i pogrešnih uverenja. Slično mišljenje iznosi i Majkl Linč (Michael Lynch) u radu „Internet zajednice“ (The Internet of Us) (2016), gde ističe uticaj interneta na ljudsko znanje i epistemološke prakse. Linč ističe da „[...] s povećanom slobodom izražavanja i potrošnje dolazi rizik od povećane individualne izolacije“ (Lynch 2016: 46). Ova pristrasnost u prikazivanju sadržaja može dodatno pojačati strukturnu polarizaciju jer su korisnici sve više izolovani u svojim grupama, a sadržaj koji im se prikazuje potvrđuje njihova već postojeća uverenja i stavove, umesto da ih izlaže raznolikim perspektivama, a takođe može

uticati i na nestrukturну polarizaciju kroz personalizaciju sadržaja. Kada algoritmi analiziraju prethodno ponašanje korisnika i prilagođavaju sadržaj prema njihovim interesima, to može uticati na to kako se mišljenja i stavovi korisnika oblikuju kroz interakcije s drugima.

Na primer, ako se korisniku konstantno prikazuju slični ili polarizovani stavovi, može doći do promene u njegovim stavovima bez obzira na to da li je deo iste grupe ili ne. U osnovi, algoritamska pristrasnost može pospešiti oba oblika polarizacije – strukturну i nestrukturну – kroz način na koji korisnici komuniciraju i razmenjuju informacije, jer algoritmi koji favorizuju određene vrste sadržaja mogu pojačati razlike među grupama i uticati na to kako se pojedinci međusobno povezuju, čime se dodatno komplikuje dinamika mišljenja u digitalnom medijskom prostoru (Jacob & Banisch 2023). Dok su se u početku digitalni medijski sistemi oslanjali na ljudske moderatore za pregled i razvrstavanje sadržaja, sve veći broj informacija je doveo do pojave algoritama za moderaciju kao odgovor na potrebu čoveka da reguliše sve veći broj podataka na internetu. Kako je digitalni svet rastao, bilo je nemoguće održati ljudski faktor, te se digitalni svet suočio sa izazovima koji su bili van kapaciteta ljudske moći. Krajem prošlog i početkom novog veka pojavili su se prvi alati za automatsko filtriranje, kao što su spam filteri, koji su koristili jednostavne algoritme za identifikaciju i uklanjanje neželjenih poruka, a s kasnijim razvojem veštačke inteligencije i primenom mašinskog učenja algoritmi su postali sofisticiraniji, te su digitalne platforme poput Fejsbuka i drugih počele da koriste složene modele za analizu sadržaja, prepoznavanje obrasca i automatsku moderaciju. Ovi algoritmi su postali sposobni da prepoznaju ne samo neželjeni sadržaj već i govor mržnje, slike s neodgovarajućim sadržajem i dezinformacije (Gillespie 2018). Danas algoritmi za moderaciju igraju ključnu ulogu u održavanju bezbednosti i integriteta digitalnih zajednica.

Međutim, njihova upotreba dolazi sa izazovima, uključujući prepoznavanje konteksta, pristrasnost u podacima i rizik od cenzure. Kritičari ističu da algoritmi mogu nenamerno favorizovati određene stavove ili sadržaje, često nagrađujući materijale koji izazivaju snažne emotivne reakcije ili kontroverze, dok istovremeno marginalizuju umerenije ili kompleksnije perspektive. Jedan od najpoznatijih primera algoritamske pristrasnosti dogodio se u velikoj kompaniji Amazon,<sup>2</sup> koja je koristila sistem veštačke inteligencije prilikom zapošljavanja. Naime, u ovom slučaju je algoritam koristio sve podatke prilikom prijave za posao koje su podnete kompaniji tokom desetogodišnjeg

2 <https://www.imd.org/research-knowledge/digital/articles/amazons-sexist-hiring-algorithm-could-still-be-better-than-a-human/>, posećeno 10.09.2024.

perioda kako bi naučio kako da prepozna kvalifikacije najboljih kandidata. S obzirom na mali procenat žena koje rade u kompaniji, algoritam je brzo uočio mušku dominaciju, i smatrao je upravo to faktorom uspeha. Algoritam ovog sistema koristio je rezultate svojih vlastitih predviđanja kako bi poboljšao svoju preciznost, te se „zaglavio“ u obrascu diskriminacije prema kandidatkinjama. Pošto su podaci korišćeni za obuku algoritma u nekom trenutku kreirani od strane ljudi, to znači da je algoritam takođe nasledio neželjene ljudske osobine, poput pristrasnosti i diskriminacije, koje su već godinama vodeći problemi u procesu zapošljavanja. Još jedan od primera koji će nam poslužiti je studija MIT Media Laba koja je pokazala da neki popularni sistemi veštačke inteligencije, uključujući one koje koriste velike tehnološke kompanije, imaju do 34 % greške u prepoznavanju lica žena tamnije puti, dok je ta greška kod muškaraca bele puti svega 0,8 %.<sup>3</sup>

Mašinsko učenje automatski otkriva obrasce u podacima i postalo je ključni alat u različitim tehnologijama, od pretraživača do sistema za sprečavanje prevara, uključujući primere kao što su digitalne kamere i automobili sa sistemima za sprečavanje nesreća. Zbog složenosti obrazaca koje mašine treba da prepoznaju, ljudski programeri ne mogu dati detaljna uputstva, pa mašinsko učenje omogućava programima da uče i prilagođavaju se na osnovu iskustva (Le 2021). Treniranje algoritama vrši se korišćenjem velikih skupova podataka kako bi se algoritmi naučili da prepoznaju obrasce i donose odluke na osnovu tih obrazaca. Ovaj proces je ključan u razvoju veštačke inteligencije i mašinskog učenja, tako da treniranje algoritama možemo opisati kroz faze prikupljanja podataka, zatim pripremu i na kraju testiranje.

Algoritmi na kojima se baziramo u ovom radu su algoritmi za moderaciju sadržaja koji se koriste za automatsko pregledanje, analizu i filtriranje sadržaja na digitalnim platformama, kao što su društvene mreže, forumi i komentari na veb sajtovima, a njihov cilj je da identifikuju i uklone sadržaje koji krše pravila platforme, uključujući nasilje, govor mržnje, dezinformacije, spamovanje ili nepristojan materijal. Pogrešna interpretacija algoritama za moderaciju odnosi se na situacije kada algoritmi netačno klasifikuju sadržaj zbog ograničenog razumevanja konteksta ili složenosti jezika. Na primer, algoritmi mogu označiti satiru, ironiju ili političku debatu kao uvredljiv sadržaj jer prepoznaju određene ključne reči bez razumevanja šireg značenja, a ova ograničenja često izazivaju frustraciju kod korisnika, jer algoritmi ne uspevaju da razlikuju štetne objave od onih koje su deo normalne društvene

3 <https://news.mit.edu/2018/study-finds-gender-skin-type-bias-artificial-intelligence-systems-0212>, posećeno 12. 09. 2024.

interakcije. Pored analize samog sadržaja, mogu pratiti ponašanje korisnika na platformi kako bi identifikovali sumnjive aktivnosti.

Na primer, korisnici koji postavljaju veliki broj komentara u kratkom vremenskom roku ili koriste ponavljajuće fraze mogu biti označeni kao botovi. Ako korisnik širi dezinformacije u mnogim grupama na društvenim mrežama u kratkom vremenskom periodu, algoritam može prepoznati to ponašanje kao sumnjivo i ograničiti mogućnost korisnika da objavljuje. Algoritmi često uklanjaju ili označavaju sadržaje koji ne krše pravila, ali ih prepoznaju kao nepoželjne zbog određene reči ili slike, te „[...] budućnost ekosistema društvenih medija možda već ukazuje na okruženja u kojima je interakcija između mašina norma, a ljudi će se kretati svetom koji većinom naseljavaju botovi. Verujemo da postoji potreba da botovi i ljudi mogu međusobno da se prepoznaju kako bi se izbegle bizarne ili čak opasne situacije zasnovane na lažnim pretpostavkama o ljudskim sagovornicima“ (Ferrara, Varol, Davis 2016: 8). To je naročito problem u kontekstu aktivističkih sadržaja ili složenijih diskusija koje koriste jezik ili slike koje algoritmi pogrešno interpretiraju. Pristrasnost algoritama odnosi se na tendenciju algoritama da favorizuju određene rezultate ili odluke zbog inkorporiranih parametara u podacima, u samom dizajnu ili načinu korišćenja. Kako algoritmi određuju koji sadržaj postaje vidljiviji korisnicima, postoji rizik da favorizuju određene ideologije ili interese, potiskujući različita mišljenja. Ova dinamika može doprineti jačanju stereotipa i predrasuda, otežavajući dijalog i razumevanje među različitim grupama. Na primer, u istraživanju objavljenom 2020. godine (Hofmann et al. 2024) pokazano je da su postovi Afro-Amerikanaca na društvenim mrežama češće uklanjani ili označavani kao neprikladni, jer su algoritmi uočili određene obrasce jezika ili tema koje su pogrešno prepoznate kao prekršaji. Ključni nalaz istraživanja je da jezički modeli održavaju oblik prikrivenih rasnih predrasuda prema Afro-Amerikancima aktiviranih dijalektom, dok su ostale anketirane zajednice otvoreno pokazivale pozitivne stavove prema ovoj zajednici, njihovo nesvesno ponašanje podržavalo je rasne nejednakosti. Negativni stereotipi opstaju čak i kada su površno odbacivani, a jezički modeli reprodukuju arhaične stereotipe, pokazujući ideologiju bez boje (Hofmann et al. 2024). „[...] Istorijski podaci banke o kreditiranju mogu pokazati da je ona rutinski i nepravedno davala veće kamatne stope stanovnicima u većinski crnačkom delu grada prema poštanskom kodu. Algoritam za bankarstvo obučen na tim pristrasnim podacima mogao bi prepoznati taj obrazac diskriminacije i naučiti da naplaćuje stanovnicima u tom delu grada, a prema poštanskom kodu, više za kredite, čak i ako ne zna rasu podnosioca zahteva.“ (Le 2021: 4). Algoritamska pristrasnost nastaje kada algoritmi do-

nose nepravedne odluke koje privilegiju određene grupe, i svest o ovome je veoma značajna zato što se koriste za donošenje odluka u oblastima poput zapošljavanja, obrazovanja, stanovanja i kreditiranja, što može uticati na ekonomske prilike i doprineti produbljivanju nejednakosti (Le 2024: 5).

Programeri koji kreiraju algoritme moraju da balansiraju između maksimizacije profita i nediskriminacije kroz nekoliko segmenata, kao što su definisanje ciljeva algoritma, korišćenje transparentnih podataka i temeljno testiranje. Oni su dizajnirani da optimizuju određene ciljeve, kao što su profit, tačnost ili korisnička pozitivna potvrda, te uvođenjem nediskriminacije kao jednog od ciljeva u funkciji algoritma, programeri mogu osigurati da ne donose odluke koje favorizuju određene grupe na nepravedan način. Ako podaci koji se koriste sadrže pristrasnost (npr. istorijska diskriminacija), algoritam će verovatno inkorporirati tu pristrasnost. Istorijska diskriminacija inkorporirana u algoritme označava način na koji prethodne predrasude i nejednakosti, koje su se dogodile u društvu, utiču na dizajn i funkcionalnost algoritama. Ovo se dešava kada se oni obučavaju na osnovu istorijskih podataka koji odražavaju sistemsku diskriminaciju, kao što su rasna nejednakost, određeni pol, etnička pripadnost ili socioekonomski status. Kao rezultat, algoritmi mogu nesvesno perpetuirati te pristrasnosti, favorizovati određene grupe i potiskivati druge, čime se dodatno produbljuju postojeće nejednakosti. Ova dinamika može dovesti do nepravednih odluka u različitim oblastima, uključujući zapošljavanje, pravdu, zdravstvo i kreditiranje, jer algoritmi ne prepoznaju ili ne ispravljaju istorijske nepravednosti, već ih reprodukuju u savremenim kontekstima.

U mnogim zemljama postoje zakoni i regulative koji zabranjuju diskriminaciju, te programeri moraju osigurati da algoritmi poštuju ove zakonske okvire dok se i dalje teži ispunjenju ostalih funkcija algoritama. Takođe, mnoge kompanije usvajaju etičke kodekse kako bi se obezbedila pravednija upotreba tehnologija. Na ovaj način, programeri moraju pažljivo balansirati između komercijalnih ciljeva i etičkih principa, te se njima preporučuje da razumeju različite vrste pristrasnosti, kako bi prepoznali potencijalne izvore pristrasnosti u podacima, da pažljivo analiziraju izvor i demografske karakteristike podataka koje koriste, kao i da osiguraju raznolikost unutar timova kako bi uključili različite perspektive u sam razvoj sistema. Transparentnost u procesima odlučivanja i dobro dokumentovanje metodologije, zatim redovno testiranje i evaluacija na osnovu različitih demografskih grupa može pomoći u identifikaciji i ispravljanju pristrasnosti, čime se doprinosi pravednijim i inkluzivnijim rešenjima.

Još jedan od primera neetičnosti primenjenih algoritama jeste slučaj engleske Kancelarije za kvalifikacije i regulaciju ispita Ofqual (Ofqual), koja je koristila sistem za izračunavanje ocena učenika. Da bi izračunao ocene, algoritam se oslanjao na predviđanja nastavnika o završnim ocenama učenika, njihov akademski uspeh i, što je najvažnije, istorijske podatke o renomeu škole iz prethodnih godina. Algoritam je snizio 40 % ocena koje su dali nastavnici u procesu izračunavanja konačnih rezultata, a analiza sistema je pokazala da je algoritam verovatnije snižavao ocene učenicima iz nižih socioekonomskih slojeva i onima koji nisu pohađali privatne škole. Nakon velikog javnog negodovanja, Ofqual je povukao algoritamske ocene i učenici su dobili ocene koje su im dali njihovi nastavnici. Ovo je još jedan primer nepodudaranja između ishoda koji algoritam treba da predvidi i onoga što zapravo predviđa, zato što nije određivao stvarno postignuće učenika tokom godine, već je predviđao koliko bi učenici u određenoj školi „trebalo“ da postignu. Fokus algoritma na renome škole kao prediktor značio je da su učenici s visokim postignućima u lošije rangiranim školama imali veću verovatnoću da im ocene budu snižene. Pored toga, algoritam je davao veći značaj ocenama nastavnika u školama s manjim brojem učenika, na taj način dajući učenicima iz privatnih škola nepravednu prednost (Le 2021: 17).

U radu „Algoritamska pristrasnost društvenih mreža“ (Algorithmic Bias of Social Media) Daman Preet Singa (Daman Preet Singh) autor istražuje problem pristrasnosti u algoritmima društvenih mreža i njihove posledice na korisničko iskustvo i društvo u celini. Sing objašnjava šta podrazumeva algoritamska pristrasnost, naglašavajući da se ona javlja kada algoritmi favorizuju određene grupe ili vrste sadržaja na osnovu istorijskih podataka ili namerno postavljenih kriterijuma. Ova pristrasnost može biti rezultat podataka koji su prikupljeni u prošlosti, i koji često odražavaju društvene predrasude. Takođe analizira kako algoritmi oblikuju informacije koje korisnici vide na platformama poput Fejsbuka, Tvitera i Instagrama. Pristrasni algoritmi mogu stvoriti „eho komore“, gde korisnici vide sadržaj koji je u skladu s njihovim prethodnim interakcijama, a ne raznovrsne perspektive. Ovo može dovesti do smanjenja kritičkog mišljenja i jačanja polarizacije, te on ističe da pristrasnost u algoritmima može doprineti jačanju stereotipa, dezinformaciji i marginalizaciji određenih grupa.

Na primer, algoritmi mogu favorizovati sadržaj koji odražava negativne stereotipe o određenim etničkim ili socijalnim grupama, čime se dodatno produbljuju predrasude u društvu. U radu se bavi i etičkim dilemama koje se pojavljuju u vezi s razvojem algoritama, i poziva na veću odgovornost pro-

gramera i kompanija koje razvijaju ove sisteme da razmotre društvene posledice svojih odluka (Singh 2023).

U stvarnosti, algoritmi koji favorizuju kontroverznu i polarizovanu sadržinu često generišu veći angažman korisnika, što dovodi do povećane interakcije, a samim tim i do većih prihoda od oglašavanja. Ova situacija stvara etičku dilemu, jer kompanije moraju balansirati između svoje odgovornosti prema društvu i svoje potrage za profitom, te dok se neki pozivaju na veći nivo odgovornosti i transparentnosti u načinu na koji algoritmi funkcionišu, kompanije često minimalno reaguju na pritiske javnosti, bez stvarne promene u osnovnim praksama koje bi mogle umanjiti polarizaciju. Osim toga, nedostatak pravne regulative i standarda u industriji dodatno komplikuje situaciju, jer različite platforme imaju različite pristupe u vezi s pitanjima sigurnosti i etike.

Bez jasnih smernica i okvira za delovanje, kompanije mogu nastaviti s praksama koje donose kratkoročne profite, dok dugoročno štete društvenom tkivu. Zbog toga su dosadašnji naponi ka samoregulaciji često propadali, a etičke smernice za veštačku inteligenciju ponekad se nazivaju „papirnim tigrovima“.<sup>4</sup> Možda će biti potrebno da zakoni ili regulatorna tela nametnu ove promene, a budući da su u suprotnosti s poslovnim modelima koji teže monopolizaciji pažnje, biće ih teško sprovesti u delo. Da bi se smanjila pogrešna predviđanja algoritama za moderaciju, koja za rezultat imaju polarizaciju ili diskriminaciju, ključno je uvesti balans između automatizacije i ljudske kontrole. Transparentnost u radu algoritama, kao i njihova objašnjivost, pomoći će korisnicima da razumeju kako se donose odluke o moderaciji. Takođe, algoritme treba prilagoditi za prepoznavanje kulturnih i jezičkih varijacija, a povratne informacije korisnika koristiti za stalno unapređenje. Implementacija ovih preporuka za smanjenje pogrešnih predviđanja algoritama za moderaciju jeste realna, ali dolazi sa izazovima. Tehnički gledano, većina tih rešenja je moguća – algoritmi se mogu trenirati na raznovrsnim podacima, može se uključiti ljudska provera i poboljšati transparentnost. Međutim, u praksi izazovi uključuju resurse, vreme i finansije potrebne za stalnu nadogradnju sistema, kao i balansiranje između efikasnosti i pravednosti, kao i prepoznavanje takvih pretnji u vidu loših predviđanja i njihovog uticaja na društvo.

---

4 Jye Beardow je student na Australijskom nacionalnom univerzitetu. Verzija ovog rada je napravljena za LAWS4283, za koju je Jye dobio *Proximity* nagradu za informatičko pravo. Pogledati na [www.24469-scroll-click-like-share-repeat-the-algorithmic-polarisation-phenomenon%20\(1\).pdf](http://www.24469-scroll-click-like-share-repeat-the-algorithmic-polarisation-phenomenon%20(1).pdf).



Poštovanje etičkih standarda u treniranju algoritama zahteva pristup koji obezbeđuje da oni funkcionišu bez pristrasnosti prema određenim grupama, što se postiže korišćenjem raznovrsnih i reprezentativnih podataka koji reflektuju različite demografske i kulturne karakteristike. U radu „Pravednost i apstrakcija socio-tehničkih sistema“ (Fairness and Abstraction in Sociotechnical Systems) (Selbst et al. 2019) autori istražuju izazove treniranja algoritama na način da konačni ishod bude etičan, naglašavajući da trenutni pristupi često zanemaruju širi društveni kontekst, što može dovesti do posledica polarizacije i diskriminacije. Identifikuju pet „zamki“ u ovoj oblasti i to: zamka okvirnog postavljanja (Framing Trap), koja ukazuje na važnost poznavanja šireg društvenog konteksta, zatim zamka prenosivosti (Portability Trap), gde se algoritmi neadekvatno primenjuju u novim kontekstima, zamka formalizma (Formalism Trap), koja redukuje pravednost na stroge definicije, zamka efekta talasa (Ripple Effect Trap), koja ukazuje na nepredviđene posledice tehnologija, i zamka rešenja (Solution Trap), koja se fokusira na tehnička rešenja bez razumevanja društvenih potreba. Autori naglašavaju potrebu da dizajneri algoritama razviju svest o društvenim i političkim kontekstima, kao i da sarađuju s relevantnim stručnjacima iz drugih oblasti, čime se stvara osnova za postizanje pravednijih i održivijih rešenja.

Bitno je identifikovati i ukloniti predrasude u podacima i modelima, uz implementaciju mehanizama za redovno praćenje i prilagođavanje, kako bi se osigurala transparentnost i odgovornost. Uključivanje različitih perspektiva i etičkih standarda u proces razvoja takođe doprinosi stvaranju pravednijih algoritama koji mogu smanjiti nejednakosti i povećati poverenje korisnika. Osim toga, potreban je značajan trud za osiguranje transparentnosti i etičkog nadzora, što zahteva resurse i obuku zaposlenih. Dok veće kompanije često imaju kapacitete za implementaciju ovih praksi, manje organizacije se mogu suočiti sa ograničenjima u pristupu tehnologiji i ekspertizi. U tom smislu, iako je pravednost u treniranju algoritama moguća, njena primena zahteva kontinuirani rad i posvećenost, kao i saradnju između različitih disciplina i stručnjaka. Preporuke za sprečavanje nepredviđenih rezultata algoritamske moderacije uključuju sistematsko razumevanje različitih kulturnih aspekata i metajezika društvenih zajednica u kojima se algoritmi primenjuju, kako bi se obezbedile sve relevantne perspektive. Pravne regulative bi trebalo da obuhvate mehanizme za nezavisnu reviziju i praćenje algoritamskih odluka, kao i uspostavljanje odgovornosti platformi za potencijalne negativne posledice na društveni dijalog i pluralizam mišljenja. Time bi se obezbedio balans između efikasnosti moderacije i zaštite osnovnih prava korisnika, kao što su sloboda izražavanja i pristup različitim stavovima.

Pre šire primene algoritama neophodno je sprovesti pilot-testiranja u kontrolisanim uslovima kako bi se procenile njihove posledice, što se nameće kao obaveza velikim tehnološkim kompanijama koje te sisteme razvijaju. Takođe, važno je razvijati algoritme koji se mogu prilagoditi kulturnim promenama, kao i uključiti etičke smernice u njihov dizajn, čime se smanjuje rizik od pristrasnosti i diskriminacije, što zajedno doprinosi pravednijim i inkluzivnijim ishodima. Države su u obavezi da razvijaju regulative koje zahtevaju transparentnost i odgovornost tehnoloških kompanija, dok građanski aktivizam može stvoriti pritisak za poboljšanje ovakvih praksi, jer „[...] kako algoritamska moderacija postaje sve više integrisana u svakodnevno onlajn iskustvo korisnika, te zaštitnici ljudskih prava i istraživači moraju nastaviti da preispituju i diskurs i stvarnost korišćenja automatizovanog donošenja odluka u moderaciji, ne dozvoljavajući firmama da se skrivaju iza vela složene crne kutije dok pokušavaju da se udalje od važnih diskusija o samoj politici sadržaja“ (Gorwa, Binns, Katzenbach 2020).

Saradnja sa akademskom zajednicom pomaže u razvijanju pravednijih rešenja i praćenja etičnosti, dok formiranje etičkih okvira osigurava da se lokalne kulturne potrebe uzimaju u obzir. Takođe, podsticanje otvorenih i decentralizovanih platformi može smanjiti zavisnost od velikih tehnoloških kompanija, čime se ukida monopol nad razvijanjem ovih sistema, što bi uključivalo i značajne finansijske resurse samih država. Kombinovanjem ovih pristupa društvene zajednice mogu aktivno raditi na umanjivanju negativnih posledica algoritamskih rešenja i osiguravanju pravednijih ishoda u njihovoj primeni.

Algoritmi su alati koje razvijaju i implementiraju ljudi, a njihovo funkcionisanje odražava ljudske odluke, vrednosti i predrasude. Iako algoritmi mogu automatski analizirati velike količine podataka i pružiti preporuke ili sadržaj, konačna odgovornost za to kako se ti alati koriste i koji se sadržaji promovisu leži na ljudima koji ih dizajniraju i upravljaju njima. Stoga je za stvaranje zdravijeg i pravednijeg digitalnog okruženja i smanjenja uticaja digitalnih medijskih sistema na društvenu polarizaciju neophodno da se javnost aktivno uključi u oblikovanje pravila, smernica i etičkih standarda koji će voditi korišćenje tehnologije, te „[...]da bismo spasili naše digitalno okruženje od samog sebe, na kraju ćemo morati da formiramo novu grupu digitalnih ekologa – građana ovog novog prostora koji svi zajedno gradimo, koji će se udružiti kako bi zaštitili ono što je najbolje u njemu“ (Pariser 2011: 74).

To podrazumeva promenu u načinu razmišljanja o algoritmima, prepoznavanje njihove uloge u oblikovanju društvenog diskursa i aktivno traženje reše-

nja koja će osigurati da tehnologija služi ljudima, a ne obrnuto. Na taj način, možemo stvoriti informativno okruženje koje podstiče raznolikost mišljenja, kritičko razmišljanje i inkluzivnost, umesto da produbljuje podele. Kada postanemo svesni načina na koji algoritmi oblikuju našu percepciju i odlučivanje, stičemo moć da zahtevamo odgovornost od kompanija koje upravljaju ovim tehnologijama. Ova svest može poslužiti kao osnova za vođenje konstruktivnog dijaloga o etici, transparentnosti i pravednosti u korišćenju tehnologije, čime se otvaraju vrata za sistemske promene koje će doprineti unapređenju društvene kohezije. Na taj način naše znanje i razumevanje mogu postati ključ za izgradnju boljeg i harmoničnijeg društva, gde se različita mišljenja poštuju, a dijalog se podstiče.

## Literatura

- Barocas, S., & Selvaraj, M. (2016). *Big data's disparate impact. Proceedings of the 2016 Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (FAT\*)*, 1–20. <https://doi.org/10.1145/3287560.3287598>.
- Bennett, W. L., & Iyengar, S. (2008). "A new era of minimal effects? Revisiting the impact of news media on political campaigns." *Journal of Communication*, 58(4), 707–731. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2008.00457.x>.
- Chomsky, N. (2002). *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*. Seven Stories Press.
- Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. Yale University Press.
- Ferrara, E., Varol, O., Davis, C. A., Menczer, F., & Flammini, A. (2016). "The rise of social bots." *Communications of the ACM*, 59(7), 96–104.
- Gorwa, R., Binns, R., & Katzenbach, C. (2020). "Algorithmic content moderation: Technical and political challenges in the automation of platform governance." *Big Data & Society*, 7(1).
- Herman, E. S., and Chomsky, N. (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. Pantheon Books.
- Hofmann, V., Kalluri, P.R., Jurafsky, D. et al. (2024) "AI generates covertly racist decisions about people based on their dialect." *Nature* 633, 147–154. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41586-024-07856-5>.
- Jacob, D. & Banisch, S. (2023). "Polarization in Social Media: A Virtual Worlds-Based Approach." *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, 26. DOI: 10.18564/jasss.5170.

- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Kleinberg, J., Mullainathan, S., & Raghavan, M. (2016). *Fairness in machine learning: Lessons from political philosophy*. *Proceedings of the 2016 Conference on Fairness, Accountability, and Transparency*, 1–16.
- Le, V. (2021). *How automated decision-making becomes automated discrimination*. Greenlining Institute. <https://greenlining.org/wp-content/uploads/2021/04/Greenlining-Institute-Algorithmic-Bias-Explained-Report-Feb-2021.pdf>.
- Lynch, M. P. (2016). *The internet of us: Knowing more and understanding less in the age of big data*. Liveright Publishing.
- Lipton, Z. C. (2016). *The mythos of model interpretability*. *Proceedings of the 2016 ICML Workshop on Human Interpretability in Machine Learning (WHI)*, 96–100. <https://arxiv.org/abs/1606.03490>.
- Maggino, F. & Fattore, M. (2019). *Social Polarization*. DOI: 10.1002/9781118445112.stat08138.
- Nordbrandt, M. (2021). "Affective polarization in the digital age: Testing the direction of the relationship between social media and users' feelings for out-group parties." *New Media & Society*, 25. DOI: 10.1177/14614448211044393.
- Nguyen, C. T. (2020). "Echo chambers and epistemic bubbles." *Episteme*, 17(2), 141–161. DOI: <https://doi.org/10.1017/epi.2018.32>.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. Penguin Press.
- Radojković, M. (2017). „Digitalni mediji u Srbiji – Koristi i opasnosti“. *Politeia*, 7(13).
- Selbst, A., Boyd, D., Friedler, S., Venkatasubramanian, S. & Vertesi, J. (2019). "Fairness and Abstraction in Sociotechnical Systems." 59-68. DOI: 10.1145/3287560.3287598.
- Singh, D. (2023). "Algorithmic Bias of Social Media." *The Motley Undergraduate Journal*. 1. DOI: 10.55016/ojs/muj.v1i2.77457.
- Sweeney, L. (2013). "Discrimination in online ad delivery." *Communications of the ACM*, 56(5), 44-54. DOI: <https://doi.org/10.1145/2460276.2460278>.
- Tucker, J., Guess, A., Barbera, P., Vaccari, C., Siegel, A., Sanovich, S., Stukal, D. & Nyhan, B. (2018). "Social Media, Political Polarization, and Political Disinformation: A Review of the Scientific Literature." *SSRN Electronic Journal*. DOI: 10.2139/ssrn.3144139.
- Vosoughi, S., Roy, D., & Aral, S. (2018). "The spread of true and false news online." *Science*, 359(6380), 1146–1151.

## **VEBOGRAFIJA**

- <https://www.imd.org/research-knowledge/digital/articles/amazons-sexist-hiring-algorithm-could-still-be-better-than-a-human/>, posećeno 10.09.2024.
- <https://news.mit.edu/2018/study-finds-gender-skin-type-bias-artificial-intelligence-systems-0212>, posećeno 12.09.2024.
- Jye B. Pogledati na [www.24469-scroll-click-like-share-repeat-the-algorithmic-polarisation-phenomenon%20\(1\).pdf](http://www.24469-scroll-click-like-share-repeat-the-algorithmic-polarisation-phenomenon%20(1).pdf).

## THE IMPACT OF DIGITAL MEDIA SYSTEMS ON SOCIAL POLARIZATION

### ***Abstract***

*Moderation algorithms have become an essential part of contemporary digital media systems, enabling automatic filtering and removal of inappropriate content, thus eliminating the need for human intervention. This paper explores the implications of such an approach, with a particular focus on its impact on polarization within society. While algorithms provide efficiency in suppressing violent and inappropriate content, their operation is based on predefined rules that may unintentionally filter out certain viewpoints and/or information. This process can enhance the creation of closed information loops and narrow interest communities, as algorithms favour content that aligns with users' previous interests, reducing their exposure to opposing views and contributing further to polarization. The conclusion of this paper emphasizes the need to develop sophisticated mechanisms for recognizing algorithmic moderation that contributes to polarization. A key recommendation is to establish a legal framework that mandates digital platforms to ensure transparency in their algorithms, including the publication of criteria by which content is filtered and moderated, as well as the data on which they are trained. Legal regulations should encompass mechanisms for independent review and monitoring of algorithmic decisions, as well as establish accountability for platforms regarding potential negative impacts on social dialogue and the plurality of opinions. This would ensure a balance between the efficiency of moderation and the protection of fundamental user rights, such as freedom of expression and access to diverse viewpoints.*

### ***Keywords***

*digital media systems, algorithmic moderation, transparency, dialogue, freedom of expression.*

Primljeno: 14. 09. 2024.

Prihvaćeno: 6. 10. 2024.

*IV*

*ПРИКАЗИ*

*REVIEWS*





Svetislav Jovanov<sup>1</sup>  
Nezavisni istraživač

821.163.41-2.09(049.32)  
COBISS.SR-ID 159177481

## TA DALEKA BLISKA PROŠLOST

(Marina Milivojević Mađarev, *Novi narativ*,  
Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2023)

Knjiga Marine Milivojević Mađarev *Novi narativ (odnos prema nacionalnoj istoriji u dramskim delima u Srbiji na kraju 20. veka)* predstavlja ambicioznu studiju, koja posredstvom višedisciplinarnog pristupa propituje jedan od ključnih teatroloških problema: odnos pozorišta prema istoriji, to jest savremenosti. Ili, kako to sama autorka formuliše, cilj ove knjige je da ispita „... da li je i na koji način pozorište doprinelo promeni razumevanja prošlosti svoga naroda, a time i promeni savremenog društva“. Konkretni predmet istraživanja su drame/predstave nastale u Srbiji pretežno u razdoblju između 1980. i 1990. godine (s nekoliko izuzetaka), a analitička „mreža“ studije zasniva se na četiri metodološka „vodiča“: formalnom (An Ibersfeld), komunikacijskom (Pfister, Fišer-Lihte), strukturnom (Sarazak, Kloc) i ideološkom (Melhinger, Leman).

Kompozicija *Novog narativa*, osim pomenutog načelno-metodološkog uvida i zaključka, sadrži pet poglavlja ustrojenih prema tematskom kriterijumu. U prvom, „Srednjovekovna istorija i narodna epska pesma kao inspiracija za dramsko pisanje u Srbiji osamdesetih godina 20. veka“, autorka pokazuje kako tretman nacionalnog mita i „kosovske žrtve“ u dramama ovog razdoblja prelazi put od melodramske tragike (Ševarlićeva *Propast carstva srpskoga*) do farsične destrukcije (*Sveti Sava Siniše Kovačevića*). Pri tome, kao preteča i motivsko-stilski korektiv analize na višestruko funkcionalan način koristi se Mihizovo remek-delo *Banović Strahinja* (1963).

I drugo poglavlje, naslovljeno „Drame o 19. veku i početku 20. veka“, posvećeno je dramskom tretmanu nacionalne problematike, s tim što odnos „drama–uprizorenje–društveni kontekst“ poprima nove, žanrovski diferenciranije dimenzije. Naime, kao ključna dela zasnovana na ovoj tematici Marina Milivojević Mađarev opravdano i argumentovano izdvaja komade

<sup>1</sup> svetislav.jovanov.iti@gmail.com; ORCID iD 0000-0002-5253-0439

koji omeđuju devetu deceniju: Mihizovu komediju *Cincari ili Korešpodencija* (dramatizacija segmenta Pekićevog *Zlatnog runa*) i tragikomediju Vide Ognjenović *Je li bilo kneževе večere?*. Autorka, između ostalog, ne propušta da naglasi i kako se, posredstvom prve od navedenih drama, na angažmanskom obzoru tadašnjih dramatičara, zajedno s komičkim prosedeom, pojavljuje i „proto-klasna“ problematika – drugim rečima, moć novca.

Stranputice i iskušenja „nacionalnog pitanja“, kako to argumentovano predočava autorka u narednom poglavlju, predočavaju se u još zaoštrenijem vidu u drami i pozorištu osamdesetih pri obradi tema iz Prvog svetskog rata. U najistaknutijim delima ove provenijencije, *Kolubarskoj bici* (1983) i *Valjevskoj bolnici* (1989) – inače, oba Mihizove dramatizacije Ćosićeve proze! – ni kolektivni heroizam naroda u prvom, niti patnja naroda u drugom slučaju nisu uravnoteženi kritičkim odmakom od (rastuće) nacional(ističke) euforije. Kao (tada slabo shvaćeni) opozit ovoj apologetskoj struji postavlja se opravdano Kovačevićeva „otvorena“ tragička melodrama *Sveti Georgije ubiva aždahu* (s tim što bi bilo uputnije naglasiti u njoj elemente satire, umesto komedije).

Najzad, sasvim u skladu s poželjnom provokativnošću tematike bliske savremenosti, ali i s logikom „dobro skrojenog komada“, četvrto poglavlje *Novog narativa*, nazvano „Drugi svetski rat, revolucija i žrtve Informbiroa“, donosi najobimnije i najstroženije uvide. U okviru ove tematske dimenzije, dramatičari osamdesetih spajaju problematiku nacionalnog s pitanjem ideoloških podela posredstvom dva motivska čvorišta. Prvo je kritika devijacija novog socijalističkog društva, koja od „sorealizma s promenjenim političkim predznakom“ (Miočinović) u *Novo je doba* Siniše Kovačevića metastazira do manihejske ideološke farse Popovićevog *Komunističkog raja*. S druge strane, zablude o liberalnom intelektualcu – pravedniku kao garantu ideje „srpskog (građanskog) jedinstva“ (da ne kažem: sabornosti) u Selenićevom *Ruženju naroda u dva dela* bivaju neminovno finalizovane apologijom „dobrog kvislinga“ u *Đeneralu Milanu Nediću* Siniše Kovačevića.

Nastojeći da svrsishodno zaokruži sliku tematsko-problemskih preokupacija naše drame i pozorišta u osamdesetim, autorka studije daje u završnici i sažetu ali jezgrovitu analizu dela koja istovremeno problematizuju sam medij pozorišta, ali i njegovu relaciju sa stvarnošću i instancama moći. U tom kontekstu, najubedljivija su tumačenja drame *Kako zasmejati gospodara* Vide Ognjenović i *Hrvatskog Fausta* – Šnajderove drame i predstave Slobodana Unkovskog. Čini se da je, s kompozicionog stanovišta, trebalo u isti analitički kontekst smestiti i predstavu *Misa u a-molu* Ljubiše Ristića, s obzirom na to

da ona zastupa, sa ideološkog stanovišta, jugoslovenski usmeren levičarski koncept (Šnajder), a sa estetskog iluzionističku fragmentarnost (Ognjenović, Prokić).

Bez obzira na to, možemo zaključiti da studija *Novi narativ*, obrađujući krajnje složenu (i u mnogo čemu bolno aktuelnu!) pozorišno-društvenu problematiku, umnogome uspeva da, uz pružanje pomenutih, argumentovanih i nedogmatskih uvida, podstakne čitaoca i na neka manje vidljiva i manje ugodna pitanja. Kao, na primer: da li smo – na scenama i u životu – izvukli barem minimalne pouke iz nacionalističkih euforija i pomodnih mitomanija? I još: da li su devedesete prošle zauvek, ili će nas uskoro opet pohoditi, u najboljem od svih žanrova – tragediji koja se ponavlja kao farsa?



## SVESTRANA TEATROLOŠKA ANALIZA

(Ksenija Radulović, *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2023)

792.091.4(497.11)1967/2022 (049.32)  
792.071.1/3(497.11)19/20 (049.32)  
COBISS.SR-ID 159178761

Istraživački smer Ksenije Radulović vrlo je osoben i u našoj naučnoj misli o pozorištu izuzetno dragocen. U središtu studije *Otvaranje granica* je Bitef, izrazito afirmativna pojava u srpskoj kulturi. Na drugoj strani, u pozorišnoj i kulturnoj javnosti traje i obnavlja se tlapnja o njegovoj usredsređenosti na samog sebe, nastala usled nerazumevanja, što je neretko izazivalo otpor, ali ne isključivost u poricanje važnosti ovog festivala. I upravo otud osnovna hipoteza Ksenije Radulović jeste da je odlučujuća borba za utemeljenje Festivala vojevana u najranijem periodu postojanja Bitefa, te da je pozorišna kritika izvršila ogroman uticaj u tom procesu. Predmet njene stručne opservacije je glavni program Bitefa, odnosno njegova recepcija u stručnim radovima domaćih autora.

Naslov studije Ksenije Radulović, *Otvaranje granica*, može se čitati i kao metafora na više semantičkih ravni (otvaranje političkih granica, pokret ujedinjavanja Evrope, potiskivanje uloge Pokreta nesvrstanih, drastično promenjen status Srbije na globalnom planu). Podnaslovom „Stručna recepcija Bitefa“ determinisana studija upućuje najdirektnije i neumoljivo precizno na predmet naučnog istraživanja. Akcenat je, dakle, sa stanovišta teatrološke nauke, na sagledavanju i analizi rezultata do kojih je došla struka. U ovoj studiji slučaja je to pozorišna kritika, a potom teorija pozorišta. Takav pristup podrazumeva rasvetljavanje stručne dimenzije pozorišne kritike. Zato autor-ka posebno naglašava da se „žanr pozorišne kritike ne može identifikovati s teorijskim i/ili naučnim delovanjem u oblasti studija pozorišta i izvođenja, kao specifičnim domenom koji počiva na zasebnim istraživačkim pristupima, metodama i zahtevima“, iako se, primećuje autorka, još i danas kada se teatrologija kao disciplina u potpunosti konstituisala, dogodi da pojam tea-

<sup>1</sup> milivoje\_mladjenovic@yahoo.com; ORCID iD 0000-0001-5854-4164

trologije ili studija pozorišta bude shvaćen „krajnje fluidno, kao svaki oblik pisanja na temu pozorišta“.

Autorka pokazuje izuzetnu osetljivost i brižljivost kad je reč o upotrebi termina, držeći se pojmovnih standarda i terminologija važećih za studije pozorišta i studije izvođenja. To potvrđuje i struktura njene studije. Centralni smer istraživanja tiče se najpre žanra pozorišne kritike, a potom se usredsređuje na autorske, teorijske tekstove publikovane u stručnoj i naučnoj periodici. Dragocenost ove studije je u metodama koje su primenjene u istraživanju. Prepliću se istorijska, kontekstualna i subjektivna metoda. Tri glavna poglavlja poređana su hronološki. Prvo se tiče pozorišne kritike, stručnog žanra u kojem su se kritičari najpre ogledali na Bitefu. Potom su, u narednom poglavlju analizirani stručni i teorijski tekstovi koji ne pripadaju žanru kritike objavljeni potkraj prošlog veka, a koji svoju ekspanziju doživljavaju u 21. veku. Treće poglavlje je usredsređeno na knjige u kojima se na određen način tematizuje Bitef, a koje su publikovane u 21. veku, u fazi pune zrelosti ove manifestacije. Studija Ksenije Radulović nameće se kao kruna, sublimacija naučnog mišljenja o Bitefu sa aspekta struke.

Autorka delovanje kritičara u tom razdoblju analizira na više ravni u okviru zasebnih studija slučaja. Istraživanja se odnose na predstave *Postojani princ* Ježija Grotovskog i *Antigona* Living teatra iz selekcije Prvog Bitefa „novih pozorišnih tendencija“. Analizom pozorišnih kritika Vladimira Stamenkovića, Muharema Pervića i Pavla Stefanovića, o ovim predstavama, o ova dva iskonska novuma Bitefa, koja su „supstrat“ izvornog koncepta Festivala, izvedeno je nekoliko bitnih opštih zaključaka. Prva studija slučaja, koja se odnosi na predstavu *Postojani princ*, pokazuje da Vladimir Stamenković u svojoj kritičkoj analizi pronalazi ravnotežu između ličnog i opšteg, racionalnog i iracionalnog, intelektualnog i primordijalnog. Muharem Pervić ovaj rediteljski postupak Grotovskog, koji raskida kompromis teatra s književnošću i drugim „pomoćnim“ umetničkim disciplinama, postavlja u širi misaoni i estetski okvir, prateći razvoj i preobražaj ovog novuma kroz vreme. Pavle Stefanović naglašava naročito bitefovsku tendenciju *Postojanog princa* i svoj subjektivni afirmativni odnos. Uglavnom, sva trojica kritičara (iako različitih profila akademskog obrazovanja i pogleda na pozorišnu umetnost) na sebi svojstvene načine ukazuju na izvesnu „cikličnu istoričnost i/ili istoričnu cikličnost umetničkih pojava“, na povratak inovativnosti u novim umetničkim izrazima. Druga studija slučaja primenjena na kritiku predstave *Antigona* pokazuje da Vladimir Stamenković jasno naznačava da se ona ne može posmatrati u koordinatnom sistemu klasičnog ili realističkog pozorišta, dok je za Pervića,

uz izvesne ograde, u pitanju „eksperiment vredan pažnje“. Pavle Stefanović i *Antigonu*, kao neskriveni ali kritički ipak nastrojen *bitefovac*, doživljava i tumači kao vrhunsko umetničko ostvarenje Prvog Bitefa. U poglavlju o uticaju pozorišne kritike ovom trojcu čije su kritike poslužile kao uzorak istraživanja recepcije Bitefa, autorka pridodaje i analizu pozorišnih kritika Jovana Hristića, autentičnog pozorišnog kritičara, koji nema kao Stamenković i Pervić, na prvi pogled, oznaku *bitefovca*. Međutim, to što se Jovan Hristić neskriveno strasno opredeljivao za teatar nastao na osnovu „velike literature“ ne znači da je potcenjivao značaj novih umetničkih praksi i da nije bio u stalnom dijalogu s Bitefom, čak i onda kada njemu svojstvenim humorom i ironijom intonira svoje tekstove. Autorka tim povodom navodi primer Hristićevog oduševljenja Brukovom predstavom *San letnje noći*, prvom postmodernističkom predstavom nastalom po delu Šekspira. U dodatku ovom poglavlju autorka daje analitički pregledno „Kritiku kritike“ Bitefa, analitičke poglede Slobodana Stojanovića i Ivana Medenice na knjige *Volja za promenom* (1995) Muharema Pervića i *Dijalog s tradicijom* Vladimira Stamenkovića (2013), zbirkama kritika predstava s Bitefa, čime se upotpunjuje i naučno dokazano zatvara ovo najznačajnije poglavlje o dejstvu pozorišne kritike na fenomen Bitefa.

U drugom poglavlju studije Ksenija Radulović se usredsređuje na teorijske tekstove naših autora različitih generacija koji su se bavili Bitefom (istorijatom, društvenim ili političkim kontekstom, programskim sadržajima, uticajem na društvo, itd.). Osim dela teoretičara s područja teatrologije, ovde su prikazani i tekstovi autora koji su Bitefu, kao interdisciplinarno privlačnom fenomenu pristupali i sa aspekta drugih, susednih ili srodnih stručnih i naučnih područja kao što su scenski prostor ili scenska arhitektura, kulturna politika, kulturna diplomatija, vizuelne umetnosti. To su važni teorijski ili naučni radovi čiji su autori: Ognjenka Milićević, Radivoje Dinulović, Aleksandra Jovićević, Dragan Klaić, Ksenija Radulović, Milena Dragičević Šešić, Ana Vujanović i drugi. Među njima su predstavljeni i tekstovi prethodnih umetničkih direktora i selektora Bitefa: Jovana Ćirilova, Anje Suše i Ivana Medenice. I ovo poglavlje sadrži apendiks u kome autorka predstavlja dela onih autora čija centralna tema nije Bitef ali se na njega posredno odnose i doprinose rasvetljavanju predmeta istraživanja, na sekundarnom planu (Milena Dragičević Šešić, Radina Vučetić).

Knjige u kojima se direktno ili indirektno kontekstualizuje Bitef predmet su trećeg poglavlja studije Ksenije Radulović. Uz opasku da takvih studija domaćih autora u domenu teatrologije dosad nije bilo, prikazana je knjiga ruske autorke Natalije Vagapove, koja je objavljena i na srpskom jeziku, pa

kao takva, ali i po svom tematskom usmerenju, pripada području stručne recepcije Bitefa. Ovim poglavljem obuhvaćene su i knjige koje s drugih aspekata govore o Bitefu i predstavljaju vrednu građu koja može da posluži celovitosti istraživanja recepcije Bitefa. Takve su knjiga memoara Vere Konjović o programu „Bitef na filmu“, publicistička monografija Feliksa Pašića o Miri Trailović, knjiga iz područja arhivistike *BITEF – 40 godina novih pozorišnih tendencija*, itd.

Vrednost naučnog poduhvata Ksenije Radulović nije samo u tome što je ovo prva naučna (teatrološka) artikulacija kulturnog fenomena Bitef, nego što je to uistinu naučno snažno utemeljena, dinamična studija, rezultat posvećenog naučnog pristupa Ksenije Radulović. *Otvaranje granica* je i potvrda kontinuiranog razvoja naučnice čija se posvećenost zapaža još od njene prve studije *Korak ispred*, koja pripada području (estetike) teorije režije Dejana Mijača, pa potom u studiji *Surova klasika*, koja je usredsređena na istraživanje promene interpretativne paradigme u režiji dramske klasike u kontekstu evropske rediteljske prakse, a time i već u prvoj knjizi analizirane poetike Dejana Mijača. U istraživačkom radu Ksenije Radulović nema ni trunke akademske mistifikacije, niti traganja za pribežištem u apstraktnim, maglovitim sublimacijama karakterističnim za naše doba.



Miloš Milošević<sup>1</sup>

Fakultet za fizičku kulturu i menadžment u sportu,  
Univerzitet Singidunum, Beograd, Srbija  
Filološki fakultet, Univerzitet Sinergija, Bijeljina,  
Bosna i Hercegovina

791.65.079(049.32)  
COBISS.SR-ID 159180553

## REKONCEPTUALIZACIJA FILMSKIH FESTIVALA – PRAVILA IGRE

(Nenad Dukić, *Filmski festivali*, Beograd:  
SEE Film Pro, 2023)

*Najbitniji zadatak modernog vremena jeste da savlada svet slika.*

Martin Hajdeger

Filmski festivali kao mesto i vreme okupljanja filmskih radnika i publike, s nesumnjivim umetničkim, formativnim, komercijalnim, i širim društveno-političkim uticajem, jedna su od osobenih pojava druge polovine dvadesetog veka koja već decenijama pobuđuje veliku pažnju kako najšire moguće shvaćene populacije tako i njenih brojnih heterogenih podgrupa. Zbog toga filmski festivali predstavljaju čest predmet interesovanja i analize istraživača iz brojnih disciplina. Ipak, može se uočiti i nedostatak teorijsko-analitičke obrade ove teme, pre svega u domaćim okvirima, koji u priličnoj meri popunjava knjiga dr Nenada Dukića *Filmski festivali* (izdanje Beograd: SEE Film Pro, 2023). Pored same teme, posebnu pažnju kako stručne tako i šire čitalačke publike budi autorovo bogato iskustvo filmskog radnika, novinara, kritičara i istraživača, direktno i indirektno povezano s brojnim domaćim i međunarodnim festivalima. Osnovni tekst knjige sastoji se od šest poglavlja, koja u nizu omogućavaju upoznavanje, opis, sagledavanje, analizu i izvođenje zaključaka o fenomenu filmskih festivala i njihovoj transformaciji i razvoju tokom proteklih sedamdeset godina, ali i postavljanje pitanja kako će se ovaj proces odvijati u budućnosti, odnosno koje će biti njegove naredne etape čak i da li je kraj filmskih festivala izvestan u najskorijoj budućnosti.

U uvodnom poglavlju *Filmski festivali u teorijskim istraživanjima*, dat je pregled dosadašnjih najvažnijih studija iz ove oblasti (koji je u izvesnoj

1 milosmilosevic80@yahoo.com; ORCID iD 0000-0003-2592-451X

meri nadopunjen u predgovoru knjige). Pored pregleda istraživanja dat je i pregled najuticajnijih metodologija korišćenih u obradi problema filmskih festivala, kao i pozicioniranje studije u njihovom okviru. Iz navedenog sledi i određenje filmskih festivala kao multidimenzionih i multikonceptualnih globalnih fenomena kao i osnovnog istraživačkog pitanja kao uzroka, posledica i principa rekonceptualizacije festivala. Na kraju poglavlja kao osnovni pokretači istraživane promene koji će biti u fokusu istraživanja navode se publika, svetska filmska industrija i tehnološko-medijski razvoj, čime je najavljen sadržaj narednih poglavlja odnosno etape analize postavljenog problema.

Drugo poglavlje *Struktura filmskog festivala* donosi detaljan opis osnovnog predmeta istraživanja – filmskog festivala. Analizira se njihov odnos prema kinematografiji, ali i međusobna povezanost i uticaj filmskih festivala, globalnih i lokalnih društvenih kretanja i političkih činilaca. Na samom početku opisan je formativni uticaj koji filmski festivali imaju u nastanku i razvoju „prave“ filmske publike kao i povratni uticaj koji želje i potrebe publike koja se razvija imaju na koncepciju festivala. U nastavku su obrađene teme društveno-političke (zlo)upotrebe filmskih festivala od brojnih interesnih grupa, kulturni imperijalizam vodećih filmskih festivala kao i pravila igre na koja makar prećutno najčešće pristaju svi učesnici filmskog karnevala zvanog festival. U ovom poglavlju, ključni događaji u formiranju i razvoju filmskih festivala usnirani su u značajna događanja filmske istorije i teorije, što čitaocu (bez obzira na predznanje iz oblasti) omogućava jasnije sagledavanje teme i olakšava kretanje kroz nastavak studije.

Nakon opisa i analize strukture filmskih festivala, u poglavlju *Vrste filmskih festivala* data je njihova podela na osnovu takmičarskog karaktera, specijalizacije, geografskog-industrijskog pozicioniranja, kao i obima uticaja koji festival ima. Na osnovu opisane metodologije klasifikacije, filmski festivali su podeljeni na: takmičarske nespecijalizovane festivale, festivale u Severnoj Americi i Indiji, takmičarske i netakmičarske specijalizovane festivale, netakmičarske festivale i kombinovane forme, male festivale – značajna kulturološka iskustva, nacionalne filmske festivale kao i festivale kratkometražnog, dokumentarnog i animiranog filma. U opisu svake od podgrupa date su njene osobenosti u odnosu na ostale grupe kao i ključna svojstva koja na prvi pogled heterogenu grupu festivala vezuje u istu kategoriju. Takođe je dat hronološki pregled razvoja najvažnijih predstavnika svake kategorije, čime se omogućava davanje odgovora na istraživačko pitanje rekonceptualizacije filmskih festivala, makar u domenu opisa i hronologije promene. Prethodno

opisana hegemonija velike trojke – Kan, Venecija, Berlin – na ovom mestu je detaljno povezana s hronologijom nastanka i razvoja ostalih festivala.

Sledeći korak u obradi teme i analizi osnovnog istraživačkog pitanja studije predstavlja poglavlje *Filmski festivali u novom milenijumu*. Na ovom mestu se s deskriptivnog nivoa razvojne promene prelazi na pitanja uzroka kao i predviđanja budućih dešavanja. Kao polazna osnova analize u prethodnom tekstu opisane promene uzimaju se postavke teorije krize identiteta, odnosno pokušava se prvo sagledati koji su to uzročnici i činioци koji rađaju krizu unutar festivalskog organizma, a zatim se analiziraju efekti krize i celishodnost pravca i obima promene kao odgovora na nju. Dok u prvom potpoglavlju *Promene u okviru standardnih, postojećih festivalskih formi (Toronto, Kan, Berlinale, Rotterdam)* provejava optimističan ton uspešne adaptacije megaorganizma filmskih festivala sve dinamičnijoj sredini, naredne analize navode na znatno pesimističnije zaključke. Što se lokalnog konteksta tiče, u delu nazvanom *Rekonceptualizacija festivala u novoosnovanim kinematografijama bivše Jugoslavije (Pula, Fest, Motovun, Beograd, Bitola)* analiziraju se, u sferi filmskih festivala pre svega, posledice transformacije države i društva, od Jugoslavije ka novoosnovanim kinematografijama odnosno državama. Ovaj detaljan uvid u lokalni kontekst, kao i specifičnost (eks)jugoslovenske kinematografije da je pored svih globalnih transformativnih uticaja prošla i kroz lokalni proces tranzicije, čini ovaj deo studije možda najvažnijim prilogom za teoriju filma i filmskih festivala koji ova knjiga nudi.

Sa druge strane, globalno, u potpoglavljima *Nova tehnologija filma i ekspanzija festivala u 21. veku i Novi mediji, digitalizacija, internet ili novo vreme, nove tehnologije i novi načini vizuelne percepcije* apostrofirani je problem razvoja i demokratizacije kako informacione tako posledično i ostalih vrsta tehnologije, koje transformišu globalno društvo u vrednosno upitnom smeru s krajnje neizvesnim ishodom. Filmski festivali sa sporadičnim uspehom, čak i sluhom za očigledne radikalne promene, još uvek uspevaju da se koliko-toliko prilagode, ali stiče se utisak da je njihov opstanak makar u formi u kojoj su definisani u ovoj knjizi u najmanju ruku neizvestan ili verovatnije vrlo izvesno vremenski krajnje ograničen. U pokušaju odbrane filmskih festivala, autor postavlja za njega osnovno pitanje „da li neko ima dovoljno argumenata kako bi branio stav da digitalna, onlajn projekcija za jednog konzumenta filmskog teksta na digitalnom ekranu može da zameni visokokvalitetnu projekciju jednog filmskog dela u festivalskoj dvorani“? Završna potpoglavlja *Virtuelna realnost (VR) kao festivalska realnost* i *(TV) Serije i filmski festivali* kao da na postavljeno pitanje daju odgovor: ne ali to izgleda više nije ni važno.

Pred sam kraj, u pretposlednjem poglavlju (*Evropske institucije kulture u odbrani evropskog filma i filmskih festivala*) analizira se odgovor Evropske unije na pretnje i krizu opisanu u prethodnom poglavlju, ne kao borba protiv novih medija i tehnologija već kao borba za odbranu evropskog filma kroz podsticaj produkcije, distribucije i prikazivanja. Uočava se ključno mesto filmskih festivala u ovoj borbi kako kao poslednje linije odbrane tako i kao agensa mogućeg prevladavanja krize. U odnosu na analize iznete u četvrtom poglavlju, opisana mogućnost deluje kao slaba uteha.

U zaključnom poglavlju *Filmski festivali i izazovi novog vremena* sumiraju se vrednost i uloga filmskih festivala, za ne samo svet filma i umetnosti već kulture uopšte. Završnu reč otvara autorov citat i nadovezivanje na određenje mesta i uloge filma u svetskoj istoriji profesora Dušana Stojanovića: ako je film najčudesnija pojava dvadesetog veka, onda su filmski festivali najčudesnija pojava u svetu filma. Apostrofira se uloga filmskih festivala u etabliranju autorskih imena, obrazovanju i vaspitanju filmske publike, čak i njenom stvaranju, produkciji i distribuciji filmova i evoluciji filmskog izraza. Takođe se sumiraju pravci i efekti opisanog procesa rekonceptualizacija filmskih festivala, uzroci zbog kojih se ona desila, uticaji koji su odredili njen tok kao i pretnje budućem razvoju čak i postojanju pre svega filmskih festivala ali i filma kao i umetnosti uopšte. Na samom kraju autor iznosi sopstveno optimističko ubeđenje da će ljudska vrsta, film i filmski festivali ipak opstati i preživeti u sredini čijim radikalnim promenama već godinama svedočimo.

Osnovni tekst knjige sadrži i 137 fusnota, ilustrovana je s petnaest fotografija iz različitih arhiva, a sadrži i biografiju autora, predgovor profesorke Nevene Daković, recenziju Srđana Vučinića, uvodnu reč i posvetu autora, sadržaje na srpskom i engleskom jeziku, spisak korišćene literature i internet izvora, spisak obrađenih filmskih festivala kao i sažetak na engleskom jeziku.

U zaključku ovog prikaza treba naglasiti da ova knjiga može biti interesantna istraživačima iz brojnih oblasti kao što su istorija, sociologija, psihologija i slično, a ne usko istraživačima filma i umetnosti. Takođe, brojna armija filmofila i na sreću još uvek živa festivalska publika naći će u ovoj knjizi zanimljivo i poučno štivo koje navodi na promišljanje i preispitivanje kako prošlih događaja tako i aktuelnih tokova ljudske istorije. Na kraju, ova studija predstavlja solidnu metodološku polaznu osnovu za buduća istraživanja u ovoj oblasti kao i podsticaj na njihovo sprovođenje.

Uprkos svemu, festival je svečano otvoren!

# 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. 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 абecedном 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 абecedно 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 заградни), 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 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](mailto:institutfdu@yahoo.com) са знаком „За Зборник ФДУ”.

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





# Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

## Instructions for Authors

1. Journal title: *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts)
2. The journal is a periodical, issued twice a year. 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 (prir.) with his name, or (eds.) if the text is in English.

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

The reference list includes the following information: author's surname, author's first name, year of publication, title of the work, place of publication and publisher. Book title is italicized. For translations and/or reprints, it is

preferable to give information on the original publication in brackets, in the above mentioned manner.

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

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

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

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

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



*Рецензенти*

др Милена Драгићевић Шешић, професор емерита  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Владимир Карановић, редовни професор  
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

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

др Невена Даковић, редовни професор  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Дивна Вуксановић, редовни професор  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Владимир Кривошејев, виши научни сарадник, редовни професор  
Висока школе за комуникације, Београд

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

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

др Вук Вуковић, ванредни професор  
Факултет драмских уметности, Цетиње, Универзитет Црне Горе

др Александар С. Јанковић, ванредни професор  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Александар Бркић, виши предавач  
Голдсмит универзитет у Лондону

др Вера Меворах, научни сарадник  
Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду



ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 46

*Издавач*

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

*За издавача*

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

*Лектура*

Сташа Мијић

*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.rs

*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