



ФАКУЛТЕТ  
ДРАМСКИХ  
УМЕТНОСТИ  
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА  
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

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

39

Београд  
2021.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

# ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

39

Belgrade  
2021.

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

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

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ: мр Александра Протулипац

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

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

e-mail: institutfdu@yahoo.com

Часопис излази два пута годишње

Издавање Зборника радова ФДУ 39 помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

# САДРЖАЈ CONTENTS

## I

### СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

---

<i>Владимир Карановић</i> НАСИЉЕ НАД ЖЕНАМА И ДИСКУРС О ЖЕНСКОМ ТЕЛУ У ДРАМСКОМ ДЕЛУ ФУЕНТЕОВЕХУНА ЛОПЕА ДЕ ВЕГЕ .....	11
<i>Vladimir Karanović</i> VIOLENCE AGAINST WOMEN AND THE DISCOURSE ON THE FEMALE BODY IN THE DRAMA <i>FUENTE OVEJUNA</i> BY LOPE DE VEGA.....	28
<i>Nada Jeftenić</i> VOĐSTVO ALTERNATIVNIH POZORIŠNIH ORGANIZACIJA U SRBIJI: PREDLOG OPTIMALNOG MODELA VOĐSTVA .....	29
<i>Nada Jeftenić</i> LEADERSHIP IN SERBIA'S ALTERNATIVE THEATRE ORGANISATIONS: A PROPOSAL FOR AN OPTIMAL LEADERSHIP MODEL .....	48
<i>Вук Милетић</i> МОДЕЛИ ЗАПОШЉАВАЊА У СТАЛНИМ РЕПЕРТОАРСКИМ ПОЗОРИШТИМА СРБИЈЕ .....	49
<i>Vuk Miletić</i> EMPLOYMENT MODELS IN PERMANENT REPERTORY THEATERS IN SERBIA.....	68

## II

### СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

---

<i>Enisa Uspenski</i> POČECI ADAPTACIJA ROMANA DOSTOJEVSKOG U FILMU I POZORIŠTU .....	71
---	----

<i>Enisa Uspenski</i>	EARLY ADAPTATIONS OF DOSTOEVSKY'S NOVELS IN FILM AND THEATRE .....	88
<i>Marija Tavčar</i>	PERFORMATIVNO TELO U VIRTUELNOM KOSTIMU .....	89
<i>Marija Tavčar</i>	PERFORMING BODY IN VIRTUAL COSTUME .....	103
<i>Milena Kvapil</i>	RAMI: SITKOM U BORBI PROTIV PREOSTALIH TABUA .....	105
<i>Milena Kvapil</i>	RAMY: SITCOM BATTLING THE REMAINING TABOOS .....	121

### III СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ CULTURAL STUDIES

---

6 САДРЖАЈ	<i>Виолета Кеџман</i>	МЕДИЈСКА ПИСМЕНОСТ МЛАДИХ: ПРЕПОЗНАВАЊЕ ПОПУЛИЗМА У МЕДИЈСКОМ ДИСКУРСУ .....	125
	<i>Violeta Kecman</i>	YOUTH MEDIA LITERACY: RECOGNIZING POPULISM IN MEDIA DISCOURSE.....	143
	<i>Ljubica Janjetović</i>	SAJBER STVARNOST U NET ARTU KAO KONTEKST SAJBER IDENTITETA .....	145
	<i>Ljubica Janjetović</i>	CYBER REALITY IN NET ART AS THE CONTEXT OF CYBER IDENTITY.....	159
	<i>Milja Jelenić</i>	THE GAZE IN THE MUSEUM OF THE YUGOSLAV CINEMATHEQUE AND IN “THE OUR MUSEUM OF FILM” .....	161
	<i>Milja Jelenić</i>	POGLED U MUZEJ(U): JUGOSLOVENSKA KINOTEKA I „NAŠ MUZEJ FILMA” .....	171

IV  
ПРИКАЗИ  
REVIEWS

---

<i>Predrag Krstić</i>	
(D)OSLIKAVANJE TRAUME (Nevena Daković, <i>Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija</i> , Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2020) .....	175
<i>Marija Grujić</i>	
BUDUĆNOST KOJA SE ČITA IZ PROŠLOSTI (Vesna Perić, <i>Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije</i> , Beograd: Filmski centar Srbije, 2019).....	181
<i>Tina Perić</i>	
FENOMEN FRLJIĆ: ETIKA I ESTETIKA (Jasna Novakov Sibinović, <i>Političko pozorište Olivera Frljića: od empatije do simpatije</i> , Novi Sad: Sterijino pozorje, 2020) .....	191
Упутства ауторима .....	195
Instructions for Authors .....	199
Рецензенти .....	203





*I*

**СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА**

**THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES**



Владимир Карановић<sup>1</sup>  
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

## НАСИЉЕ НАД ЖЕНАМА И ДИСКУРС О ЖЕНСКОМ ТЕЛУ У ДРАМСКОМ ДЕЛУ ФУЕНТЕОВЕХУНА ЛОПЕА ДЕ ВЕГЕ

UDC 821.134.2.09-2 Вера Л. де  
305-055.2:821.134.2  
COBISS.SR-ID 41492233

### Апстракт

Полазећи од општих теоријских поставки феминистичке критике, посебно постулата који се односе на дискурс о женској телесности, у раду се разматрају маргинализована слика жене и механизми перцепције женског тела у драмском делу Фуентеовехуна Лопеа де Вега (1562–1635) у контексту специфичних образаца друштвено прихватљивог понашања и концепције части и честитости у барокној Шпанији. Основни циљеви овог истраживања су: конкретизација маргинализованог положаја жене у ригидном шпанском друштву „златног доба”; указивање на процес у којем се тело, посебно женско, у драмском делу шпанског барокног писца појављује не само као предмет жеље, већ и пасивни, објективизирани чувар морала, части и породичне честитости; одређивање функције насиља према женама и специфичног (не)субверзивног дискурса о женском телу. Наведена анализа омогућава лакше и темељније сагледавање свеукупног (анти)феминистичког идеаријума Лопеа де Вега, у чијем је драмском опусу неретко истицан наводни револуционарни и слободарски потенцијал, а истовремено занемариван утицај епохе у којој је писац живео и стварао.

### Кључне речи

Лопе де Вега, Фуентеовехуна, шпанско позориште барока, насиље над женама, феминистичка критика

1 vladimir.karanovic@fil.bg.ac.rs

## Увод

Током седамдесетих година XX века, као последица одређених пост-структуралистичких учења, настаје и развија се један нови облик посматрања, анализе и критике књижевног текста, с циљем да се књижевна дела читају и тумаче у складу с „родним” критеријумима, али и да се прошири теоријски корпус феминистичких истраживања у оквирима студија културе (Gómez Redondo 2008: 407). Познато је да феминистичка критика, у најширем смислу, подразумева неку врсту употребе књижевног или неког другог уметничког дела у светлу женског искуства. У области књижевне анализе говоримо о приступу тексту у којем се анализира не само визија света из угла женског искуства и слике жене, већ и из перспективе полних разлика показаних у неком књижевном делу (Vužinjska & Markovski 2009: 436–437). У овом контексту можда још већи значај има појава тзв. ревизионистичке феминистичке критике, која је углавном била усмерена на истраживања мизогиних мотива у књижевности, али и на анализу репресивних елемената према женама, женског питања и откривања доминантног патријархалног дискурса и стереотипа у појавним облицима жене у друштву и култури. Тако нпр. Лис Иригаре (Luce Irigaray) у делу *Speculum другог: жена (Spéculum de l'autre femme, 1974)* покреће низ ревизионистичких постулата у односу на феминистички дискурс заступљен у постструктуралистичким учењима. Залагала се за одбацивање фројдовског и лакановског фалоцентричног дискурса о жени и једностране перспективе коју су имале њене мушке колеге, као традиционални „господари дискурса”. Настојала је да створи нови дискурс, који ће разматрати оно „женски имагинарно” и „женски симболичко”, уз све пропратне структуре које одговарају морфологији женског тела (Lešić 2006: 446). Такође, подржавала је развој концепције „другости” жене у смислу женске сексуалности, сматрајући да једино истицање женске различитости у овом контексту – пре свега њене флуидности и вишеструкости појавних форми – може прекинути спиралу погрешних представа које о њој доминирају западном цивилизацијом (Selden et al. 1997: 145). Битан проблемски блок ове врсте преиспитивања женског принципа, специфичне природе и диференцијације жене јесте и питање тела и телесности, чији се значај у садржинском смислу мења кроз историју, премда је женска телесност увек будила пажњу и заузимала важно место у студијама културе. Тако и Јелена Ђорђевић (2009: 162) истиче да је тело „једна од културних чињеница од прворазредног значаја за свако разумевање друштва и културе”. Управо је широко поље савремене феминистичке критике усредсређено на пи-

тање женског тела и телесности, а студије културе пажњу посвећују проучавању тела као тачке у којој се одвија сукоб, пружа отпор, збива подређивање, оспоравање, доминација или било који облик хегемоније (Ђорђевић 2009: 171).

### Перцепција жене и објективизација женског тела у шпанском друштву „златног доба”<sup>2</sup>

Док је у средњем веку тело посматрано у контексту разлике у односу на душу, као израз нечег грешног, исквареног, мање вредног, посебно је женско тело морало бити контролисано и под сталним надзором како жена не би уживала или истицала своје биолошке специфичности и могућности. Чини се да ће XVII век такође развити овакав поглед на жену и њену телесност, а женско тело ће се сматрати опасним, изазовним резервоаром греха, док ће се инсистирати на развоју механизма контроле како би се жена саобразила потребама патријархалног друштва и оновременим идеолошким системима усмереним ка понављању истог и одржању традиције. Стога се женско тело разматра у контексту кодификованог објекта, у складу с друштвено-културолошким приликама, чије се идеје заснивају на библијској традицији и филозофији, а о свеколиком концепту телесности и о идејном систему мора бринути мушкарац, стуб патријархалног устројства (Sánchez Dueñas 2008: 283). Дакле, упркос томе што је женско тело у основи део сфере приватности и личног, репресија патријархалног система и идеологија нужне мушке доминације над женама учинили су могућим да у европским, па и у шпанском друштву, мушкарац наметне доминантан дискурс о женској телесности, у чијим основама су ограничења, забране и низ казни за непоштовање утврђеног система, будући да је свако одступање од норме у овој области подразумевало извесну опасност за целокупан друштвени систем.

Маргинализован положај и статус латентне жртве насиља које жена има у шпанском друштву „златног доба” заправо су резултат парадоксално

2 Појам „златно доба” (*Siglo de oro, Siglos de oro, Edad de oro*) мења значење кроз историју, а у новије време хиспанисти настоје да јасно поставе његове границе и прецизније објасне значење. У најширем смислу, почетком овог периода сматра се 1492. година, вишеструко значајна за хиспански свет, док се завршетком сматра 1681. година, када умире Педро Калдерон де ла Барка и завршава се барок у шпанској књижевности. Реч је о периоду шпанске доминације у историјском и политичком смислу, али и плодне уметничке активности, коју су обележили универзални симболи националне и светске културне баштине.

високог положаја и значаја који је имала у друштвеном систему и у питањима породичне части (Rodríguez-San Pedro Bezares & Sánchez Lora 2000: 242). Зато тема части (*honor/honra*)<sup>3</sup> и њени различити појавни облици имају изузетан значај у контексту анализе насиља према женама, али и контроле, поседовања и општег дискурса о женском телу у корпусу шпанске барокне драме. У складу с преовлађујућом перцепцијом епохе, част (*el honor*) је морална категорија, углавном својина племства, наслеђивала се и стицала рођењем у вишим друштвеним слојевима, краљевским одлукама, значајним богатством или изузетним заслугама. С друге стране, част, тј. честитост (*la honra*) подразумева вредновање и поштовање сопственог достојанства и зависи од перцепције других, доброг реномеа или од врлина и честитости појединца, по правилу жене (Penas Ibáñez 2004: 52–53). Тако част (*honra*) вреди више од живота, а бешчашће (*deshonra*) је горе од смрти, постаје вечна категорија, која се преноси и на потомке. Услед оваквог вредновања части и честитости јасно је зашто се у моралном и социјалном кодексу оправдава смрт онога ко је другом одузео част. Једини начин да се увреда части надокнади јесте да мушкарац ожени женску особу коју је искористио, или пак да физички нестане, чиме се поништава увреда јер је смрт симболична надокнада за почињено недело (MacGrady 2001: 132).

У оквиру драмског кодекса части Шпаније „златног доба”, уколико посматрамо сегмент мушко-женских односа у хронолошком животном следу, кћер „припада” оцу, брату, а потом супругу. Овај облик припадања мушкарцу жену поништава као независно и слободно биће, сводећи је на продужетак части мушкарца и референтне породице (Díez Borque 1976: 87–88). Стога отац или други мушки члан породице морају повратити евентуални губитак части (морално посрнуће жене, напад на телесну чистоту и чедност жене) као да се ради о њима самима, о личној одбрани мушког поноса и части, док су жена и њено тело објективизовани, дехуманизовани и деиндивидуализовани. Кодекс части тога времена подразумевао је да сваки облик њеног нарушавања захтева хитно делање. Оно је могло значити јавну или тајну освету, у односу на то да ли је увреда била јавна или се догодила у тајности. Такође, само је чин новог насиља, у којем обешчашћени мушкарац пролива крв изгредника, значајно ваљани повратак у окриље шире заједнице и поновно успостављање система, а валоризацију тог процеса спроводили су други чланови друштва (Gil Ambrona 2008: 326).

3 Варијанте ове речи на шпанском, у зависности од рода именице, имају различита специфична значења која би требало увек узимати у обзир.

## Фуентеовехуна: драма о честитости и(ли) драма о инструментализованом насиљу над женама?

Лопе де Вега (Lope Félix de Vega y Carpio, 1562–1635) један је од најпознатијих шпанских драмских писаца свих времена и аутор преко 400 драмских комада. Био је централна фигура шпанског позоришта „златног доба” и творац хибридне врсте: *нове или шпанске комедије* (*comedia nueva o española*)<sup>4</sup>. Према речима Јасне Стојановић (2009: 40), „својим талентом и изванредним драмским осећајем дао је формулу нове комедије и неизбрисив печат целокупном позоришном животу тог доба”. Драмски опус Лопеа де Вега заснива се на четири најважнија тематска оквира: монархистичко уређење, верска правоверност, одбрана части и љубав (Penas Ibáñez 2004: 51). Тема части има неспорни значај у његовом драмском систему, чега је писац био свестан, претварајући је, према речима Хуана Луиса Алборга (Alborg Juan Luis Alborg), у један од најмоћнијих покретача нове комедије (Alborg 1999: 282). Не треба заборавити да Лопе у својој поетици под насловом *Ново умеће писања комедија* (*Arte nuevo de hacer comedias* 1609), наводећи пожељне тематске оквири шпанске хибридне драмске врсте, истиче управо тему части: „Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente, / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada”<sup>5</sup> (Vega 2006: 149).

Нова или шпанска комедија садржи велики број ликова који припадају различитим друштвеним слојевима, али и оригиналне драмске образце класичног шпанског театра. Посреди су схематизовани, ретко продубљени ликови, а њихова функција на сцени, конвенција делања

- 4 *Нова или шпанска комедија* је назив за специфичну драмску врсту насталу у Шпанији последњих година XVI, а развијену у првим деценијама XVII века. Њеним творцем сматра се Лопе де Вега. Ова драмска врста одступа од традиционалних врста античког и ренесансног театра будући да садржи трагичне и комичне елементе (стога је и најближа трагикомедији), ликове из различитих друштвених слојева, састоји се од три чина (уместо некадашњих пет или четири, у зависности од периода развоја драме), писана је искључиво у стиху, углавном с циљем да забави публику и допринесе популаризацији оновременог националног театра. Ликови су типски (дама, удварач, моћник, краљ, отац, слуга, шаљивција итд.), језик је природан и разумљив ширем кругу гледалаца, а чувена три драмска јединства су нарушена, те је приступ драмских писаца структурној организацији дела био посве флексибилан. Теме су углавном историјске, митолошке, социјалне, љубавне, а популарност овакве врсте драме превазилазила је националне оквири, те данас нова или шпанска комедија чини важно поглавље у историји светске драме.
- 5 „Најбоља је згода када је о части / јер силно узбуди сваког и покрене, / поред ње су одмах племенита дела, / јер врлину вазда и посвуда цене” (превод Владимир Карановић, превев Жељко Донић, Вега 2013: 44).

и драмски потенцијал, могли су варирати у складу са ситуацијом или потребама драмске радње. Ипак, један од одлучујућих фактора устројства ликова била је идеолошка основа дела и порука коју драмски писац жели да пренесе гледаоцима. Иако се у новој комедији јављају типски ликови – дама, госпа (*la dama*), удварач, кавалер (*el galán*), шаливџија (*el gracioso*), краљ (*el rey*), отац (*el padre*) – у делима с темама из националне историје долази до мање промене у саставу ликова, улогу главног, заљубљеног пара имају сељак и сељанка (*villano, villana, labrador, labradora*), а њихову љубав осујећује моћник (*el poderoso*) (Stojanović 2009: 47–48). Лик даме или сељанке посебно је значајан за анализу мотива части, будући да одражава специфичну идеологију драмског писца, а у неким случајевима и потенцијал (анти)феминистичког идеаријума аутора нове комедије.

Драмско дело *Фуентеовехуна* (*Fuente Ovejuna*, 1612–1614, објављено 1619. године) припада групи дела с тематиком из националне историје, а настаје у најплоднијој фази стваралаштва аутора (1604–1618). Одабрани догађај историјског карактера преузет је из шпанских хроника, али је највећи део радње фиктивне природе: побуна становника варошице Фуентеовехуна против намесника Фернана Гомес де Гусмана (*Fernán Gómez de Guzmán*), који злоставља поданике и локално становништво, а посебно искоришћава и напастује жене. Након бројних недеља које је починио, намесник изазива бес међу становницима варошице, који устају против свог господара и убијају га. По спроведеној истрази и услед немогућности да се издвоји индивидуални кривац за почињено убиство, краљевски пар (Изабела и Фернандо, познатији као „Католички краљевски пар” – *Los Reyes Católicos*) опрашта становницима Фуентеовехуне.

У овом драмском делу насиље је присутно на неколико нивоа, спроводи га углавном намесник Фернан Гомес, а насиље као одговор на дуготрајно злостављање спроводиће народ у последњој трећини драме. Очигледна је градација у приказивању насиља које спроводи намесник, а осим према женама, бес и насиље усмерава према сељацима, ниподаштавајући њихово достојанство и ругајући се њиховој концепцији части (Stojanović 2009: 59). Сексуални апетит намесника појављује се као мотив од почетка драме, а биће повод за каснију побуну народа и трагичну смрт онога ко се огрешио о принципе доброг владања и поштовања поданика (Matas 1981: 385). Степен озбиљности сексуалних злочина које чини намесник има прогресивну путању, од завођења и вербалне самопромоције, задиркивања и узнемиравања, до тешког сек-



суалног напада, а жртве су жене различитих моралних карактеристика. Његови помоћници и саучесници у злочину, Флорес (Flores) и Ортуњо (Ortuño), појачавају ефекат мушке доминације и капацитет за насиље над женама и озбиљна су претња женском телесном интегритету (Parker Aronson 2015: 35).

Већ у почетним сценама драме примећујемо две антагонистичке перцепције моћи и доминације Фернана Гомеса и утицаја који остварује међу женама. Док у I чину Лауренсија<sup>6</sup> (Laurencia) храбро иступа против сваког облика могуће злоупотребе овлашћења, доброг владања и поштовања морала и закона, Паскуала (Pascuala) сматра да је немогуће одупрети се његовом утицају. Овај уводни сегмент драме послужио је Лопеу као антиципација низа догађаја и епизода у којима је протагониста намесник, а предмет пожуде женски свет Фуентевехуне. Међутим, гледалац добија и важне информације о карактерном склопу и светоназорима Лауренсије, чија ће улога бити одлучујућа за развој радње, јер пркос и одлучност у њеном одговору саговорници на негативно-фаталистички приступ у одбијању мушке пожуде има за циљ да јасно одреди моралну вертикалу овог женског лика:

*Pascuala:* Tendré yo por maravilla  
que te escapes de su mano.

*Laurencia:* Pues en vano es lo que ves,  
porque ha que me sigue un mes,  
y todo, Pascuala, en vano.  
Aquel Flores, su alcahuete,  
y Ortuño, aquel socarrón,  
me mostraron un jubón,  
una sarta y un copete;  
dixéronme tantas cosas  
de Fernando, su señor,  
que me pusieron temor;  
mas no serán poderosas  
para contrastar mi pecho.<sup>7</sup> (Vega 2001: 91–92)

6 Узимајући у обзир чињеницу да је постојећи превод дела *Фуентевехуна* на српски језик, који је средином XX века сачинио Драгослав Илић, умногоме анахрон, транскрипција оригиналних шпанских имена из дела у тексту рада начињена је у складу с позитивном праксом коју хиспанисти већ деценијама поштују у српској културној, научној и академској средини.

7 *Паскуала:* Богме право чудо то је / не паднеш ли њему шака. // *Лаврениција:* Чудо ил' не, ја сам јака; / неће успет, извесно је. / Већ месец ме дана слеће / па кад залуд би му све то,

Тако се на симболичком нивоу моћ намесника судбински повезује са становницима варошице, конфликт се јасно обзнањује, а исход настаје у складу с визијом Лауренсије, тј. с њеном идеологијом отпора (Ruiz Ramón 2000: 158).

У процесу анализе мотива насиља према жени и телесног поседовања треба се осврнути на последњу сцену I чина драме, у којој на шумском пропланку разговарају Лауренсија и Фрондосо (Fronдозо). У идиличном амбијенту младић изјављује љубав драгој, али ће идеализовани тренутак и хармонију прекинути долазак Фернана Гомеса, који се након покушаја да на силу поседује Лауренсију, сукобљава с Фрондосом, чија појава из скровишта и претња украденим оружјем осујећују намеру насилника да оствари нечасни план (Карановић 2008: 110). Ова кратка сцена саткана је од симболике и сублимираних слика, а намесник има функцију и улогу „ловца на срндаћа” премда наилази на „лане”, користи арбалету, врсту самострела, као симболични фалус, средство моћи, телесне доминације и јасне предности за онога у чијим рукама се налази. Будући да је коначно насамо с Лауренсијом, која је раније пружала отпор његовим предлозима да му се преда и препусти телесном уживању, не видевши Фрондосо скривеног у жбуњу, намесник покушава да савлада девојку и загосподари њеним телом:

*Comendador:* ¡Qué estilo tan enfadoso!

Pongo la ballesta en tierra,  
y a la práctica de manos  
reduzgo melindres.

*Laurencia:* ¿Esso hazéis? ¿Estáis en vos? [...]

*Comendador:* [Sin percatarse de la salida de Fronдозо.]

No te defiendas. [...]

*Comendador:* Acaba, ríndete.

*Laurencia:* ¡Cielos,  
ayudadme agora!<sup>8</sup> (Vega 2001: 120–121)

/ дође Флорес, оно псето, / и Ортуњо, људско смеће, / да ми нуде послатице, / златан ђердан око врата, / и хаљину од броката, / скупоцене укоснице. / Кад их одбих, они тада / господарем прете својим, / да већ почех да се бојим... (превод Драгослав Илић, Vega 1964: 12–13).

8 *Командор:* Да одвратних речи твојих! / Оставићу арбалету / и рукама својим, силом, / укротићу твоје ћуди. // *Лауренција:* Како! Јесте л' полудели? / Шта чините? [...] *Командор:* Не брани се... [...] *Командор:* Де, предај се! Није страшно... // *Лауренција:* Помози ми, боже свети! (превод Драгослав Илић, Vega 1964: 38–39).

Овај тренутак у драмској радњи последњи је у низу припремних елемената у трочланом односу намесник-Лауренсија-Фрондосо, који ће довести до ескалације насиља према девојци, њеном телу и части у сцени прекинутог венчања.

Хасинта (Jacinta) је лик који се епизодно појављује у драми, али такође завређује пажњу при анализи и проблематизацији насиља над женама. Будући да одбија намесникова удварања и покушава да сачува честитост и телесни интегритет, жртва је бруталне и деструктивне мушке сексуалности, а искоришћавање њеног тела од стране намесникових људи у функцији је најаве драстичнијих поступака и служи да припреми сцену за Лауренсијину отмицу и трагично насиље које ће претрпети. Фернан Гомес се према Хасинти опходи као према објекту који служи за разоноду, а њено тело доживљава као пуко средство да се војници групно забаве током једног од својих војних похода:

*Comendador:* Las pesadumbres  
y el villano atrevimiento  
no tiemplan bien un airado.  
¡Tira por ahí!  
*Jacinta:* ¿Con quién?  
*Comendador:* Conmigo.  
*Jacinta:* Míralo bien.  
*Comendador:* Para tu mal lo he mirado.  
Ya no mía, del bagaje  
del ejército has de ser.  
*Jacinta:* No tiene el mundo poder  
para hacerme, viva, ultraje.  
*Comendador:* Ea, villana, camina.  
*Jacinta:* ¡Piedad, señor!  
*Comendador:* No hay piedad.  
*Jacinta:* Apelo a tu crueldad  
a la justicia divina.<sup>9</sup> (Vega 2001: 140)

9 *Командор:* Та кукњава тако проста / и те претње непрестане, / мислиш, то ће да ме гане? / Пођи! // *Хасинта:* Куда? // *Командор:* Са мном. Доста! // *Хасинта:* Размисли се! // *Командор:* Шта ту има! / Нећеш мене забављати, / већ ћеш своју младост дати / уз пут мојим војницима. // *Хасинта:* Преживети никад нећу / ту срамоту, проклетниче! // *Командор:* То се мене слабо тиче. / Хајд, полази! Моји крећу. // *Хасинта:* Милост! Милост! // *Командор:* Ни помена! // *Хасинта:* Молићу се богу горе / да те казни за покоре / казном мука и пламена! (превод Драгослав Илић, Vega 1964: 62–63).

Након сцене II чина у којој покушава да побегне од насилника, а батине добија шаливџија Менго (Mengo) јер једини стаје у њену одбрану супротстављајући се намесниковим људима, Хасинта се поново појављује тек у III чину, као део организоване групе жена која креће у поход на намесничку резиденцију како би се осветила за учињена злодела. Тако Хасинта од рањиве жртве у првом делу драме постаје осветница, у пуном сјају и ефектно приказана у сценама колективне побуне (Parker Aronson 2015: 38–39).

Врхунац насиља и доминације над женским телом као објектом у драми наступа на крају II чина, у сцени венчања Лауренсије и Фрондоса, коју прекида Фернан Гомес, наређује Фрондосово затварање, одводи Лауренсију у резиденцију, а њеног оца, кмета Естебана (Esteban), понижава ударцима кметским штапом, иначе симболом моћи и друштвеног престижа у нормалним околностима. Мештани остају запањени, а први тренуци одвијања кризног збора на којем се расправља о даљим корацима осликавају стање очигледне немоћи, инертности и одсуства храбрости да се кроз конкретне кораке ситуација промени.

У драмском смислу, ефектно и умешно је уклопљено излагање Лауренсије у најдраматичнијем тренутку развоја радње, на почетку III чина. Лауренсија, девојка обећана Фрондосу, кћи Естебана, племенита и поштена, доспела је у руке насилника који својим поступцима угрожава њу, али и сва повезана лица из њеног породичног и приватног окружења (Карановић 2008: 111). Када се побегавши из намесничке резиденције појави на кризном састанку мештана, коначно пали фитиљ повређене части и достојанства. Већ приликом уласка наговештава се драма, с обзиром на то да Лауренсија најављује да ће „узети реч” и да ће је сви окупљени „добро чути”, чиме се преиспитује и модификује оно-времени образац понашања жене у јавности:

*Laurencia:* Dexadme entrar, que bien puedo,  
en consejo de los hombres;  
que bien puede una mujer,  
si no a dar voto, a dar voces.  
¿Conocéisme? [...]

*Esteban:* ¡Hija mía!

*Laurencia:* No me nombres  
tu hija.

*Esteban:* ¿Por qué, mis ojos?  
¿Por qué?<sup>10</sup> (Vega 2001: 157–158)

На неки начин овим чином, а затим и изреченим у наставку сцене, Лауренсија напушта и класичан образац формирања женског лика, она се маскулинизује и постаје хероина, заштитница жена, потлачених, маргинализованих, али и бранитељка ригидног друштвеног система и концепције части, у чијем поновном успостављању ће лично учествовати. Чувени Лауренсијин монолог индикативан је из више разлога, а посебно треба истаћи његов значај за исход драмске радње. Тенденциозан је одабир речи, али и вређање, понижавање мушких чланова заједнице, оптуживање за одсуство мушких карактеристика код оних који би требало да брину о добробити заједнице, моралу, правверности и очувању части:

*Laurencia:* ¡Por muchas razones!  
Y sean las principales,  
porque dexas que me roben  
tiranos sin que me vengues,  
traidores sin que me cobres.  
Aún no era yo de Frondoso,  
para que digas que tome,  
como marido, venganza,  
que aquí por tu cuenta corre;  
que en tanto que de las bodas  
no haya llegado la noche,  
del padre, y no del marido,  
la obligación presupone;  
que en tanto que no me entregan  
una joya, aunque la compre,  
no ha de correr por mi cuenta  
las guardas ni los ladrones.  
Llévome de vuestros ojos  
a su casa Fernán Gómez;  
la oveja al lobo dexáis,  
como cobardes pastores. [...]

10 *Лаврениција:* Дозволите жени сада / да у савет људи ступи; / мада није допуштено / да глас свој да, ипак треба / да се бар њен вапај чује. / Знате ли ме? [...] *Естебан:* Кћери моја! // *Лаврениција:* Не зови ме / ћерком својом! // *Естебан:* Зашто, душо? / Што? (превод Драгослав Илић, Vega 1964: 85).

Mis cabellos, ¿no lo dicen?  
 ¿No se ven aquí los golpes,  
 de la sangre, y las señales? [...]  
 Ovejas sois, bien lo dize  
 de Fuente Ovejuna el nombre. [...]  
 Liebres cobardes nacistes;  
 bárbaros sois, no españoles.  
 ¡Gallinas! ¡Vuestras mujeres  
 sufrís que otros hombres gozen!  
 ¡Poneos ruecas en la cinta!  
 ¿Para qué os ceñís estoques?  
 ¡Vive Dios, que he de trazar  
 que solas mujeres cobren  
 la honra destos tiranos,  
 la sangre destos traidores!  
 ¡Y que os han de tirar piedras,  
 hilanderas, maricones,  
 amujerados, cobardes!  
 ¡Y que mañana os adornen  
 nuestras tocas y basquiñas,  
 solimanes y colores!<sup>11</sup> (Vega 2001: 158–160)

Лопе де Вега је добро познавао менталитет шпанског народа, трудећи се да подилази укусу публике и омогући јој да се лакше поистовети с догађајима на сцени (Rodríguez Cacho 2009: 400). У том смислу, не треба да изненађује намера драмског писца нити ефекат који Лауренсијине речи изазивају у даљем току радње: енергична жена, која у овој при-

11 *Лаврениција*: Разлога има много, / а од свију најглавнији / што допусти да ме отму / тиранима без освете. / Једним прстом мако ниси / кад ме вукле издајице. / Ја још не бех Фрондозова / да си мого мирно рећи / да је дужан, ко муж, мене / он једини да освети. / Ти на његов рачун ниси / смео тако трговати, / јер ја нисам после свадбе / ни ноћ прву с њим провела, / те би дужност тебе, оца, / а не мужа, да ме брани. / Кад ниси имао снаге, / требало је најмит стражу / да адиђар непродани / од лопова боље чува. / На ваше ме води очи / својој кући Фернан Гомес: / овчицу сте вуку дали / ко пастири преплашени. [...] Моје косе не кажу л' вам? / И трагови удараца? / Погледајте и крв ову! [...] Овче ви сте! С правом име / овом нашем селу даше. / Да, Фуенте Овехуна / кладенац је овчји само! [...] Зечеви сте ви плашљиви / од рођења и дивљаци, / а никако Шпанци нисте! / Допуштате да вам кћери / и супруге узимају / и блуд с њима да проводе! / Преслица је за вас женска! / Шта ће тај мач о појасу? / Кунем вам се, жене саме / част умеће опрат своју / крвљу оног тиранина / и његових слугерања. / А вас ћемо каменоват, / пресличарке, торокуше, / бабетине и плашљивце; / сутра ћемо навући вам / наше сукње, коњје наше, / дати траке и белило / да се женски уградите. (превод Драгослав Илић, Vega 1964: 86–87).

лици одступа од утврђених норми понашања, има задатак да „пробуди духове”, да освести мештане, подстакне их на акцију, одбрану части и задовољење правде. Лик Лауренсије део је фиктивног вида овог драмског дела и Лопе га обликује с циљем да се појача драмски интензитет и да се публика поистовети с чином „страдања” и начињене увреде, али и да се у потпуности дехуманизује намесник, симбол зла и друштвене неправде. Према речима Франсиска Лопеса Естраде (Francisco López Estrada), драмски потенцијал овог женског лика заправо је надградња чији је творац Лопе де Вега, а конкретизација кроз тему части и огрешења о друштвене законе посебан је и вешто уклопљен елемент дела *Фуентеовехуна* (López Estrada 1996: 32). Једно од важних питања у развоју лика Лауренсије јесте дилема да ли је девојка силована или не, тј. да ли је њена честитост нарушена и у конкретном, експлицитном, путеном смислу. Стога је на публици да по физичком изгледу и сценској поставци лика донесе закључак, будући да драмски текст, недовољно прецизан, оставља простор за различита тумачења. У овом погледу важан је Лауренсијин физички изглед у сцени одвијања кризног састанка мештана, на којем публика може да учитава неизговорено, али и тумачи визуелне ефекте и семиотичке сигнале, попут разбарушене и откривене женске косе (Parker Aronson 2015: 37). Наиме, стандарди и морални кодекси у Шпанији тога доба подразумевали су низ препорука за одевање и „пристојно” понашање девојака у јавности, а симболика коју неуредна и откривена коса имају у овој сцени, иду у прилог тези да се обешчашћење догодило и у путеном смислу.

Коначно, од великог је значаја и сцена ислеђивања након убиства намесника, а занимљив је одабир категорија становништва које се саслушавају методама телесног кажњавања: старац, дете, жена и шаливција; дакле, посредни је стереотипни избор најслабијих и најосетљивијих категорија становништва (Ruiz Ramón 2000: 159). Сцена испитивања и физичког мучења је кратка и ефектна; одиграва се изван видокруга публике, иза сцене, има за циљ да подстакне машту и појача могућност идентификације гледалаца с телесним мукама ислеђиваних. Међутим, чини се да Лопе није намеравао да код публике изазове ужас колико дивљење према туђем претрпљеном физичком болу, а утисак ће потенцијално оснажити реакције Лауренсије и Фрондоса, који прислушкујући преносе окупљенима догађаје из просторије у којој се одвија мучење (Ruiz Ramón 1991: 70). Упркос мукама и претњама, сви су јединствени у одговору да је убица колективни, цела варош Фуентеовехуна. Ова врста колективитета и народног јединства, осим у конкретном случају подно-

шења телесних мука ради виших циљева, појављује се и у питањима одбране части, као само једног сегмента обимнијег идеолошког блока који се у овој драми афирмише. У делу *Фуентеовехуна* част је представљена као баштина у чијем стварању учествују сви појединци, без обзира на социјално наслеђе или статус (Matas 1981: 390). Реч је о демократској тековини и основи постојећег уређења и традиције, те не изненађује одбрана тезе о оправданости народа да се бори за њено очување.

За Лауренсију и Хасинту, родна идентификација и преузимање улоге силоване жене није подразумевало пасивну улогу, те Лопе де Вега користи прилику да на примереним и важним местима драмске радње прикаже насиље над њиховим телима тако да други ликови драме, али и публика која гледа представу, несметано и непосредно уоче елементе телесног насиља над њима. Чини се да су наведени женски ликови својим делањем створили јаз између одређене концепције рода, „прихватљивог” понашања и друштвене улоге која им је намењена, с једне, и практичног и активног спровођења потребних радњи, с друге стране. Зато треба истаћи и њихову смелу и посве субверзивну идеју да врлина није условљена нити ограничена чедношћу жене, те да може опстати и постојати независно од концепције телесне чедности. У ригидном шпанском друштву референтне епохе, у којем су жене под знатним притиском и у сталној опасности да буду силоване, сексуално напастоване или на други начин искоришћене, ризик се повећава и због њиховог родног статуса, али и због друштвено незавидног положаја и раслојавања с обзиром на то да је реч о женама из сеоске средине. Тако једини излаз из постојећег стања јесте осмишљавање стратегије која би спречила или превазишла неизбежан губитак физичке врлине и надокнадила га моралном врлином (Parker Aronson 2015: 45).

### Закључак

Револуционарна димензија драме *Фуентеовехуна* у многим приликама је анализирана и истицана као важан вид дела и основа формирања одређених сегмената драмске радње и њеног расплета (Arellano 2005: 191). Иако се у новије време углавном одбацује тај смер интерпретације, не треба ни занемарити шири контекст у којем настаје ово дело, а посебно фактор публике у позоришним двориштима (*corrales de comedias*) оновремене Шпаније. На том трагу треба посматрати и бројне сцене насиља, које су у драмском смислу вешто представљене, а извесно је да



Лопе де Вега класификује и вреднује насиље у складу са ситуацијом и степеном оправданости насилног чина: од пресудног значаја је узрок због којег се насиље спроводи, с обзиром на то да осиноност, саможивост и гордост намесника појачавају негативни ефекат присуства овог мотива у формирању лика. С друге стране, насиље које настаје као одговор мештана Фуентеовехуне на злоупотребу власти и огрешење о друштвене и политичке норме шпанске монархије, имају далеко веће симпатије Лопеа де Вега, а посебно „јединство у злочину” и афирмација народа као симболичне јединке или тела, чији се делови не могу одвојити и које не мари за физичку тортуру пошто је злочин резултат „правичног делања”. Исти статус има и насиље над женама, али не услед развијене свести писца о неприхватљивости таквог чина или због присуства одређеног степена предфеминистичке идеологије, већ због значаја које женско тело, као пасивни објекат, храм породичне части/честитости, има у шпанском друштву онога времена.

Уколико ово драмско дело посматрамо у контексту пропаганде и специфичног социјалног и идеолошког хоризонта писца, потребно је преиспитати и степен демократичности Лопеа де Вега у представљању женске слободе, њеног положаја и функције коју заузима у шпанском друштву XVII века. Намеће се питање: у којој мери Лопе заступа (анти) феминистичке ставове у делу *Фуентеовехуна* и које механизме користи како би контекстуализовао насиље над женама у драми и с којим далекосежним циљевима? Извесно је да су женски ликови осмишљени да прикажу одређене поставке које немају за циљ да се анализира и преиспитује постојећи поредак, да се незавидна позиција шпанске жене тога доба, њена пасивна улога и телесна објективизација промене или сагледају критички како би се направили темељи једног новог друштвеног система, насталог на здравим основама, уз све специфичности разнородних елемената који чине одређену заједницу. Уместо тога, сведочимо ригидном представљању жене, женског морала, разумевању части и честитости на основу једностране и традиционалистичке перспективе, која не дозвољава дијалог или компромис. Иако у одређеним фрагментима драмског текста проналазимо елементе могуће субверзије и благе ревалоризације утврђених образаца (посебно у случајевима маскулинизације женских ликова, чије се карактеристике тиме привремено измештају из сфере феминитета), слика о привидној демократичности или слободарско-феминистичком представљању женских ликова, женског принципа и женске природе увек ће бити условљена исходом драмске радње и идеолошким системом

који је драмски писац промовисао рачунајући на одобравање и подршку најширег круга гледалаца.

### *Литература*

- Alborg, Juan Luis (1999) *Historia de la literatura española (Vol. II – Época barroca)*, segunda edición con índice de nombres y obras, 7<sup>a</sup> reimpre-sión. Madrid: Gredos.
- Arellano, Ignacio (2005) *Historia del teatro español del siglo XVII*, 3<sup>a</sup> edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bužinjska, Ana & Markovski, Mihal Pavel (2009) *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni gla-snik.
- Vega, Lope de (1964) *Fuente Ovehuna*, preveo Dragoslav Ilić. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Vega, Lope de (2001) *Fuente Ovejuna*, edición de Juan María Marín, vigésima edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Vega, Lope de (2006) *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Вега, Лопе де (2013) *Ново умеће писања комедија у ово време*, превод са шпанског, белешке и поговор Владимир Карановић, стихове препевао Жељко Донић, предговор Јасна Стојановић. Београд: Партенон.
- Gil Ambrona, Antonio (2008) *Historia de la violencia contra las mujeres – Misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gómez Redondo, Fernando (2008) *Manual de Crítica Literaria contem-poránea*. Madrid: Editorial Castalia.
- Díez Borque, José María (1976) *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Đorđević, Jelena (2009) *Postkultura (Uvod u studije kulture)*. Beograd: Clio.
- Карановић, Владимир (2008) „Документарно и фикционално у драмском делу *Фуентевехуна* Лопеа де Вега”, *Наслеђе*, часопис за књижевност, језик, уметност и културу, година V, број 9, стр. 95–118.
- Lešić, Zdenko (2006) „Feministička teorija i kritika”, u: Zdenko Lešić *et al.*, *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*. Sarajevo: Sarajevo Publishing, str. 420–455.

- López Estrada, Francisco (1996) “Introducción crítica”, in: Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, edición, introducción y notas de Francisco López Estrada, 7ª edición renovada. Madrid: Editorial Castalia, pp. 5–49.
- Matas, Julio (1981) “El honor en *Fuenteovejuna* y la tragedia del comendador”, in: Manuel Criado de Val (Dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega)*. Madrid: EDI-6, pp. 385–390.
- MacGrady, Donald (2001) “Noticia de Lope de Vega Carpio y de *Fuente Ovejuna*”, in: Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, edición de Donald MacGrady, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 123–170.
- Parker Aronson, Stacey L. (2015) “They Said, She Said: Making the Case for Rape in *Fuenteovejuna*”, *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 67, No. 2, pp. 33–47, dostupno na: [https://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=span\\_facpubs](https://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=span_facpubs) [Poslednji put pristupljeno 21.02.2021].
- Penas Ibáñez, Azucena (2004) *Félix Lope de Vega*, Madrid: Ediciones Eneida.
- Rodríguez Cacho, Lina (2009) *Manual de Historia de la Literatura Española, Vol. 1 (Siglos XIII al XVII)*. Madrid: Editorial Castalia.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E. & José Luis Sánchez Lora (2000) *Los siglos XVI–XVII (Cultura y vida cotidiana)*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Ruiz Ramón, Francisco (1991) “Introducción a una lectura de *Fuenteovejuna*”, in: Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, edición, introducción y notas de Francisco Ruiz Ramón, Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, pp. 9–85.
- Ruiz Ramón, Francisco (2000) *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 10ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sánchez Dueñas, Blas (2008) *De imágenes e imaginarios: la percepción femenina en el Siglo de Oro*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, Peter Brooker (1997) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 4<sup>th</sup> edition. London: Prentice Hall.
- Stojanović, Jasna (2009) *Špansko pozorište baroka*. Beograd: Filološki fakultet.

## **VIOLENCE AGAINST WOMEN AND THE DISCOURSE ON THE FEMALE BODY IN THE DRAMA *FUENTE OVEJUNA* BY LOPE DE VEGA**

### ***Abstract***

*Considering general theoretical assumptions of feminist criticism, especially that related to the discourse on female body and the context of specific patterns of socially acceptable behaviour (namely, honour and chastity) in baroque Spain, this paper discusses the marginalized image of women and the mechanisms of perception of the female body in the drama Fuente Ovejuna by Lope de Vega (1562–1635). The main goals of this research are: concretization of the marginalized position of women in the rigid Spanish society of the “Golden age”; pointing to the process in which the body, especially the female body, appears in the drama of the Spanish Baroque writer not only as an object of desire, but also as a passive, objectified guardian of morals and family honor; determining the function of violence against women and specific (non)subversive discourse on the female body. These problem fields contribute to a concrete analysis of the overall (anti)feminist ideology of Lope de Vega, in whose dramatic oeuvre the alleged revolutionary and libertarian potential was often emphasized, while the tribute to the era and spirit of the time in which the writer lived and created were neglected.*

### ***Key words***

*Lope de Vega, Fuente Ovejuna, Spanish Baroque theater, violence against women, feminist criticism*

Примљено: 28.02.2021.

Прихваћено: 05.04.2021.

## VOĐSTVO ALTERNATIVNIH POZORIŠNIH ORGANIZACIJA U SRBIJI: PREDLOG OPTIMALNOG MODELA VOĐSTVA

### **Apstrakt**

Danas u Srbiji vođstvo u alternativnim pozorišnim organizacijama predstavlja specifičan odnos formiran između osobe/a koja/e vodi/e i ostalih članova kolektiva. Specifičnost se ogleda u postojanju emocionalno bliskih odnosa između članova kolektiva koje objedinjuje zajednička vrednosna orijentacija, a suština odnosa se bazira na autonomiji i participaciji. Vođstvo tako postaje dvosmerni proces vršenja uticaja i udaljava se od prikaza vođstva kao posla jedne osobe. Ovako predstavljen konstrukt vođstva utiče na potencijalnu modifikaciju organizacione strukture, te se u glavnoj hipotezi ovog istraživačkog rada pretpostavlja da alternativne pozorišne organizacije zahtevaju usklađivanje modela vođstva sa određenim kontekstom u kojem nastaju i koji omogućava uvođenje alternativnih modela organizovanja. Aktuelni modeli vođstva alternativnih pozorišnih organizacija na teritoriji Srbije, kao predmet ovog istraživanja, i dosadašnji teorijski uvidi bili su pogodna podloga za ostvarivanje cilja rada, odnosno konceptualizaciju i ispitivanje novog optimalnog modela vođstva ovih organizacija. Kvalitativnim istraživanjem zasnovanim na tehnici intervjuja prikupljeni su podaci na osnovu kojih je uspostavljen i proveren novi model vođstva, čiji je cilj bio podsticanje razvoja ovih organizacija, kao i davanje preporuka za rešavanje problema koji mogu nastati unutar organizacije. Ključni rezultat istraživanja upravo je predstavljen u ovom kompleksnom modelu vođstva, sačinjenom od šest dimenzija, a njihova povezanost i izraženost u odgovarajućoj meri su ključni za razvoj i efikasnost alternativnih pozorišnih organizacija.

### **Ključne reči**

vođstvo, alternativne pozorišne organizacije, modeli upravljanja, participativnost, emocionalna inteligencija

1 nada.jeftenic@gmail.com

Svrshodnost i perspektiva svake organizacije ogleda se u njenoj viziji i neminovnosti njenog ostvarivanja. U tom kontekstu može se reći da optimalni model vođstva ima uticaja na efikasnost organizacije. Vođstvo se veoma često obrađuje u akademskim istraživanjima i popularnoj literaturi, kroz prizmu ekonomije, menadžmenta ili psihologije, ali oblast vođstva u kulturi nije dovoljno istražena, dok su vođstvo i vođe na alternativnoj sceni u našoj literaturi gotovo neistraženi fenomeni. Nedostatak stručne literature i adekvatnih preporuka za optimalno vođstvo alternativnih organizacija u našoj zemlji otežava pronalaženje i primenu odgovarajućeg modela.

Alternativnu pozorišnu organizaciju,<sup>2</sup> u današnje vreme u Srbiji, posmatramo kao fenomen samoorganizovanog kolektiva, odnosno kao neinstitucionalni teatar. Ove organizacije pripadaju nezavisnoj kulturnoj sceni Srbije, ali ih ne treba grubo razdvajati od institucija jer su umetnici iz alternativnih pozorišnih organizacija često angažovani i u okviru institucija. Orijentisanost ovakvih organizacija nije okrenuta ka finansijskim ili komercijalnim rezultatima, već ka istraživačkom i eksperimentalnom radu. Programska orijentacija, organizaciona struktura i prostori u kojima se radi samo su neke od specifičnosti alternativnih pozorišnih organizacija. U ovom istraživanju, pozorišne organizacije na alternativnoj sceni posmatramo kao umetničke kolektive oformljene od strane jednog pojedinca ili od nekolicine umetnika okupljenih oko iste ideje. Članovi organizacije su visokoobrazovane individue, glumci i umetnici (amateri ili profesionalci) koji su svojom voljom pristali da budu deo te zajednice i streme ostvarivanju zajedničkog cilja organizacije. U ovakvim umetničkim kolektivima izraženi su bliski odnosi među članovima, što je uglavnom karakteristika primarnih društvenih kolektiva, kao što su porodične i prijateljske, dok je delatnost koju obavljaju umetnička. Vođa alternativne pozorišne organizacije može da osmisli i predloži viziju saradnicima kao i da ih motiviše da zajednički streme njenom ostvarenju, čime u ovakvim kolektivima započinje proces uzajamnog delovanja. Međutim, vizija i ciljevi ovih organizacija mogu da nastanu i kao produkt zajedničkih interakcija članova. Ovaj proces uzajamnog delovanja sa sobom nosi niz pitanja i etičkih dilema, kao i odgovornost, kako prema sebi i saradnicima, tako i prema celoj kulturnoj i društvenoj javnosti.

Tokom rada ove organizacije se susreću sa različitim problemima kao što su: nedostatak finansijskih sredstava za funkcionalno obavljanje pozorišne delatnosti, nedostatak adekvatnih prostora za uvežbavanje i izvođenje predstava,

---

2 Iako smatramo da su ovakvi sastavi zapravo trupe, ansambli ili umetnički kolektivi, termin *organizacija* je funkcionalniji za proučavanje efektivnog modela vođstva.

nedostatak fundusa kostima i scenografije, produkcijskih i marketinških kapaciteta. Rešavanje svih ovih problema iziskuje određene promene u modelu vođstva, u odnosu na već postojeće modele vođstva pozorišnih organizacija u institucionalnom sektoru. To ukazuje da specifičnost alternativnih pozorišnih organizacija iziskuje specifičan model vođstva. Takođe, kulturna politika ove zemlje ne pospešuje funkcionisanje ovih organizacija, što sve zajedno inicira pronalaženje alternativnih načina upravljanja i implicira da se vođstvo jasno postavi kao glavno pitanje postanka i opstanka alternativnih pozorišnih organizacija u Srbiji danas.

Vođstvo je, za potrebe ovog istraživanja, definisano kao kolektivna aktivnost članova organizacije. Ovakav prikaz procesa najbolje je ilustrovan u teoriji o distribuiranom vođstvu (Bolden 2008; Spillane 2005), u kojoj se ističe da je u pitanju proizvod interakcija vođe, saradnika i konteksta (Spillane 2005). Reč je o tome da međusobna zavisnost članova nastaje u njihovim interakcijama, koje formiraju situacije i potom stvaraju prakse vođstva. Na taj način dolazi do širenja granica vođstva, jer se omogućava prikaz i posredovanje različitih vrednosti, percepcija, uverenja i perspektiva, što dalje stvara zajedničko značenje unutar kolektiva (Bolden 2008). Suština takvog odnosa leži u participativnom modelu donošenja odluka koji ukazuje da model vođstva inicira uvažavanje potreba svih članova organizacije i njihovih individualnih mogućnosti. Model vođstva tako utiče da svi članovi budu uključeni u proces donošenja odluka u organizaciji, uz adekvatan prostor za kontinuirano učenje i napredovanje. Ovako definisano vođstvo ukazuje na proces dvosmerne razmene koji se uspostavlja između vođe i saradnika, čime se potvrđuje odsustvo linearnosti, te vođstvo nije tumačeno kao posao jedne osobe, niti ga čine osobina/e ili karakteristika/e vođe, niti njegova pozicija, već je proces zajedničkog delovanja svih aktera (Kouzes & Posner 2001).

### **Hipotetički okvir, uzorak i metod istraživanja**

Cilj ovog istraživanja bio je uspostavljanje novog teorijskog okvira i funkcionalnog modela primenljivog na vođstvo pozorišnih organizacija na alternativnoj sceni u Srbiji danas i davanje mera i preporuka za implementaciju tog modela u prakse istraživanih pozorišnih organizacija. Fokus istraživačkog rada bio je na samom procesu vođstva, njegovom modelu/modelima, odnosno načinima saradnje u organizaciji. Dostizanje glavnog cilja ovog istraživanja bilo je moguće nakon ustanovljavanja aktuelne situacije, pri čemu je

poseban akcenat postavljen na tipove, mogućnosti i probleme vođstva u alternativnim pozorišnim organizacijama.

U osnovnim hipotezama istraživanja pretpostavilo se da alternativne pozorišne organizacije zahtevaju usklađivanje modela vođstva sa određenim kontekstom u kojem nastaju i koji omogućava uvođenje alternativnih modela organizovanja. Kao i da će dobro funkcionisati i razvijati se zahvaljujući specifičnom, njima svojstvenom modelu, koncipiranom na osnovu šest zasebnih dimenzija: harizme, transformacionog potencijala, participativnosti u donošenju odluka, emocionalne inteligencije, kolektivne kreativnosti i etičnosti. Hipotetički je postavljeno da su dimenzije međusobno povezane i da predstavljaju sintezu, ali da mogu da budu različito stepenovane u zavisnosti od situacionih faktora, ličnosti vođe, saradnika i njihove kolektivne dinamike, a da odsutnost ili marginalizovanje pojedinih dimenzija u ovom modelu doводи do disfunkcionalnosti organizacije. Pomoćne hipoteze rada su se odnosile na pojedinačne specifičnosti dimenzija i o njima će kasnije u tekstu biti reči.

Tokom istraživačkog procesa i izrade ovog rada korišćene su različite tehnike i metode istraživanja, koje su omogućile zaključivanje i proveru hipoteza. Tema samog rada iziskivala je interdisciplinarni metodološki pristup, koji povezuje naučne teorije iz različitih oblasti. Najpre su pojmovno određene i prezentovane teorijske osnove primenom teorijsko-interpretativne i deskriptivno-istoriografske metode, a potom se pristupilo konsekvantnom prikupljanju relevantnih podataka. Prikupljanje se vršilo kroz analizu i izučavanje najznačajnije literature. Istoriografskom metodom ispitana je hronologija razvoja alternativnih pozorišnih organizacija, kao i povezanost modela vođstva i razvoja ovakvih organizacija. U teorijskom delu ovog istraživanja najpre su komparativnom analizom izdvojene teorije transformacionog i harizmatskog vođstva iz postojeće relevantne literature. Korišćene su i teorije iz multilateralne oblasti (vođstva, menadžmenta u kulturi, modela upravljanja, različite sociološke, filozofske i psihološke teorije, teorije koje se bave pitanjima i odnosima u kolektivu, njenom dinamikom i psihopatologijom, a primenjivane su i studije alternativne umetnosti). U empirijskoj analizi je primenjena metodologija kvalitativnog istraživanja zasnovana na tehnici polustrukturisanih intervjua. S tim u vezi, intervjuisano je 68 ispitanika, odnosno 27 vođa i 41 saradnik (aktivni i bivši) iz dvadeset pet alternativnih pozorišnih organizacija iz Srbije.<sup>3</sup> Istraživački period trajao je godinu dana, počevši od februara 2018. godine, a svi intervjui sprovedeni su u Beogradu.

---

3 Uzorak u istraživanju je formiran po principu namernog uzorka.



Istraživane alternativne pozorišne organizacije, poredane po abecednom redu, jesu: Artisti, Bazaart, Cirkusfera, Čiča Mičino pozorište, Dah teatar, Dorćolsko narodno pozorište, ERGstatus, E8 – Reflektor teatar, Filip Grinvald, Heartefact, Hleb teatar, Jelena Pužić, Kosztolányi Dezső, KPGT, Kulturni element, Le studio, Mimart, Pod teatar, Porodica bistrih potoka, Pozorišna trupa U.R.A., Stanica – Centar za savremeni ples, Suzana Radović – Dramski studio KC „Čukarica”, Teatar Vihor, Tri groša i Trupa ludum ludum.

Ispitanici su bili uzrasta od 23 do 67 godina. Procentualno, 95% ispitanika ima visoko obrazovanje, stečeno u Srbiji iz različitih oblasti (od humanističkih i društvenih do tehničkih nauka). Delatnost istraženih alternativnih organizacija možemo svrstati u dve grupe. Prvoj grupi (80% ispitanog uzorka) pripadaju organizacije koje se bave scensko-izvođačkim delatnostima, a drugu grupu (20% uzorka) čine organizacije koje svoju delatnost pored scensko-izvođačkih delatnosti šire na organizaciju edukativnih programa (seminari i radionice) i produkciju muzičkih sadržaja (koncerti i takmičenja), a bave se i organizovanjem izložbi i izdavaštvom. Istraživane organizacije funkcionišu različiti broj godina (od 2 do preko 20). Organizacije su imale različiti broj članova (od 5 do 20), u proseku je bilo do 10 aktivnih članova. U okviru svake organizacije odabran je jedan ili nekoliko aktivnih saradnika i po jedan bivši. Veliki broj ispitanih saradnika, u periodu istraživanja, imao je radnog iskustva sa nekoliko istraživanih trupa.

Sa svakim sagovornikom sproveden je polustruktuisan intervju u trajanju od jednog sata.<sup>4</sup> Izuzev slučaja u kojem organizaciju vode dvoje ljudi, uvek je pored ispitivača bio prisutan jedan sagovornik. Pojedini razgovori su snimljeni uz dodatno vođenje beležaka tokom razgovora. Pitanja su bila koncipirana tako da su se odnosila na teorijsku konstrukciju modela vođenja.<sup>5</sup> Međutim, tokom istraživanja pojavile su se teškoće sa nepoverljivošću ispitanika/učesnika, od kojih pojedini nisu dopustili da budu snimljeni, što je otežalo dokumentovanje rezultata i obradu. Do ovog problema došlo je zbog delikatnosti pitanja koja se odnose na opis odnosa unutar kolektiva, na potencijalne konfliktne situacije kao i na opis vođe. O pomenutim teškoćama vođeno je računa prilikom diskusije rezultata.

4 Svi snimljeni razgovori najpre su transkribovani. Potom su dobijeni podaci grupisani po određenim oblastima, tako da budu adekvatno usklađeni sa konceptom rada. Zatim je urađena analiza prikupljenih podataka. Podaci su međusobno upoređivani i uspostavljene su paralele sa teorijskom postavkom rada, što je omogućilo donošenje zaključaka.

5 Pitanja koja su bila postavljena vođama u manjoj meri su se razlikovala od onih koja su bila postavljana saradnicima.

## Ka novom modelu vođstva alternativnih pozorišnih organizacija: teorijski temelji i istraživanja

Istraživanjem alternativnih pozorišnih organizacija u Srbiji i opsežnom i detaljnom teorijskom analizom modela vođstva iz komercijalnog sektora, ustanovljen je teorijski predlog optimalnog modela primenljivog na vođstvo alternativnih pozorišnih organizacija. Model je predstavljen kao višedimenziona konstrukcija i čine ga sledeće dimenzije: harizma, transformacioni potencijal, participativnost u donošenju odluka, emocionalna inteligencija, kolektivna kreativnost i etičnost.

Harizmu definišemo kao veoma kompleksan fenomen koji se zasniva na vrednostima koje su pripisane vođi (Weber 1976; House 1977; Robbins & Coulter 2011; Stojanović-Aleksić 2007), odnosno koje saradnici tumače kao poželjne (Robbins & Coulter 2011) i koje su usklađene sa njihovim vrednosnim sistemom (House & Shamir 1993; Northouse 2008; Yukl 1999). Na takvo tumačenje dodatno utiču kolektivna klima organizacije, način komuniciranja i emocionalna povezanost, koje je izuzetno teško predvideti i konstruisati, što dodatno utiče na kompleksnost celog fenomena. Dakle, harizma postoji isključivo u percepciji saradnika. Percipiranje harizme je moguće u slučajevima kada je u pitanju participativni model odlučivanja, jer se autoritet zamenjuje ograničenim ulogama unutar kolektivne dinamike. Na taj način i vođa i saradnici dobijaju uloge, čijim se ispoljavanjem formira harizma (Yukl 1999). Specifičnost odnosa između vođe sa harizmom i saradnika ogleda se u solidarnosti (House 1977), jer vođa pokazuje razumevanje i spremnost da reaguje na prioritete i vrednosti saradnika. Vođa svojim ličnim primerom (House & Shamir 1993) inspiriše (Nur 1998), povećava energiju (DuBryn 1994) i motiviše (House & Aditya 1997) saradnike da ga slede, čime podstiče identifikaciju.<sup>6</sup> Ovako koncipiran odnos utiče na formiranje kolektivne klime organizacije, koja dodatno pogoduje percipiranju harizme. Dakle, harizmu u vođstvu alternativne pozorišne organizacije razumemo kao rezultat percepcije vođinih atributa od strane saradnika u kontekstu specifične kolektivne klime u organizaciji. Na osnovu izloženog možemo da utvrdimo pretpostavku da harizma predstavlja specifičnu kombinaciju osobina vođe, kao i načina njegovog ponašanja i komuniciranja, u određenom kontekstu koji je istinit isključivo zbog takve percepcije saradnika, a do koje dolazi zbog sličnih uverenja koje dele. Međutim, ne treba marginalizovati ni mogućnosti nastanka problema unutar ovakvih organizacija tokom harizmatskog vođstva, koji se

6 Identifikacija je osnova harizmatskog vođstva (House 1977).

manifestuju kroz moguću manipulaciju, etičke nekorektnosti ili probleme u vezi sa narcizmom.

*Transformacioni potencijal* sagledavamo kao dimenziju vođstva koja utiče na transformaciju svih članova kolektiva (Avolio 1999; Bass 1991; Bennis & Nanus 1985; Burns 1978; Kouzes & Posner 2001; Yukl 1999) i koja može biti primenjena u procesu vođstva alternativnih pozorišnih organizacija. U ovom slučaju vođa razume i reaguje u skladu sa potrebama saradnika, omogućava im participaciju i dovoljno prostora za učenje, on je zbog svojih ličnih postignuća percipiran kao dobar uzor (Burns 1978), čime inspiriše saradnike na prevazilaženje dotadašnjih ličnih postignuća (Bass 1991; Northouse 2008; Burns 1978), što predstavlja momenat njihove promene. Za podsticanje transformacionog potencijala neophodna je adekvatna kolektivna klima u kojoj se odnosi zasnivaju na poverenju, toleranciji i solidarnosti. Rast i razvoj pojedinca je u uskoj vezi sa napredovanjem cele organizacije.

Radi uspostavljanja modela vođstva bilo je neophodno da se otkrije koji *model donošenja odluka* najviše doprinosi efikasnosti radnog kolektiva i koji model/i najviše odgovaraju vođi i saradnicima. Iz tog razloga su razmatrane mogućnosti raspodele i stepen autonomije saradnika u kolektivu, a što, pretpostavljamo, zavisi od vođe, saradnika i date situacije. Sagledavanje vođstva kao procesa dvosmernog vršenja uticaja ukazuje da je model donošenja odluka participativni, te da participativnost u vođstvu alternativnih pozorišnih organizacija zapravo predstavlja osamostaljivanje saradnika, a veća autonomija saradnika može da utiče na potencijalnu promenu organizacione strukture koja bi se u tom slučaju modifikovala od vertikalne ka horizontalnoj. Pretpostavka je da u ovakvim organizacijama autonomija saradnika kreira kolektivnu klimu u organizaciji, koja predstavlja pogodan prostor za razvoj transformacionog potencijala i kreativnosti, i otvara prostor za percepciju vođe kao harizmatiskog.

Koncept *emocionalne inteligencije* (Goleman 2002, 2014; Salovey & Mayer 1990; Northouse 2008) objašnjava značaj emocionalno inteligentnog pojedinca za funkcionalni rad organizacije. Emocionalnu inteligenciju u radnom okruženju Goleman (2002) objašnjava kao skup sposobnosti koje doprinose tačnijoj proceni i izražavanju svojih emocija, kao i proceni tuđih emocija i njihovoj upotrebi u motivaciji, planiranju i postizanju ciljeva tokom života. Goleman u komponente emocionalne inteligencije ubraja: samosvesnost, samokontrolu, motivaciju, empatiju i socijalne veštine. Veći stepen razvijenosti emocionalne inteligencije imaće pozitivan učinak na efikasnost interakcija u

kolektivu. Značaj emocionalne inteligencije za ovo istraživanje podjednako je važan i za vođu i za saradnike, upravo zbog tumačenja vođstva kao dvosmernog procesa vršenja uticaja, koji se odvija u određenoj kolektivnoj klimi organizacije u kojoj se interakcijski postupci pamte, stvaraju novi i tako postaju prakse međusobnog ophođenja.

Generisanje *kolektivne kreativnosti* u alternativnoj pozorišnoj organizaciji, oslanjajući se na različita istraživanja o kolektivnoj kreativnosti (Mandić i Ristić 2013; Ristić 2010; Amabile 1989; Rowe 2007) posmatramo kao međusobne interakcije članova kolektiva u kojima se razmenjuju prethodno stečena znanja i generišu nove ideje u adekvatnoj kolektivnoj klimi organizacije. Dakle, ako su specifični aspekti koji utiču na kreativnost u kolektivu vođstvo, klima, aktivnost članova, struktura kolektiva i kontekst (Mandić i Ristić 2013), odnosno sredina, ličnost i motivacija (Amabile 1989), uz podršku i vrednovanje sredine kao podsticajnih uslova za razvoj i ispoljavanje kreativnosti u umetničkoj profesiji (Amabile 1989), onda postavljamo da model vođstva može da utiče na generisanje kolektivne kreativnosti u alternativnim pozorišnim organizacijama.

*Etičnost* definišemo kao skup etičkih pravila koji se tiču svih ljudi, odnosa i situacija, iziskujući poštovanje i čuvanje prava i slobode ljudi u međusobnom odnosu (Banks 1995). U skladu sa temom ovog istraživanja etičnost posmatramo kao uspostavljanje dobre prakse u interakcijskim odnosima vođe prema saradnicima, i obratno, ali i u odnosima između saradnika. Polazeći od Stanislavskog, autor Damjanović (2014) izdvaja da funkcionalnost pozorišne organizacije zavisi, između ostalog, od psihofizičkog i estetskog jedinstva koji utiču na postojanost odgovarajućih moralnih odnosa. Iz tog razloga posmatramo odnos etičnosti i modela vođstva alternativnih pozorišnih organizacija, pretpostavljajući da model utiče na formiranje optimalne kolektivne klime organizacije u kojoj bi postojale odgovarajuće etičke prakse.

## Rezultati i diskusija

U istraživanom uzorku je uočeno da raspodele odgovornosti u okviru alternativnih pozorišnih organizacija mogu biti organizovane na dva načina. Najpre, postoje organizacije u kojima najveće odgovornosti i ingerencije pripadaju vođi, a saradnici participiraju u donošenju odluka (75% ukupnog uzorka). U tom slučaju količina autonomije koju imaju saradnici javlja se u dva različita oblika: prvi karakteriše manja participacija saradnika, a drugi veća. Količina

participativnosti zavisi od modela vođstva, situacije, kolektivne klime organizacije, ali zavisi i od procesa razvoja odnosa između vođe i saradnika i njihove emocionalne blizine. Ovako koncipiran model donošenja odluka ukazuje na vertikalnu strukturu. Model vođstva u tom slučaju podstiče samostalnost saradnika, ali uz prisutnost vođe kao osobe koja usmerava i nadgleda proces rada. U drugoj grupi alternativnih pozorišnih organizacija preuzimanje odgovornosti je raspoređeno na sve članove (25% uzorka). Osamostaljivanje saradnika, kao model donošenja odluka, uticao je na modifikaciju strukture te sada govorimo o horizontalnoj strukturi. Ipak, i u ovom slučaju treba govoriti o modelu vođstva kao podeljenom, rotirajućem ili kolaborativnom vođstvu. U ovim organizacijama preuzimanje inicijative, odnosno uloge vođe, prenosi se sa saradnika na saradnika bez unapred utvrđenog reda. Bez obzira na strukturu organizacije, u celom uzorku konstatovano je da su odnosi zasnovani na altruizmu, međusobnoj podršci i razumevanju.

*Harizma* – rezultati pokazuju da je vođa u alternativnim pozorišnim organizacijama od strane svojih saradnika, u najvećem broju slučajeva, predstavljen nizom pozitivnih<sup>7</sup> karakteristika.<sup>8</sup> Ipak, istraživanjem je zaključeno da određena grupa istomišljenika na sličan/isti način percipira vođu upravo zbog sličnog/istog sistema ideja i vrednosnih merila u adekvatnoj kolektivnoj klimi, bez obzira na pravu istinu. U rezultatima smo videli da saradnici sebe definišu primarno kroz članstvo u kolektivu, što znači da odnosi u kolektivu utiču na proces socijalizacije, što dodatno upućuje na harizmatско vođstvo (Shamir, House & Artur 1993; Yukl 1999). Rezultati potvrđuju teorijsku konstrukciju u kojoj se ističe da vođa svojim ličnim primerom motiviše saradnike (House & Aditya 1997) na zajednički rad u kolektivu (Yukl 1999), kao i da vođina vizija i uloga mentora u alternativnoj pozorišnoj organizaciji podstiče percipiranje harizme, jer mnogi autori harizmu vide kroz viziju vođe (Conger & Kanungo 1998; DuBrin 1994; House & Shamir 1993; Robbins & Coulter 2011; Weber 1976). Konstruktivno delovanje harizme u okviru istraživanih organizacija povećava stepen motivacije za rad i napredovanje kod saradnika, pozitivno utiče na njihovu individualnu kreativnost, i na učvršćivanje vrednosne orijentacije i formiranje emocionalno bliskih odnosa u kolektivu. Dakle, sve navedeno objašnjava identifikaciju, prihvatanje i vezivanje za

7 Vođi se pripisuju sledeće karakteristike: ambiciozan, svestran, uporan, požrtvovan, superioran, efikasan, ekonomičan, energičan, plemenit, inteligentan, društven, odgovoran, stručan i kreativan; kao i empatičan, samosvestan i izvrsan u komuniciranju.

8 Aktivni saradnici primećuju i negativne osobine kod svojih vođa, ali ističu da pozitivnih ima više. Suprotno njima, bivši saradnici, opisujući različite razloge zbog kojih više nisu članovi organizacije, uglavnom nabrajaju konkretne vođine mane.

vrednosti vođe, i činjenicu da saradnici žele da potčine svoje lične interese kolektivnim. Međutim, harizma u alternativnim pozorišnim organizacijama može da bude i destruktivna upravo zbog potencijalnih problema centralizovanog vođstva.<sup>9</sup> Uslov za njeno konstruktivno delovanje u okviru istraživanih organizacija je emocionalna zrelost vođe i njegovo etičko delovanje u okviru kolektiva. S druge strane, istraživanjem je ustanovljeno da postoje alternativne pozorišne organizacije koje nemaju formalno izabranog vođu,<sup>10</sup> te je zaključeno da harizmu ne treba nužno da vezujemo za jednu osobu, već za pozitivno percipiranje članova kolektiva koje objedinjuje ista vrednosna orijentacija. Harizma u ovom slučaju predstavlja specifičnu kombinaciju karakteristika svih članova kolektiva, njihovog ponašanja i načina komuniciranja koje se odvija u određenom kontekstu. Idealizacija i identifikacija ostaju kao ključne i u ovom slučaju, ali se ne vezuju za osobu već za kolektivnu klimu. Tako se u kolektivnoj klimi memorišu prakse koje podstiču i motivišu sve članove kolektiva na rad i napredak. Iz tog razloga prvoj pomoćnoj hipotezi, u kojoj se pretpostavljalo da harizma vođe postoji zahvaljujući percepciji saradnika, da njenu postojanost pospešuje ista vrednosna orijentacija u kolektivu, što može pozitivno da utiče na proces identifikacije sa kolektivom, treba da se doda da harizma postoji zbog iste vrednosne orijentacije i percepcije svih članova kolektiva, ali da ne mora kontinuirano da bude vezana za jednu osobu, već da se nalazi u kolektivnoj klimi organizacije.

*Transformacioni potencijal* – Zbog formiranja specifične kolektivne klime<sup>11</sup> u alternativnoj pozorišnoj organizaciji moguća je identifikacija sa vođom i idealizacija vođe, što predstavlja adekvatne uslove za transformaciju, o čemu govore teorije o transformacionom vođstvu (Burns 1978; Bass 1991; Bennis & Nanus 1985; Bryman 1992). Iz rezultata se vidi da je za efikasni proces transformacije neophodno da vođa adekvatno proceni kapacitete svojih saradnika, njihove potrebe i mogućnosti, ambicije i motivisanost za rad na projektu i da to sve uskladi sa situacijom. Vođa transformacioni proces ne sme da prisiljava, niti da postavlja prevelike zahteve ili vremenska ograničenja saradnicima. Rezultate koji potvrđuju autonomiju saradnika treba smatrati ključnim za percipiranje harizme i podsticanje transformacionog potencijala.

9 Centralizovana pozicija vođi pruža određenu moć, ali isto tako mu nameće odgovornost kako za organizaciju, tako i za saradnike, što može da dovede do određenih problema. U slučaju da saradnici vođu percipiraju kao harizmatškog, potencijalni problemi ne moraju da budu isključivo zasnovani na nekorektnim etičkim postupcima, već mogu da se pojave i problemi koji su u vezi sa narcizmom vođe.

10 Jednu osobu koja u kontinuitetu na sebe preuzima najviše odgovornosti.

11 U kojoj se članovi osećaju sigurno, osećaju da pripadaju kolektivu, da su odnosi sa kolegama bliski, puni razumevanja, podrške, poverenja, iskrenosti i transparentnosti.

Međutim, pojedini bivši saradnici smatraju da nisu ostvarili napredak i da je vođa njihovu transformaciju ograničavao i sputavao jer je težio dostizanju vlastitih, a ne zajedničkih ciljeva ili da je saradnike smatrao ličnom konkurencijom. U ovom slučaju može se zaključiti da model vođstva koji sadrži dimenziju harizme i transformacionog potencijala može biti destruktivan, upravo zbog potencijalnih narcističkih patologija kod vođe. Istraživanjem je zaključeno da i saradnja među kolegama ima uticaja na transformaciju, što znači da na transformaciju utiču dimenzije interpersonalne reaktivnosti.<sup>12</sup> Jasno je da vođa ne može da utiče na sve odnose koji se formiraju između saradnika, ali očito kolektivna klima u organizaciji utiče na formiranje određenih praksi međusobnog ophođenja tokom rada koje postaju opšteprihvaćene. Iz rezultata se vidi da je atmosfera u ovim organizacijama prijatna, da članovi osećaju pripadnost kolektivu, da se međusobno razumeju, tolerišu i osećaju slobodno. U takvoj kolektivnoj klimi pozitivna energija može da bude inicirana od pojedinca ili nekolicine članova,<sup>13</sup> koji uspevaju da „zaraze” ostale članove kolektiva, te tako i oni postaju motivisani i ohrabreni za rad i napredovanje, što ih podstiče da pruže svoj maksimum. Za podsticanje transformacionog potencijala u alternativnim pozorišnim organizacijama važni su i odnosi poverenja, a njihovo postojanje jasno vidimo u rezultatima, o čemu nedvosmisleno govore Benis i Nanus (Bennis & Nanus 1985) u teoriji o transformacionom vođstvu. Proces transformacije u alternativnoj pozorišnoj organizaciji treba povezati i sa atmosferom podrške u kojoj se razmatraju individualne potrebe članova, i koja je po Basu (Bass 1991) veoma važna za proces transformacije. Rezultati ovog istraživanja ukazuju da transformacija saradnika zavisi i od njih samih. Sumiranjem svih rezultata koji govore o transformaciji članova alternativne pozorišne organizacije (vođa i saradnika) može se zaključiti da je transformacija prisutna u svim organizacijama i da se odvija na profesionalnom (glumačkom ili rediteljskom), ali i na individualnom planu. S obzirom da postoje i organizacije bez formalno izabranog vođe, izveden je zaključak da za proces transformacije u alternativnoj pozorišnoj organizaciji nije nužno potreban vođa, već je ključan model vođstva koji utiče na formiranje adekvatne kolektivne klime organizacije i funkcionalnih interpersonalnih relacija članova. Ovo radikalno menja teorijski deo ovog

12 Interpersonalno funkcionisanje, samopoštovanje, emocionalnost, osetljivost na druge i inteligencija utiču na empatijsku reakciju pojedinca (Davis 1983), što znači da će stepen razvijenosti kognitivnog preuzimanja uloga (odnosno zauzimanja tuđeg stanovišta), afektivnog reagovanja pojedinca na emocionalna ispoljavanja drugih u kolektivu (empatijske brižnosti), kao i razvijene sposobnosti uživanja u fantaziji (osećanjima i postupcima izmišljenih ličnosti ili situacija) i lične nelagodnosti uticati na emocionalnu povezanost u okviru kolektiva, a samim tim i na transformaciju.

13 Ne moraju uvek biti isti članovi.

rada, koji je koncipiran na teorijama modelovanim za komercijalni sektor, a koji vođu posmatra kao inicijatora transformacionog potencijala kolektiva. Hipoteza u kojoj se ističe da se transformacioni potencijal članova kolektiva zasniva na identifikaciji sa vođom i vizijom organizacije - koji dalje utiče na prosperitet i opstanak alternativnih pozorišnih organizacija - delimično je potvrđena. Potvrđeno je da će vizija, ambijent podrške, razumevanja i solidarnosti pozitivno uticati na transformacioni potencijal u alternativnoj pozorišnoj organizaciji, što će dalje neminovno doprineti razvoju i funkcionalnosti same organizacije. Ipak, deo hipoteze koji govori da je identifikacija sa vođom važna za podsticanje transformacionog potencijala jeste dokazana u slučaju ako u organizaciji postoji vođa, ali je i zaključeno da se transformacija podstiče i ostvaruje i u alternativnim pozorišnim organizacijama gde nema formalno izabranog vođe.

*Model donošenja odluka* – Pomenute organizacione strukture izvedene iz različitih konstrukata raspoređivanja odgovornosti u organizaciji ukazuju na primenu različitih modela donošenja odluka u vođstvu. Tako se u alternativnim pozorišnim organizacijama u kojima postoji vođa koji na sebe u kontinuitetu preuzima najviše odgovornosti (vertikalna struktura) primenjuje participativni model donošenja odluka, dok se u organizacijama u kojima su odgovornosti raspoređene na sve članove kolektiva (horizontalna struktura) primenjuje podeljeno, kolaborativno ili rotirajuće vođstvo. U prvom tipu alternativnih pozorišnih organizacija važno je izdvojiti rezultate u kojima se vidi da je nedostatak autonomije onemogućio napredovanje saradnika i da je to loše uticalo na kreativnost, te da su zbog toga napuštali organizaciju. Rezultati govore da je saradnicima alternativnih pozorišnih organizacija korisno to što im vođa postavlja određene granice, a uz omogućavanje autonomije njegovo usmeravanje odluka i nadgledanje procesa ima pozitivnog efekta na proces učenja i napredovanja. To znači da autonomija saradnika u tom slučaju može biti koncipirana na tri različita načina: (a) vođa očekuje predloge saradnika, ali je krajnja odluka njegova; (b) vođa postavlja ograničenja u okviru kojih saradnici sami donose odluke i preuzimaju odgovornosti; (c) vođa se malo uključuje u proces rada (Tannenbaum & Schmidt 1958). Važno je podsetiti da participativnost ne treba da bude udovoljavanje saradnicima, njihovim željama i prohtevima, već sudelovanje u zajedničkom rešavanju problema, odnosno pružanje slobode koja bi im omogućila učenje i napredovanje. Za osamostaljivanje saradnika, po rezultatima ovog istraživanja, potrebno je ispuniti određene uslove: želja saradnika da budu osamostaljeni, što zavisi od stepena njihove potrebe za nezavisnošću, sposobnosti i spremnosti da prihvate odgovornosti, model vođstva u kojem vođa želi da omogući svo-



jim saradnicima veću slobodu pri donošenju odluka, njegove sposobnosti da na sebe ne preuzima radnje i odgovornosti saradnika, da ih nauči da sami preuzimaju odgovornosti, odnosno da za osamostaljivanje stvori adekvatan prostor. Međutim, davanje veće slobode i odgovornosti saradnicima pri radu nije moguće primeniti identično u svim situacijama (Robbins & Coulter 2011), ali je osnova za osamostaljivanje saradnika zapravo odnos zasnovan na ispravnim međuljudskim odnosima. Dakle, osamostaljivanje saradnika zavisi od situacionih faktora, a interaktivni odnosi članova utiću na kolektivnu klimu organizacije u kojoj će se prakse u kojima se autonomija podržava ustaliti i biti opšteprihvaćene. Zato preporučenim optimalnim modelom vođstva alternativnih pozorišnih organizacija nije moguće predložiti jedan precizan i konkretan stepen osamostaljivanja saradnika primenljiv na sve situacije. Hipoteza rada u kojoj se ističe da se model donošenja odluka u alternativnoj pozorišnoj organizaciji zasniva na participativnosti i saradnji vođe i saradnika, kao i situacionim uslovima, a određuje organizacionu strukturu i funkcionalnost ovih organizacija - u potpunosti je dokazana.

*Emocionalna inteligencija* – U celom istraživanom uzorku zabeleženi su odnosi bliskosti, tolerancije, podrške, razumevanja i saosećajnosti među članovima kolektiva. U teorijskoj pretpostavci rada ustanovljeno je da su takvi odnosi u radnom okruženju mogući zahvaljujući emocionalno inteligentnim pojedincima, a o značaju emocionalne i socijalne inteligencije u radnom okruženju, najviše govori Goleman (Goleman 2002, 2014). Razvijena emocionalna inteligencija kod pojedinaca omogućava formiranje kvalitetnih međuljudskih odnosa koji pozitivno utiču na efikasnost alternativnih pozorišnih organizacija, jer savladavanjem i procenjivanjem svojih i tuđih emocija i nagona, kao i adekvatnom upotrebom u motivaciji, planiranju i postizanju ciljeva, utiče se na poboljšanje funkcionisanja kolektiva. Vođstvo u tom kontekstu može biti generator emocionalnog razvoja pojedinca, jer u alternativnim pozorišnim organizacijama pozitivno utiče na formiranje adekvatne kolektivne klime, u kojoj se međusobnim interakcijama emocionalna inteligencija može razvijati. Zaključujemo da je za razvoj emocionalne inteligencije u alternativnoj pozorišnoj organizaciji, bez obzira da li je predvodi formalno izabran vođa ili ne, važan model vođstva. Ipak, bivši saradnici smatraju da su bliski emocionalni odnosi sa vođom zapravo bili lažni, što ukazuje na mogućnost narcističkih patologija kod vođa. Hipoteza rada u kojoj se ističe da stepen emocionalne inteligencije članova kolektiva utiče na odnose u organizaciji i na kolektivnu klimu, a time i na transformacioni potencijal i kolektivnu kreativnost - u potpunosti je dokazana.

*Kolektivna kreativnost* – Rezultati ukazuju da se u alternativnim pozorišnim organizacijama kolektivna kreativnost razvija u uslovima poverenja, opuštenosti, slobode, samouverenosti i empatičnosti, i uz dobro poznavanje kolega i adekvatnu komunikaciju kreira se kolektivna klima u kojoj se stvara kreativna energija. Kolektivna kreativnost u alternativnim pozorišnim organizacijama nastaje zahvaljujući dimenzijama interpersonalne reaktivnosti, odnosno ukrštanjem i nadovezivanjem ideja i iskustava članova kolektiva. To bi značilo da kolektivna kreativnost nije uslovljena individualnom kreativnošću ili vođom kao inicijatorom. Pojedinaac/vođa može biti inicijator i pokretač kreativnih potencijala kolektiva, ali su za kreativnost umetničkog kolektiva jedne alternativne pozorišne organizacije ključne kolektivna klima i intrapersonalne reakcije, i u tom slučaju možemo da zaključimo da model vođstva utiče na formiranje funkcionalnih uslova za generisanje kolektivne kreativnosti. Hipoteza koja ističe da specifični model vođstva alternativnih pozorišnih organizacija utiče na razvijanje kreativnih potencijala kolektiva, i na funkcionalnost ovih organizacija, u potpunosti je potvrđena.

*Etičnost* u alternativnoj pozorišnoj organizaciji predstavlja kodeks ponašanja i postojanje jasnih dogovora kojima se na početku rada razrešavaju potencijalne dileme oko uslova, okolnosti i vremenskog perioda rada, što utiče na formiranje dobrih međuljudskih odnosa u kolektivu. Iako svaka individua sa sobom donosi vlastita etička načela, ona u kolektivu postaju zajednička i odlika su kolektivne klime organizacije. Istraživanje je pokazalo da alternativne pozorišne organizacije imaju svoj sistem vrednosti koji smatraju etički ispravnim i koji utiče da u kolektivu postoji osećaj poštovanja, uvažavanja, zajedništva i jednakosti, na koji u najvećoj meri utiču prijateljski odnosi i model vođstva. Sudeći po rezultatima, postoje slučajevi u kojima se etičnost u alternativnim pozorišnim organizacijama ne pronalazi u praksi, te konflikti u organizacijama nastaju u situacijama kada se ne postupa u skladu sa pravilima organizacije. Ovaj istraživački rad zaključuje da model vođstva može pozitivno da utiče na uspostavljanje etičke prakse u organizaciji i time da spreči različite konflikte koji nisu usmereni na zadatke, a koji otežavaju ili sprečavaju efikasni rad. Hipoteza u kojoj se ističe da etičnost vođe i saradnika utiče na etičke principe alternativne pozorišne organizacije, na formiranje korektnih odnosa u kolektivu, proces transformacije i podsticanje kolektivne kreativnosti – u potpunosti je dokazana.

Jasno je uočljivo da svaka dimenzija determiniše celovitu strukturu određenog fenomena, čime se potvrđuje druga glavna hipoteza rada, dok je njihova integracija zapravo ključna za efektivnost samog modela, predloženog za na-

predovanje i razvoj alternativne pozorišne organizacije u Srbiji danas. Povezivanje svih dimenzija uočava se u kolektivnoj klimi organizacije na koju utiču vođa i saradnici, te predstavlja specifičnost i jedinstvenost svake organizacije. Njena specifičnost nam dozvoljava da je na određeni način generalizujemo i izdvojimo kao posebnu odliku svih istraživanih alternativnih pozorišnih organizacija. Na kolektivnu klimu utiču odnosi među članovima kolektiva, koji su uslovljeni stepenom razvijenosti emocionalne inteligencije svakog pojedinca. Dakle, dimenzija emocionalne inteligencije je u osnovi kolektivne klime i utiče na postojanje empatije, solidarnosti i tolerancije u kolektivu. Bliski odnosi pozitivno utiču na podsticanje transformacije i kreativnih potencijala kolektiva, kao i na percipiranje harizme kod vođe. Percipiranje harizme kod vođe u adekvatnoj kolektivnoj klimi organizacije dovodi do identifikacije, koja može da bude osnova transformacije. Taj proces je u kolektivu omogućen participativnim modelom donošenja odluka koji će biti funkcionalan u interakcijama emocionalno inteligentnih pojedinaca, što će dalje podsticati kreativni kolektiv. U osnovi funkcionalnih međuljudskih odnosa je etičnost. Dakle, hipoteza o međusobnom povezivanju i različitom stepenovanju (istaknuta na početku rada) takođe je u potpunosti dokazana.

Povezivanje dimenzija veoma je dinamično. Rigidnost ili statičnost dimenzija u modelu ne bi omogućila funkcionalnost organizacije. Za maksimalnu efektivnost organizacije presudan je odnos između dimenzija, u kojem su one različito stepenovane.<sup>14</sup> Fleksibilnost ispoljavanja dimenzija je ključna, međutim ne postoji način da se definišu preciznija uputstva u kojim situacijama i pod kojim uslovima je neophodno da se određena dimenzija naglasi. Disfunkcionalnost modela nastaje usled izostanka jedne ili više dimenzija, marginalizovanjem neke od njih ili usled nastanka ekstremnog disbalansa. Poslednja glavna hipoteza u kojoj se ističe da će odsutnost ili marginalizovanje pojedinih dimenzija u ovom modelu dovesti do disfunkcionalnosti organizacije, u potpunosti je potvrđena. Iz tog razloga je bilo neophodno da se predvidi i mogućnost da pojedina dimenzija iz određenih razloga ne može da se razvije ili da vođa iz nekog razloga ne može da je uključi u svoj model vođstva. U tom slučaju ovaj novi model vođstva koncipiran za alternativne pozorišne organizacije predviđa kompenzatorni mehanizam koji bi predstavljao potencijalni korektiv i omogućio implementaciju modela u realnosti. U tom slučaju predlaže se da vođa unapredi svoje menadžerske,<sup>15</sup> veštine

14 Stepenovane su u zavisnosti od situacionih faktora, od ličnosti vođe i saradnika, kao i od njihove kolektivne dinamike.

15 Ovaj istraživački rad vođstvo postavlja kao širu kategoriju delatnosti koja uključuje i sve sposobnosti i nadležnosti menadžera, ali uz specifičan pristup i ciljeve.

koje bi adekvatno nadomestile akcije izostavljene dimenzije. Tako, u slučaju da izostaje dimenzija harizme, dostizanje cilja bi se odigravalo u tehnički adekvatnim uslovima – dobro procenjenim i raspoređenim poslovima, koji pozitivno utiču na funkcionalnost organizacije.<sup>16</sup> U slučaju da vođa nije u mogućnosti da podstakne transformacioni potencijal, adekvatna raspodela poslova, administriranje, taktika i obavljanje svakodnevnih aktivnosti (planiranje, sprovođenje i realizacija planova) u organizaciji mogu da utiču da se transformacija ipak odvija. Slično je i sa ostalim dimenzijama.

Predloženi višedimenzioni model vođstva ima za cilj da obezbedi adekvatne uslove za razvoj i funkcionalnost alternativnih pozorišnih organizacija, koje se bave scensko-izvođačkim delatnostima. Konstrukcija ovog modela vođstva naglašava da je saradnja članova alternativne pozorišne organizacije ključna za njen rad, bez obzira da li u njoj postoji formalno izabrani vođa koji na sebe u kontinuitetu preuzima najviše odgovornosti ili ne. Saradnja koja nastaje u kolektivu članova sa autonomijom predstavlja raspodelu odgovornosti i moći. To znači da vođstvo u alternativnim pozorišnim organizacijama može da se zasniva na kolaboraciji svih članova, deljenju ili rotiranju funkcije vođe, ili na distribuciji (raspodeli) odgovornosti između vođe i saradnika. Zbog kompleksnosti istraživanog slučaja koja se odnosi na činjenicu da organizacija može da bude sa ili bez vođe, kao i da u organizaciji struktura raspodele odgovornosti može da bude vertikalna ili horizontalna, zaključeno je da optimalni model vođstva alternativnih pozorišnih organizacija treba da sadrži predloženih šest dimenzija. Dakle, i prva glavna hipoteza rada u kojoj se ističe da alternativne pozorišne organizacije zahtevaju usklađivanje modela vođstva sa određenim kontekstom u kojem nastaju, i koji omogućava uvođenje alternativnih modela organizovanja – dokazana je u potpunosti.

Međutim, ovaj model ima i određenih ograničenja. On ne sadrži precizna uputstva za naglašavanje dimenzija, ne predviđa sve potencijalne situacije nivelisanja dimenzija, i iako je u radu zaključeno da bi vođa sa narcističkim sklonostima u ovim organizacijama bio destruktivan, model ne daje smernice saradnicima kako da se ophode prema takvom vođi. Ipak, ovaj istraživački rad nudi preporuke za implementaciju novog višedimenzionog modela vođstva u prakse alternativnih pozorišnih organizacija.

---

16 Ponuđeni korektiv adaptivan je na slučaj alternativnih pozorišnih organizacija upravo zbog postojanja specifične kolektivne klime i vrednosne konzistentnosti.

## Zaključak

Programska orijentacija, organizaciona struktura i prostori u kojima se radi samo su neke od specifičnosti alternativnih pozorišnih organizacija. Tokom rada ove organizacije se susreću sa različitim problemima, a za njihovo rešavanje neophodne su određene promene u modelu vođstva, u odnosu na već postojeće modele vođstva pozorišnih organizacija u institucionalnom sektoru. Ključ za efikasno funkcionisanje alternativnih pozorišnih organizacija pronalazimo unutar kolektiva, te se ovaj rad zalaže za razumevanje i primenjivanje vođstva kao interaktivnog konstrukta i u tom slučaju se subordinacija izostavlja, a altruizam postavlja kao osnova odnosa. Vođstvo, tako nije posao samo jedne osobe, već predstavlja proces u kojem je povećana samostalnost i participacija saradnika, što utiče na potencijalno modifikovanje organizacione strukture od vertikalne ka horizontalnoj. To potom utiče i na vrednosni sistem koji određuje delovanje alternativnih pozorišnih organizacija, a predstavlja kolektivnu klimu organizacije u kojoj se prepliću šest dimenzija predloženog modela vođstva.

Na samom kraju treba podsetiti na važnost postojanja i opstanka alternativnih pozorišnih organizacija u današnjem društvu, jer ovi umetnici i kolektivi stvaraju nove i jedinstvene oblike umetničke i organizacione prakse, mogu da daju dobar primer funkcionalnog i skladnog međusobnog ophođenja u radnom kolektivu i pokazuju izvrsnost i specifičnost u kreiranju umetničkih sadržaja. Energija i inicijativa ovih umetnika koju pokazuju u teškim vremenima, ogroman su potencijal promene i značajan indikator borbe za opšte društveno i kulturno dobro.

## Literatura

- Amabile, T. (1989) *Growing Up Creative*. Buffalo: C. E. F. Press.
- Avolio, B. J. (1999) "Full leadership development: Building the vital forces in organizations", *Human Resource Development Quarterly* 12 (1), pp. 99–102.
- Banks, S. (1995) *Ethics and values in social work*. London: Macmillan Press LTD.
- Bass, B. M. (1991) "From Transactional to Transformational Leadership: Leading to Share the Vision". *Organizational Dynamics*, 18, (3), pp. 19–31.

- Bennis, W., & Nanus, B. (1985) *Leaders: The strategies for taking charge*. New York: Harper & Row.
- Bolden, R. (2008) "Distributed Leadership" in Marturano, A. and Gosling, J. (eds.) *Leadership, The Key Concepts*, London: Routledge, pp. 42–45.
- Bryman, A. (1992) *Charisma and leadership in organizations*. London: Sage
- Burns, J. M. (1978) *Leadership*. New York: Harper & Row.
- Conger, A. J., & Kanungo, R. N. (1998) *Charismatic Leadership in organizations*. Sage Publications, Thousand Oaks, CA.
- Damjanović, M. (2014) „Estetsko-etički imperativ Stanislavskog” u *Pozorišna etika, umetnost glumca i reditelja*, priredio Lazić, R., Beograd: Krug komerc.
- Davis, M. H. (1983) "Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach", *Journal of Personality and Social Psychology*, 44, (1), 113–126.
- Dragičević-Šešić, M. (2012) *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, CLIO
- DuBrin J. A. (1994) *Leadership, Research, Findings, Practice and Skills*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Goleman, D. (2002) *Primal Leadership: Realizing the Power of Emotional Intelligence*. Harvard Business School Press.
- Goleman, D. (2014) *Emocionalna inteligencija*. Beograd: Geopoetika.
- House, R. J. (1977) "A 1976 Theory of Charismatic Leadership" Hunt, J. G., & Larson, L. L. Carbondale, (Ed.) IL: Southern Illinois University Press, pp. 189–207.
- House J. R., & Adita, R. N. (1997) "The Social Scientific Study of Leadership: Quo Vadis?", *Journal of Management*, 23 (3), pp. 409–473.
- House J. R., & Shamir B. (1993) "Toward the Integration of Transformational, Charismatic and Visionary Theories" in Chemers, M. M., & Ayman R. (Eds.), *Leadership theory and research: Perspectives and directions*. San Diego: Academic Press, pp. 81–107.
- Klaić, D. (1989) *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Kouzes, J. M., & Posner, B. Z. (2001) "Bringing Leadership Lesson from the Past into the Future" in Bennis, W., Spreitzer, G., Cummings, T. G. (Eds.) *The Future of Leadership*, San Francisco: Jossey-Bass, pp. 81–90.
- Mandić, T., & Ristić, I. (2013) *Psihologija kreativnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Northouse, P. G. (2008) *Liderstvo – teorija i praksa*. Beograd: Data status.
- Nur, A. Y. (1998) "Charisma and Managerial Leadership: The Gift That Never Was". *Business Horizons* 41 (4), pp. 19–26.

- Ristić, I. (2010) *Početak i kraj kreativnog procesa*. Beograd: Hop.La!
- Robbins, S. P., & Coulter. M. (2011) *Management*. Pearson Education.
- Rou, A. Dž. (2008) *Kreativna inteligencija*. Beograd: CLIO.
- Salovey, P., & Mayer D. (1990) “Emotional Intelligence”, *Imagination, Cognition, and Personality* 9 (3), pp. 185–211.
- Shamir, B., House, R. J., & Arthur, M. B. (1993) “The Motivational Effects of Charismatic Leadership: A Self-am Concept Based Theory”, *Organizational Science*, 4 (4), pp. 577–594.
- Stojanović – Aleksić, B. (2007) *Liderstvo i organizacione promene*. Kragujevac: Ekonomski fakultet.
- Spillane, J. P. (2005) “Distributed Leadership”, *The Educational Forum* 69 (2), pp. 143–150.
- Tannenbaum, R., & Schmidt, W. H. (1958) “How to Choose a Leadership Pattern – Should a manager be democratic or autocratic – or something in between”, *Harvard Business Review Classic* 36 (2), pp. 162–180.
- Veber M. (1976) *Privreda i društvo I*. Beograd: Prosveta.
- Yukl, G. (1999) “An evaluation of conceptual weaknesses in transformational charismatic leadership theories”, *Leadership Quarterly* 10 (2), pp. 285–305.

## LEADERSHIP IN SERBIA'S ALTERNATIVE THEATRE ORGANISATIONS: A PROPOSAL FOR AN OPTIMAL LEADERSHIP MODEL

### ***Abstract***

*In today's Serbia, leadership in alternative theatre organizations is best described as a specific relationship made between the person in the lead and other members of the group. The specificity of this relationship is further reflected in the existence of emotionally close relations among the collective's ideologically unified members, and the core of the relationship is based on the autonomy and participation. In such a way, leadership becomes a two-way process of exerting influence and is thus moving away from the understanding of leadership as a one-person job. Such a leadership construct is detrimental for any potential modification of organizational structure. The main hypothesis of this research assumes that alternative theatre organisations need to readjust their leadership models so as to be better suited to the specific context they arise in and which enables implementation of alternative organisation models. Current leadership models in alternative theatre organizations in Serbia and previous theoretical insights served as a suitable base for conceptualizations and examination of optimal leadership models in such organizations. Qualitative research based on interview technique provided the data which was used to conceptualise and test the new leadership model. The aim of the new model was to enable the development of these organisations and provide guidance for effective solutions of problems that may arise within them. The key findings of this research are incorporated and presented in this complex leadership model comprising six dimensions whose interconnectedness and varying presence are crucial for the development and efficiency of alternative theatre organizations.*

### ***Key words***

*leadership, alternative theatre organizations, management models, participation ability, emotional intelligence*

Primljeno: 01.03.2020.  
Prihvaćeno: 24.03.2021.



## МОДЕЛИ ЗАПОШЉАВАЊА У СТАЛНИМ РЕПЕРТОАРСКИМ ПОЗОРИШТИМА СРБИЈЕ

UDC 792:331.5-057.117(497.11)  
005.953.2  
COBISS.SR-ID 41515785

### Апстракт

Промена модела запошљавања у сталним репертоарским позориштима представља тему која се све чешће помиње као решење за боље економско и продукционо пословање српских позоришта. Прелазак са сталног запослења на запослење на одређено време носи са собом потенцијалне ризике по опстанак репертоарског позоришта у форми какву данас познајемо. Анализом модела запошљавања у српским позориштима са аспекта менаџмента људских ресурса и теорија менаџмента у култури, као и упоређивањем реалног стања у позориштима са законском регулативом која би то стање требало да регулише, долази се до закључка да наше друштво тренутно није спремно за промену начина запошљавања, па би решење требало тражити у променама које ће имати мање утицаја на запослене у позориштима, а свакако ће побољшати начин рада позоришта. Анализирајући податке проистекле из истраживања урађених у току припреме овог рада, може се приметити да је потребно усагласити права запослених на основу краткорочних уговора са правима запослених на основу уговора о сталном запослењу, обавити организационе и системске промене, као и законско усаглашавање. Истовремено, потребно је анализирати да ли би промена начина финансирања позоришта и њихов евентуални прелазак на тржишни модел рада утицао на избор начина запослења позоришних радника.

### Кључне речи

запослење, менаџмент људских ресурса, тржиште културе, стално репертоарско позориште, законска регулатива

1 vuk.miletich@gmail.com

## Транзиција у култури

У последњих десетак година сведоци смо значајних промена које карактеришу измена социјалне структуре, међуљудских односа, друштвених односа, система друштвених вредности и образаца развоја културе (види Ђуричић 2010). Чак би се могло навестити да је наше друштво тренутно у стању кризе коју обележавају неусклађености, стагнације и противуречности у различитим сферама. Када је подручје културе у питању, „у постиндустријском раздобљу оно губи симболичко-креативно-легитимациони карактер, а поприма продукционо-услужно-потрошачки” (Драгићевић-Шешић, Драгојевић 2005: 15). Овакво стање нас може водити у промену улоге културе а тиме и позоришта, у друштву које се све више окреће доступнијим видовима забаве и „културе”, напуштајући полако позориште и његове уметничке вредности (Смир 2004: 13) било кроз неодговоран однос власти према позоришту, било кроз евентуално смањено интересовање долазећих генерација за позоришну уметност. Можемо приметити да је чак и у време ратних дешавања на Балкану реформа позоришног модела препоручивала укидање сталних репертоарских позоришта и прелазак на уговорни модел, а да при том, статус самосталних уметника није био решен на одговарајући начин.<sup>2</sup>

Промене у савременом српском друштву обележава појам транзиција. Овај појам, који се изворно односи на привреду и економију, постао је синоним за промене и кризу која је обухватила све аспекте друштва, а самим тим и онај који је у жижи интересовања овог истраживања – позориште. Транзиција је на позориште утицала на више начина, од којих су најзначајнији: организационе промене, финансијске промене и промене облика запошљавања. Сва три аспекта су међусобно повезана и не могу се у потпуности посматрати одвојено, већ се морају сагледавати као целина. Већина позоришта у Србији, која се финансирају парам које директно или посредно долазе из државног буџета, функционишу по принципу сталног репертоарског позоришта,<sup>3</sup> па стога промене које настају у периоду транзиције веома значајно утичу на рад оваквог типа позоришта.

2 Види Klaić, Dragan (1997) *Reform or transition? The future of repertory theater in Central and Eastern Europe*, New York: OSI.

3 Стално репертоарско позориште је позориште које има стални, професионални ансамбл, и јасно утврђени репертоар са више наслова, по коме се из вечери у вече игра други комад. Овакав тип позоришта припада европском позоришном моделу (Здравковић 2006: 107).

Такође, узевши у обзир поменути чињеницу да скоро сва позоришта функционишу по принципу дотација (у Србији је и даље највећи покровитељ позоришта држава), поставља се питање да ли је могуће да једно стално репертоарско позориште које се финансира средствима из државног буџета код нас послује по тржишном моделу, тј. да ли неко позориште може да заради више пара него што потроши, у случају смањеног дотирања од стране државе? (Лукић 2010: 108). Чак и модел мешовитог финансирања (Ђукић 2010: 144), који се такође помињао у једном тренутку као решење за финансирање позоришта у Србији, а који подразумева комбиновање свих могућих извора прихода, такође једним делом зависи од економског стања друштва у ком се примењује. Могуће је пронаћи изворе финансирања када су у питању једнократни пројекти или пројекти мањег обима, али када се тражи извор финансирања за тако скуп и дуготрајан „пројекат” као што је позориште, морају се разматрати и економски параметри окружења. Истовремено, долази се у опасност да мања позоришта, услед мањих прихода, изазваних очигледно другачијим тржишним, и пре свега економским условима који владају у мањим местима, остану без средстава за рад, чиме се доводи у питање њихов опстанак. Обе поменуте ситуације, прелазак на тржишни модел и модел мешовитог финансирања, подразумевају смањење дотације државе, која је једини сигуран стални извор прихода позоришта у Србији.

Занимљива је анализа коју су урадили Бомол (Baumol William) и Боуен (Bowen William), у којој су посматрали узроке растућих тешкоћа с којима су се суочавали уметнички ансамбли у покривању трошкова уз помоћ остварених прихода, без дотација државе или приватника. Трошкови продукције су увек расли брже од остварених прихода, што је објашњено „недовољном продуктивношћу”, што је проистекло из специфичности позоришне уметности. Наиме, остале области привреде су остваривале већи привредни раст, захваљујући чињеници да се технолошки унапређеним основним средствима може заменити радна снага, док извођачке уметности и даље у највећој мери зависе од радне снаге. На крају, Бомол и Боуен тврде да ће уметничке организације, осим ако не пронађу друге изворе финансирања (јавне или приватне дотације) морати да сниже квалитет свог производа на штету публике и друштва у целини (Тауси 2012: 252).

Промена модела финансирања, или смањено финансирање од стране оснивача (а за овај рад је небитно да ли иза дотација позоришту стоји

држава, локална управа или појединац/институција), утицало би на сва три аспекта која смо поменули: организациони, финансијски и кадровски. У овом раду ћемо се фокусирати на кадровски, тј. промену модела запошљавања изазвану транзицијом и потенцијалне последице такве промене на рад позоришта.

## Типови радних односа

Радни односи неумитно прате промене у друштвеним односима и начину пословања, које временом постаје све брже и карактеришу их две крајности – тежња послодавца за флексибилизацијом рада и за смањењем трошкова ангажовања радне снаге, и потреба запослених да имају сигурно и стабилно запослење. Посматрано из угла запослених, може се приметити јасна и логична тежња да тај радни однос буде што дужи и што сигурнији, поготово у привредама земаља у развоју, у којима влада економска несигурност, док са друге стране, посматрано из угла послодавца, „поступак запошљавања има за циљ избор и ангажовање кандидата од којих се може очекивати да ће на најбољи начин обављати послове и доприносити стварању добити, тј. да ће се послодавцу највише 'исплатити' његово запошљавање” (Шундерић, Ковачевић 109: 2019).

Када посматрамо позоришта код којих је оснивач држава, можемо приметити исти процес када је запошљавање у питању. Оснивач прописује максимални број радних места који је остварив унутар једног позоришта, а затим позоришта формирају документ који одређује тип радних места – **Систематизација радних места**.

Овим документом је одређен тачан број одређених занимања која су потребна позоришту, тачан опис посла којим ће се бавити особа запослена на том месту, број појединаца запослених на одређеном месту, као и квалификације и предуслове потребне да би се неко запослио на том месту. Овај документ предлаже Позориште, затим мора да га усвоји оснивач<sup>4</sup> и на основу њега се врши запошљавање позоришних радника.

4 У случају Народног позоришта то је Министарство културе, у случају Српског народног позоришта из Новог Сада и Народног позоришта у Суботици – Влада Покрајине Војводине, док је у случају осталих државних позоришта у Србији то локална управа.

Протеклих година се формирао и један нови документ, који би требао да представља основу за систематизацију у позориштима, а то је **Каталог радних места**, у коме се налази детаљан опис свих функција у позоришту, са описом радних обавеза и квалификација неопходних за запослење на одређено радно место. Из овог документа се изводе описи који се касније усвајају у оквиру Систематизације радних места.

Запошљавање на неодређено време је могуће само ако је у складу са Систематизацијом радних места и у оквиру дозвољеног броја запослених. Чак је и број хонорарних уговора везан за систематизацијом одређен број стално запослених, пошто број хонорарних уговора не сме прећи више од 10% од броја стално запослених.

Начини запошљавања у позоришту би, у пракси, требало да буду исти као и у осталим областима привреде, пошто су закони који регулишу ову област исти за све. Стога, за почетак би требало разјаснити који све облици запошљавања постоје, и које облике је могуће применити у позоришту.

Од осамдесетих година прошлог века, услед све веће међународне конкуренције, наметнула се потреба да се рад више не организује само на класичан начин, у форми сталног радног односа, већ и уз употребу другачијих облика радног ангажовања. Ти облици рада названи су „атипичним” или „флексибилним облицима рада”. У уобичајене форме флексибилног рада спадају:

- 1) рад са непуним радним временом;
- 2) рад на одређено време;
- 3) привремени и повремени послови,
- 4) рад код куће и рад на даљину,
- 5) привремено уступање радника преко агенција,
- 6) „квази-самозапошљавање” (при чему се ради за одређеног послодавца),
- 7) рад код послодавца по основу грађанскоправних уговора.

Варијације оваквих облика рада су многобројне и стално се повећавају. Нпр. још 1985. године, на Конгресу Међународног удружења за радно право и социјалну сигурност, у Каракасу, на бази националних извештаја идентификовано је 30 различитих видова „атипичног запошљавања.” (Јашаревић 2015: 1055).

Стално запослење је прописано директивом Европске уније 1999/70/ЕЗ, која прокламује да рад на неодређено време представља стандардни облик радног односа, који доприноси квалитету живота радника.

Намеће се питање: ако се појам „допринос квалитету живота радника” помиње у основној одредби о основном начину запошљавања, зашто се он толико запоставља у периоду транзиције и зашто се инсистира на алтернативним начинима ангажовања радника? Чини се да време капитализма носи са собом тренд занемаривања утицаја запослења на квалитет живота запосленог што нас наводи на размишљање да је позориште толико постало зависно од финансијског стања, да се штеди и на пољима где не би смело да се штеди, иако то може имати супротан ефекат, доводећи у питање управо опстанак позоришта због ког се и размишља о штедњи, на првом месту!

Међутим, велике промене у области савремене економије су довеле у питање постојећу концепцију радних односа, при чему смо сведоци покушаја да се стални радни однос потпуно одбаци, као превазиђена форма запошљавања. Разлози за ово се налазе у покушају да се повећа запосленост, тиме што би се повећао број радних места, међутим, нарушавањем стабилности радног односа, долазимо у опасност да запослени губе законску и другу заштиту, долази до урушавања њиховог животног стандарда и достојанства, при чему слаби заштита здравља и безбедности на раду, и подрива се социјално осигурање радника и њихових породица и много тога што индиректно произилази из статуса запослености. Посредно, последице горе наведених појава могу бити изузетно негативне, при чему треба издвојити повећан ниво раслојености становништва, социјалне изолације и социјалне патологије (алкохолизам, наркоманија, насиље, криминалитет, друштвени сукоби).

Стални радни однос, и поред свих наведених покушаја да се маргинализује, остаје једина врста запослења која је до краја регулисана законом, и за који се са сигурношћу може рећи да је „добар” за запосленог, јер му даје максимална права гарантована управо тим законима. Потреба за другим врстама радног односа се може јавити у одређеној мери, али укидање сталног радног односа корене налази искључиво у најсуровијој форми капитализма, који на прво место ставља профит, рационализацију по сваку цену и потребе институције. Свакако да се у одабиру најоптималнијег начина запошљавања у позоришту морају посматрати и ови параметри, али се мора мислити и на специфичност

позоришне уметности, и на последице поремећених односа међу уметницима, као носиоцима позоришног процеса.

Као алтернатива запошљавању за стално, појавило се запошљавање на одређено време, које се, теоретски, заснива када су у питању сезонски послови, рад на одређеном пројекту, замена одсутног радника или повећање обима посла који траје одређено време. Запослени који ради на одређено време има сва права из радног односа; једина је разлика што су код њега она орочена на период трајања уговора о раду који престаје да важи истеком времена на које је закључен.

Обављање орочених послова је други вид ангажовања, које може трајати најдуже 12 месеци. Орочени послови су они за које се може реално очекивати да ће трајати краћи период – то су како сезонски или краткотрајни послови или у случају повећања обима редовног пословања.

Идеја код оваквог концепта запошљавања била је да се, поред испуњавања потреба позоришта, и потенцијални будући запослени на најбољи начин „представи” послодавцу, како би касније сарадња добила епилог кроз уговор о сталном запослењу. Међутим, пракса показује да у последње време овај епилог најчешће изостане, јер послодавци користе и друге методе ангажовања, како би избегли стално запошљавање. Од тренутка када је донета одлука о забрани запошљавања за стално у јавном сектору, процес преласка са одређеног на неодређено запошљавање је постао још ређи. Када је приватни сектор у питању, алтернативе раду на одређено време су и рад на црно (без икаквог радног односа) или неангажовање радника, са већом незапосленостију него што би била са радом на одређено време, или сељење пословне активности у сиву економију и слично.

Негативна страна оваквог начина запошљавања лежи у чињеници да послодавци у пракси често сукцесивно закључују уговоре о раду на одређено време са запосленим, иако не постоји законски основ за таквим нечим јер је потреба за његовим радом стална, на тај начин управо избегавајући запошљавање за стално. Управо из тог разлога имамо ситуацију у српским позориштима да су неки појединци запослени на одређено веће дуге низ година, па чак и деценију, са кратким паузама између уговора, како би се испоштвала правна регулатива. Наиме, законом је предвиђено да се сваки временски интервал дужи од 30 дана у којем запослени није био у радном односу посматра као прекид рад-

ног односа, па се и сваки наредни уговор о раду који закључи (са било којим послодавцем, дакле могуће је и са истим) сматра новим радним односом. Управо из тог разлога, запослени на одређено или по другим основама које нису стално запослење најчешће немају уговоре преко лета, када позоришна сезона није активна. Примећено је и да послодавци сваки наредни уговор у раду на одређено време закључују (са истом особом која је и до тада код њих радила) за сличне, али ипак различите описе послова, како запослени у евентуалном будућем судском спору не би могао да доказује да постоји трајна потреба за извршиоцем одређених послова. Судска заштита није могућа у оваквим ситуацијама јер формално-правног кршења закона нема; овај недостатак ће морати у блиској будућности да се регулише изменама радног законодавства.

Са аспекта позоришта, овакав начин запошљавања отвара могућност ангажовања уметника који су запослени у другим позориштима, што је честа пракса код нас, и пружа позориштима шире могућности по питању уметничких избора. Ово се показало као значајна помоћ у реализацији нових премијера, али је показало и своје мане, када је у питању извођење представа након премијере. Уметници који су ангажовани у више позоришта, по правилу, имају пуно „заузећа”, тј. дана када нису слободни за играње представе у гостујућем позоришту. Ова ситуација може значајно закомпликовати ствари када је креирање текућег репертоара у питању, поготово када се укрсте заузећа свих уметника. Стога, долазимо у ситуацију да се неке представе играју једном месечно, или чак и ређе, што може имати негативног утицаја на живот представе, што из уметничких, што из маркетиншких разлога. Ретко играње представе представља додатни напор за уметнике, који тешко улазе „у рутину” када је та представа у питању, а исти случај је и са позоришним радницима који опслужују представу. Приметна је појава да представа након премијере наставља са развојем, уигравањем уметника, усавршавањем ликова, па чак и ситним променама које најчешће позитивно утичу на квалитет представе. Међутим, када је представа ретко на репертоару, овај развој је онемогућен, или значајно успорен, јер су размаци између играња толики да уметници улажу напор да се за свако играње врате на стандарде са претходног играња, не успевајући да надограде свој наступ. Са маркетиншке стране, када је представа ретко извођена, све маркетиншке акције падају у заборав након месец дана неиграња, па је и са те стране потребно уложити додатни напор. Стога се практикује мањи број гостујућих уметника, чиме се ови проблеми своде на одржив ниво.



Поставља се питање како би се овај проблем развијао у ситуацији где уметници нису запослени за стално и где сваке сезоне или након пар сезона мењају позоришта? Да ли то значи да би се овај проблем усложнио, пошто би онда имали знатно више заузећа у различитим позориштима? Логично је да ће постојати представе које ће надживети краткорочне уговоре уметника који у њима учествују. То у пракси значи да би имали уметнике који су ангажовани у неколико позоришта, а тренутно имају стални ангажман у једном позоришту, за које су везани уговором и које мора да им буде приоритет у овом тренутку. Свакако да би представе у којима наступају у првопоменутиим позориштима трпеле због овакве ситуације, тј. био би знатно сужен избор, када су датуми представа у питању.

Може се приметити да ни стручњаци у Европској унији нису сигурни који правац је одговарајући – стално запослење или алтернативни видови запослења. Занимљиво је видети два званична документа проистекла из одлука релевантних тела Европске уније на тему запошљавања. Документ који 2006. године доноси Комисија ЕУ, под називом Зелена књига – Модернизација радног права у сусрет променама у 21. веку<sup>5</sup> закључује да је базирање радног права само на сталном запослењу прошлост; међутим, следеће године Европски парламент, доноси акт такође истога назива – Резолуција Европског парламента од 11. јула 2007. године о модернизацији радног права у сусрет променама у 21 веку,<sup>6</sup> који заузима потпуно супротан став – залаже се за сталност радног односа. Овакви дијаметрално супротни ставови по питању исте теме су веома атипични за Унију и могу наговестити неслагања по питању правца којим се треба развијати радно право и радни односи.

Овакав став је веома значајан за овај рад, јер је давање приоритета сталном запослењу у супротности са трендовима који су актуелни последњих година.

5 Commission of the European Communities (2006) "Green paper, Modernising labour law to meet the challenges of the 21st century", Brussels.

6 European Parliament (2007) "European Parliament resolution of 11th July 2007 on modernising labour law to meet the challenges of the 21st century" (2007/2023(INI)).

## Модели запошљавања у позориштима у окружењу

Упоредјујући националне театре земаља из окружења, пре свега државе бивше Југославије, које су по економској, социјалној и демографској структури најсличније Србији, можемо приметити релативно једнак развојни пут њихових националних позоришта у односу на Народно позориште у Београду. Као најстарије позориште у овој групи националних театара, Хрватско народно казалиште из Загреба је пратило развојни пут државе која је тада владала тим деловима Балкана – Аустроугарске монархије. У периоду између два светска рата настаје и Народно позориште из Сарајева, које је основано 1921. године, а након другог светског рата, оснивају се и Македонски народни театар 1945. године, као и Црногорско народно позориште 1953. године. Након распада СФРЈ, наведена позоришта постају национални театри независних држава.

Посматрајући моделе организације позоришта, можемо приметити да је у свим позориштима још увек актуелан секторски модел организације, застарели модел који у већини земаља западне Европе, а поготово у САД бива замењен пројектним моделом или мешовитим моделом у најгорем случају. Код свих позоришта можемо приметити и сличност по питању оснивача, јер се код свих води као оснивач држава, са изузетком ХНК, код кога је оснивач 51% држава а 49% град Загреб и Народног позоришта из Сарајева, где се као оснивач наводи Кантон Сарајево. Ова разлика има утемељење само у финансијској подршци позоришту, која је већа на овај начин, док као реални оснивач, у пракси, фигурира Министарство културе републике Хрватске.

Упоредјујући моделе запошљавања, можемо приметити неколико сличности које су карактеристичне за сва наведена позоришта: документ који се показује као кључан у запошљавању нових кадрова је Систематизација радних места позоришта. Овај документ представља опис свих радних места у позоришту, са тачно одређеним бројем извршилаца, као и условима које одређена особа мора да испуни, како би уопште могла да дође у разматрање за запослење. У свим позориштима које су обухваћене овом анализом, није могуће запослити ниједну особу ако не постоји слободно систематизовано место.

Намеће се потреба за квалитетним кадровима из области менаџмента људских ресурса, који ће се бавити проблемом систематизације на адек-

ватан начин, истовремено планирајући број потребних извршилаца, у складу са репертоарским плановима позоришта. Из разговора са запосленима у поменутиим позориштима, може се претпоставити да ниједно од анализираних позоришта нема развијен систем запошљавања, у складу са постулатима менаџмента људских ресурса, као ни адекватне запослене на поменутиим, кључним местима. Овај проблем може се посматрати као један од најважнијих у проблематици запошљавања у позориштима, па би ту могао бити почетак решавања проблема који би се могли појавити евентуалном променом начина запошљавања.

Када је реално стање на терену у питању, занимљив систем можемо видети у Босни и Херцеговини, где је након завршетка рата на снази био закон којим се запослени у позоришту ангажују на период од три године, а након истека тог периода запошљавају се за стално. Овај принцип је функционисао све до почетка забране запошљавања, од када је на снази принцип запошљавања на период од годину дана, а након истека тог периода је обавезан нови конкурс, на коме се траже уметници за то место, и процес почиње испочетка. Овај систем се може посматрати као својеврсна претеча система који је у најави у Србији, који искључује стално запослење. Као епилог оваквог начина рада, Народно позориште из Сарајева има око 200 запослених мање од броја запослених на почетку забране запошљавања, што је, вероватно била и намера државе. Уметници који су ангажовани „са стране”, поред запошљавања на период од годину дана, ангажују се и на основу уговора о делу, по представи и учинку. Посматрајући процес рада у Народном позоришту у Сарајеву, видимо да се они сусрећу са извесним проблемима одржавања репертоара, пошто су уметници, а поготово драмски уметници, који нису везани трајним уговором за то позориште заузети у мери која онемогућава лако састављање репертоара, што доводи до честих компромиса. Овакву ситуацију видимо и у Народном позоришту у Београду, где се већина представа игра по једном или двапут месечно, или чак и ређе, што представља знатно мањи број играња од оног потребног за здрав живот представе. Процес запошљавања је истоветан као и у Србији, кључни документ је Систематизација радних места, која је основ за запошљавање, а на основу дозволе Кантона Сарајево, који се води као оснивач позоришта.

У Црногорском народном позоришту из Подгорице видимо незнатно измењену ситуацију, у којој је процес запошљавања у потпуности измештен из позоришта, и пребачен у Министарство културе. Постоји

Систематизација радних места којом је одређен број запослених на одређеним позицијама, али о запошљавању не одлучује позориште, већ Министарство културе директно бира кога ће запослити. На овај начин је централизовано одлучивање о запошљавању, што се може посматрати кроз потребу да се контролише број запослених, али има и своје негативне стране, које се пре свега огледају кроз немогућност Министарства да сагледа реалне потребе позоришта, услед непостојања инструмента за њихово утврђивање самом чињеницом да је иницијални захтев за запослење измештен из позоришта у Министарство културе.

Сличну ситуацију имамо и у Хрватском народном казалишту, које је по обиму и форми најсличније Народном позоришту у Београду, и поседује сва три уметничка сектора: драму, оперу и балет. Организациони модел унутар позоришта је секторски, а систем запошљавања је идентичан као у српским позориштима: на основу Систематизације радних места, позориште предлаже кандидате за запослење, а коначна одлука је на оснивачу.

### **Препорука за праведније системско решење запошљавања у репертоарским позориштима**

Утврдили смо да транзиција која се дешава у Србији последњих година, сада већ и деценија, а која обухвата све гране привреде има последица и на позоришта, која су у Србији већински државна и организована по принципу сталних репертоарских позоришта, са дотацијама од стране државе, директно или кроз ниже нивое власти. Установили смо да би промене проистекле из транзиције, пре свега финансијске природе, могле имати негативне последице по рад позоришта у постојећој форми. Посебна опасност би представљала промена модела запошљавања, без адекватне анализе и детаљног специфицирања начина на који то треба учинити.

У српским позориштима тренутно постоји већи број запослених на основу уговора на неодређено време, док је број запослених на основу уговора по другим основама нешто мањи, мада се тај однос у последње време помера у правцу повећања краткорочних уговора, као последица петогодишње забране запошљавања.

Установили смо да је систем запошљавања истоветан за све запослене у позориштима: документи попут Систематизације и Каталога радних места, које установљава позориште или оснивач одређују број и врсту запослених, без места за било какву импровизацију или прилагођавање реалним потребама позоришта. Дефинисан је и прелазак са уговора на одређено време на уговоре на неодређено време.

Међутим, у пракси смо сретали ситуацију у којој је запосленима продужаван уговор на одређено време чак и до 18 година рада, заобилажењем закона, тако што би запослени добијао различите облике уговора о раду на одређено време, чиме се формално није кршио Закон о раду, али практично јесте! Као додатни апсурд, у том конкретном случају, запослени је добио уговор о раду на неодређено време, након тих 18 година. У овом, и бројним другим случајевима, неопходно је променити Закон о раду, тако да се или стриктно ограничи број консекутивних уговора на одређено време, у којој год он форми био, што би након истека тог рока водило ка сталном запослењу, или да се омогући продужавање уговора на одређено време неограничени број пута, све док се не појави потреба за сталним запослењем.

Затим, утврдили смо да је неопходно усагласити права која има запослени на неодређено време, са оним које има запослени на одређено време. То се пре свега односи на могућности боловања, годишњег одмора, бенефиција и трајања уговора током целе сезоне. Тренутно стање је такво да запослени на одређено време, у било којој форми уговора о раду, немају права на ниједну од наведених бенефиција, што их ставља у подређен положај у поређењу са запосленима за стално, док им се уговор прекида у току летње паузе, када позориште не ради.

Аспект који превазилази надлежности Закона о раду, а на који је такође требало мислити је немогућност запослених на основу краткорочних уговора да остваре финансијске бенефиције које са собом носи запослење за стално. Ово се пре свега односи на немогућност узимања кредита, коришћења чекова и кредитних картица што су све аспекти који утичу на квалитет живота. Овај проблем би морао бити решаван на нивоу државе, која би могла да пружи извесне гаранције за све запослене, били они стално или хонорарно запослени. Можда би средства за овај тип гаранција могла да дођу из доприноса које плаћају запослени, док би појединци који на неки начин злоупотребе ову гаранцију државе били лишени могућности новог државног запослења, чиме би

се број ових случајева ипак смањено на реалну меру, а узевши у обзир да је већина позоришта у Србији државна, мала је вероватноћа да би неко злоупотребио ову опцију.

Истовремено, доношењем новог Закона о култури, као и Закона о позоришту, који би до детаља дефинисали све специфичности које са собом носи позоришни процес, избегла би се примена општих одредби Закона о раду на неке позоришне професије које морају бити издвојене од осталих занимања, ван позоришне уметности. Специфичности занимања балетског уметника, позоришног редитеља, сценографа или костимографа, као и многих других занимања у позоришту, носе са собом одређене карактеристике које је неопходно дефинисати, како би се избегле ситуације попут већ описане, када балетски уметници по завршетку активне играчке каријере имају још десетак година до пензије, и у том периоду не раде скоро ништа, а истовремено „заузимају” место млађем уметнику који би могао да учествује активно у репертоару. Наравно да би неки од њих могли да наставе да раде као увежбачи или педагози, али је потреба за таквим профилом запослења на нивоу целе Србије мала. Као најлогичније решење, намеће се повратак пракси која је већ била актуелна у неком тренутку, да балетски играчи одлазе у пензију раније него што је сада случај, чиме би се усагласио закон са реалним стањем у позориштима и физичким могућностима балетских играча, с тим да постоји могућност продужења, у зависности од потребе.

Квалитетни појединци из малих средина би принцип слободног тржишта могли да искористе да потраже шансу у већим срединама и позориштима. Установили смо да је тешко замислити да ће се процес слично одвијати и у супротном правцу, тј. да ће уметници из већих средина који не пронађу место у већим позориштима то урадити у мањим срединама. Иако је у Европи нормално да уметници мењају место становања на сваких неколико година, у зависности од ангажмана, код нас је та појава веома ретка. Уметници који су мењали место становања су то радили углавном у младим годинама, привучени изазовом сталног запослења. У условима када тај примамљив изазов не постоји, реално је очекивати да ће позоришта у мањим срединама имати извесних проблема са ангажовањем квалитетног ансамбла.

Управо из ових разлога, економски фактор постаје веома битан. Као један од начина да се привуку квалитетни уметници, намеће се добра финансијска понуда, која ће деловати примамљивије на уметника који

мора да донесе одлуку о преласку у мање место, уместо да тражи шансу у већој средини. Чак и тада, реално је очекивати да оваква понуда привуче појединце који нису сигурни да ће успети да пронађу ангажман тамо где су првобитно желели, што је опет повезано са квалитетом појединца.

Као решење овог проблема, издвојила се већа развијеност малих средина, које би својом финансијском понудом и квалитетом живота могле да конкуришу равноправно позориштима у већим градовима. Потребно је да сва места у Србији буду инфраструктурно, економски и социјално развијена довољно да пруже потенцијалним новим становницима све оно што им пружају и места из којих долазе, што је процес који може трајати деценијама, а није извесно ни да ће се икада десити. Не сме постојати разлика у платама између већих и мањих позоришта, што би допринело већој атрактивности позоришта из унутрашњости. Постизање дела ових циљева се планира увођењем платних разреда, који су у припреми већ неколико година и чије увођење се очекује у наредном периоду, и који предвиђају исте, или приближне плате за иста занимања у целој држави, независно од места становања и рада. Мере којима би дошли до оваквог стања превазилазе домен културе и позоришта, и задиру у економско стање државе, па је нереално говорити о решењима овог проблема, јер они захтевају промене на државном нивоу које зависе од мноштва непредвидивих фактора.

За проблем уметника у сталном ангажману који не наступају редовно или не наступају уопште, решење би требало тражити кроз унутрашње правилнике сваког позоришта, којима би се регулисала права и обавезе уметника, као и ситуације у којима уметници не наступају редовно. Међутим, да би се избегле евентуалне злоупотребе и погрешна тумачења „неиграња” и „одсуства са сцене”, неопходно је до најситнијих детаља дефинисати оправданост или неоправданост потенцијалног одсуства са сцене, временске рокове који би се дефинисали као довољни за покретање акција за решавање случаја, као и релевантне особе унутар и ван позоришта које би имале увид у проблематику и које би одлучивале о потенцијалним последицама по запосленог.

Решење за овакве случајеве, у којима се утврди да уметник својевољно не учествује у репертоару дужи временски период, могло би да буде прелазак на краткорочне уговоре, који омогућавају позоришту да се заштити у случају да се такав тренд понашања уметника настави тиме што

би имало могућност да не продужи такав краткорочни уговор. Сваки уметник који не изађе на сцену дуже од периода који би требало усагласити на државном нивоу, аутоматски прелази на уговоре на одређено време. На овај начин уметнику се даје шанса да промени однос према обавезама, а позоришту се отвара могућност да се заштити од оваквих случајева и да максимално оптимизује свој рад. Овакво решење би захтевало и измену Закона о раду и Закона о култури, како би законски ова измена била јасно дефинисана.

Као још једно решење за овај проблем, могла би бити оформљена својеврсна државна агенција или удружење, која би преузимало уметнике који не испуњавају потребе позоришта. У том тренутку за позориште би било значајно да се такав појединац пребаци у други систем финансирања, било да је у питању нека врста државне агенције или удружења. Уметник би задржао статус стално запосленог за време проведено у удружењу, док би, када се за то укаже потреба и прилика, уметник могао да пређе у друго позориште, не мењајући свој статус, истовремено ревитализујући своју каријеру и доприносећи раду тог, другог позоришта. Са друге стране, за позориште које напушта уметник би се отворио простор да ангажује уметника који више одговара потребама позоришта, на тај начин додатно оптимизујући процес. Улогу медијатора у овом процесу могло би да има и Удружење драмских уметника, али би то захтевало извесну трансформацију и са њихове стране, као и сарадњу са другим институцијама, у смислу добијања адекватне подршке, како инфраструктурне, тако и финансијске. Наравно, и овде би требало увести одреднице колико дуго би уметници могли бити у оваквом статусу, пошто циљ свих акција по овом питању треба да буде стварање одговарајућег радног окружења за уметнике, а никако помоћ у неиспуњавању радних обавеза појединцима.

Када је начин запослења у питању, решење би требало тражити у флексибилнијем приступу запошљавању, који би за основу имао испуњење потреба свих чинилаца позоришног процеса: друштва, стваралаца, институције и публике, трагајући тако за најоптималнијим моделом, који не сме бити униформно примењен, већ се сваком случају мора приступати појединачно. За младе уметнике, који тек треба да се докажу у професионалном смислу, запослење на одређено време представља логичан избор, али он не може представљати дугорочно решење, већ само корак ка трајном запослењу, које ће проистећи из чињенице да уметник својим радом задовољава критеријуме за испуњење потреба свих чи-



нилица позоришног процеса. Основа квалитетног одабира начина запослења мора бити индивидуални приступ сваком радном месту, у ком би се стручни људи из позоришта бавили одабиром кандидата и одабиром начина запослења, који је најоптималнији и за позориште и за будућег запосленог. У овом домену, значајни су стручњаци из области менаџмента људских кадрова, који би, уз опсежно познавање позоришног процеса, могли успешно да предводе тим позоришних стручњака који би одлучивао о будућем запосленом. Овај тим би се формирао за сваког кандидата, у зависности од позиције на коју конкурише и задатака на које треба да одговори. Ово се значајно разликује од тренутне праксе у Србији, када о новим запосленима углавном одлучују управници, или уметнички руководиоци, који не поседују адекватна знања да самостално одлучују о овако битним питањима.

Такође, неопходна је драстичнија примена аудиције, као демократског начина избора потенцијалног запосленог. Ова форма је у данашње време обесмишљена у Србији и користи се веома ретко, а чак и када постоје аудиције, оне су често организоване само да би се испунила форма, док су резултати унапред познати. Аудиције би требале да буду начин реализације конкурса за радна места, који би такође морали да постану пракса приликом запошљавања. На овај начин би се у потпуности позоришта отворила ка тржишту, јер би на конкурсе и аудиције могли да се пријаве сви уметници, без обзира на њихов тренутни статус по питању запослења.

Резимирајући већ наведено, решење за успешнији одабир начина запошљавања, као и појединаца које треба запослити би могао бити својеврсни ситуациони модел запошљавања, у коме би се за свако радно место и појединца ког треба запослити анализирали сви елементи који прате то запослење, трагајући за најоптималнијим моделом. Свакако да би овај модел био унутар законских одредби, пре свега Закона о раду и Закона о култури, као и потенцијалног Закона о позоришту, али би се примењивале одредбе које највише одговарају датом случају, проналазећи најбоље решење и за послодавца и за запосленог. На овај начин би се узеле у обзир све специфичности одређеног занимања, као што је случај код балетских играча, глумаца, оперских певача и многих других занимања које срећемо у позоришту, водећи рачуна о добробити човека, пратећи постулате хуманистичке теорије менаџмента Абрахама Маслоу (Abraham Harold Maslow), а истовремено бринући и о потребама и могућностима позоришта.

## Литература

- Bemis, Warren (1960) Uvod u Douglas McGregor, *The Human Side of Management*. New York: McGraw-Hill.
- Вукановић, Маша (2011) *Поглед на културу; Закони и праксе у Србији и пет држава чланица европске уније*. Београд: Завод за проучавање културног развитка.
- Драгићевић-Шешић, Милена, Драгојевић, Сањин (2005) *Менаџмент уметности у турбулентним околностима*. Београд: Клио.
- Ђукић Дојчиновић, Весна (2003) *Транзиционе културне политике, конфузије и дилеме*. Београд: Задужбина Андрејевић.
- Ђукић, Весна (2010) *Држава и култура*. Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Ђуричић, Александра (2010) *Професионална позоришта у Србији у условима друштвене транзиције*. Београд: Завод за проучавање културног развитка.
- European Parliament (2007) “European Parliament resolution of 11th July 2007 on modernising labour law to meet the challenges of the 21st century” (2007/2023(INI)).
- Здравковић, Милован (2007) *Речник основних позоришних појмова*. Београд: Народно позориште у Београду и Киз алтера.
- Јашаревић, Сенад Р. (2015) „Уређење радног односа у Србији у контексту нових околности у свету рада”, *Зборник радова правног факултета у Новом Саду*, 3/2015, стр. 1053–1068.
- Клаић, Драган (2013) *Resetting the stage, Public theatre between the market and democracy*. Bristol and Chicago: Intellect.
- Клаић, Драган (1997) *Reform or transition? The future of repertory theater in Central and Eastern Europe*. New York, Amsterdam: OSI.
- Лукић, Дарко (2010) *Казалиште у свом окружењу, казалишни идентитети*. Загреб: Лејкам интернационал доо.
- Маслов Абрахам (1982) *Мотивација и личност*. Београд: Нолит.
- Огњеновић, Предраг (1996) *Психолошка теорија уметности*. Београд: Филозофски факултет.
- Орлић, Ранко (2005) *Кадровски менаџмент*. Београд: Дамјановић и синови.
- Рахимић, Зијада (2010) *Менаџмент људских ресурса*. Сарајево: Економски факултет.
- Рељановић, Марио, Ружић, Бојана, Петровић, Александра (2016) *Анализа ефеката примене измена и допуна Закона о раду*. Београд: Фондација Центар за демократију.

- Ристић, Маја (2020) *Менаџмент позоришта (људски ресурси у обликовању позоришне представе)*. Београд: Маја Ристић.
- Смирс, Јост (2004) *Уметност под притиском*. Нови Сад: Светови.
- Тауси, Рут (2012) *Економика културе*. Београд: Клио.
- World economic forum (2016) “The Future of Jobs Employment, Skills and Workforce Strategy for the Fourth Industrial Revolution”.
- Featherstone, Mike (1997) “Global culture, Nationalism, globalization and modernity”. London: SAGE.
- Церовић, Божидар (2004) скрипта „Економика транзиције”. Београд: ЕТФ.
- Commission of the European Communities (2006) “Green paper, Modernising labour law to meet the challenges of the 21st century”, Brussels.
- Шундерић, Боривоје, Ковачевић, Љубинка (2019) *Радно право*. Београд: Службени гласник.

## EMPLOYMENT MODELS IN PERMANENT REPERTORY THEATERS IN SERBIA

### ***Abstract***

*The change of employment model in permanent repertory theaters is a topic that has been increasingly mentioned as a solution for better economic and production business of Serbian theaters. The transition from permanent employment to temporary employment carries with it potential risks to the survival of the repertory theater in the form we know it today. By analyzing the employment model in Serbian theaters from the perspective of human resource management and theories of management in culture, as well as comparing the real situation in theaters with the legislation that should regulate this area, we come to the conclusion that our society is not ready to change employment models. The solution should be sought in changes that will have less impact on theatre employees, and will certainly improve the way the theater works. Analyzing the data derived from the research done during the preparation of this paper, it can be noticed that it is necessary to harmonize the rights of short-term contract employees with the rights of permanent employment contract employees, make organizational and systemic changes, and achieve legal harmonization. At the same time, it is necessary to analyze whether the change in the way of financing theaters and their eventual transition to a market model would affect the choice employment of theater workers' employment model.*

### ***Keywords***

*employment, human resources management, culture market, permanent repertory theater, legislation*

Примљено: 04.03.2021.  
Прихваћено: 31.03.2021.

**II**

**СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА**

**FILM AND MEDIA STUDIES**



## POČECI ADAPTACIJA ROMANA DOSTOJEVSKOG U FILMU I POZORIŠTU

UDC 791.632:792.026[:  
821.161.1-31  
COBISS.SR-ID 41515529

### **Apstrakt**

*U članku se postavlja pitanje „filmičnosti” proze Dostojevskog, kao i različitih oblika njenih ekranizacija i filmskih adaptacija. Problematizuje se kategorizacija izvorne građe koju čine dugometražni, kratkometražni igrani, dokumentarni i crtani filmovi, kao i televizijske serije. Ističe se značaj pozorišnih predstava Moskovskog hudožestvenog teatra u režiji Vladimira Nemirovič-Dančenka Braća Karamazovi i Nikolaj Stavrogin, kao i predstave pariskog Teatra umetnosti Braća Karamazovi u dramatisaciji i režiji Žaka Kopoa i Žana Krujea. Govori se o uticaju ovih predstava na evoluciju pozorišno-filmskih transformacija proze Dostojevskog, od žanrovskih, kriminalističko-ljubavnih melodrama do složenih filozofskih predstava i autorskih filmova. Daje se pregled filmskih adaptacija, kritičkih osvrta, kao i teorijskih analiza dela F. M. Dostojevskog u vreme nemog filma.*

### **Ključne reči**

*Dostojevski, „filmičnost”, pozorišne adaptacije, film, nemi film*

Fjodor Dostojevski (Фёдор Михайлович Достоевский) nesumnjivo je najprevođeniji ruski prozni pisac na jezik filmske i pozorišne umetnosti. Ipak, neuporedivo je veći broj pozorišnih adaptacija kao i ozbiljnih radova koji se bave ovom problematikom, ali ne postoje studije koje bi makar približno na svetskom nivou odredile obim tog materijala. S druge strane u poslednje vreme ima sve više istraživača, teoretičara knjževnosti i filma koji se bave temom filmskih transformacija proze Dostojevskog. Uglavnom se svi slažu u pretpostavci da postoji više od dve stotine filmova, dugometražnih i kratkometražnih, igranih i animiranih, kao i televizijskih serija snimljenih po romanima i

<sup>1</sup> enisa.uspenski@gmail.com

priponetkama Dostojevskog, tzv. ekranizacija i, najverovatnije, još isto toliko raznih adaptacija, više ili manje bliskih narativu ili ideji književnog izvora.

Mi ćemo u ovom članku staviti akcenat na film i pokušati da predstavimo problematiku filmizacije Dostojevskog, u njenom kvalitetu i kvantitetu, da je sagledamo u svetlu nastajanja, kroz nemi film, kao i u vezi sa najznačajnijim dramaturzijama s kraja XIX i početka XX veka.

Pre nego što se pristupi problemu „Dostojevski i film”, trebalo bi stvoriti sliku o obimu i kvalitetu materijala, što nimalo nije lak zadatak. Nije jednostavno sastaviti tačnu filmografiju tih dela, s jedne strane što je u nekim ostvarenjima sadržaj Dostojevskog skriven, vidljiv tek u podtekstu, a s druge strane, što broj tih filmova neprestano raste. Razloga zašto je Dostojevski zanimljiv filmskim stvaraocima ima više, ali je svakako na prvom mestu jedinstvena poetika Dostojevskog, na čiju su „filmčnost” ukazivali i ukazuju mnogi njegovi proučavaoci i poznavaoци. Tako je već Sergej Ejzenštejn (Сергей Михайлович Эйзенштейн) u svojoj knjizi *Metod, 1. Grundproblem* pisao o filmčnosti Dostojevskog i nužnosti režisera da uče od ovog pisca (Эйзенштейн 2002: 221). „Filmsku” osobinu Dostojevskog ističu i drugi proučavaoci njegovog dela, kao što su Leonid Grosman (Леонид Гросман), Alfred Bem, Vladimir Toporov (Владимир Николаевич Топоров), Jurij Lotman (Юрий Михайлович Лотман).

Dostojevski je, po našem mišljenju, najviše doprineo razvoju filma svojom unikatnom polifonijskom strukturom. Prvi je među piscima uspeo da u „jednoj umetničkoj tvorevini spoji filozofske ispovesti s kriminalnim radnjama, da uključi religioznu dramu u fabulu bulevarske priče, da prođe kroz sve peripetije avanturističkog pripovedanja i otkrije novu misteriju”. Tim se on usprotivio „iskonskim tradicijama estetike, koja zahteva podudarnost između materijala i njegove obrade – zahteva jedinstvo, u svakom slučaju, istorodnost i bliskost konstruktivnih elemenata date umetničke tvorevine. Dostojevski spaja suprotnosti”. Organskim spojem realnog i fantastičnog, unutrašnjeg i spoljašnjeg, trenutnog i večnog, prošlosti i budućnosti „baca odlučan izazov kanonu teorije umetnosti” (Бахтин 2002: 20). Upravo su tehničke mogućnosti kamere omogućile posmatranje predmeta iz različitih uglova, više planova, montažnih figura, rasvetljavanja tzv. „unutrašnjeg čoveka”, „unutrašnje strane” predmeta (Тынянов 1977: 324–328), sagledavanje sadašnjosti kroz prošlost i budućnost. S druge strane, za film su već na početku bili privlačni njegovi uzbudljivi sižei, sastavljeni od događaja i naglih zaokreta toka radnje,



koji se dešavaju iznenada, „odjednom” (вдруг), monolozi i dijalozi u kojima se gubi svevideće oko nedijagetičkog naratora.

Razume se, odnos prema Dostojevskom u filmskoj umetnosti nije bio statičan, evoluirao je u skladu s razvojem novih čitanja iz ugla različitih sfera humanistike: bogoslovije, filozofije, psihologije, nauke o književnosti, antropologije itd. Snažan uticaj na recepciju Dostojevskog i potpuni zaokret u odnosu na pozitivističku kritiku XIX veka izvršili su ruski religiozni mislioci i bogoslovi. Autori kao što su Nikolaj Berđajev (Николай Александрович Бердяев), Dmitrij Mereškovski (Дмитрий Сергеевич Мережковский), Lav Šestov (Лев Исаакович Шестов), Nikolaj Loski (Николай Онуфриевич Лосский), Vjačeslav Ivanov (Вячеслав Иванович Иванов), nasuprot Nikolaju Mihajlovskom (Николай Константинович Михайловский) koji je Dostojevskog nazvao „surovim talentom” – čitaocima XX veka razotkrili su drugačijeg pisca – pisca novog pogleda na svet. Postoje dokazi da je gospodar misli XX veka, Fridrih Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche), crpeo svoje ideje o natčoveku iz romana Dostojevskog (Lavrin 1969: 161). Kao što je i, ništa manje revolucionaran u oblasti ljudskog duha, Zigmund Frojd (Sigmund Freud) takođe imao dodirne tačke s Dostojevskim, otkrivši novu stranicu u teoriji psihoanalize 1928. esejem *Dostojevski i oceubistvo* (*Dostojewski und die Vatermordung*)<sup>2</sup>. Književna teorija Mihaila Bahtina (Михаил Михайлович Бахтин) o polifonijsko-karnevalskoj strukturi romana Dostojevskog imala je uticaj u raznim disciplinama humanistike. Takođe su i egzistencijalizam Albera Kamija (Albert Camus) (Kami 1965: 415–416) i Žan Pol Sartra (Jean-Paul Sartre) (Sartr 1965: 416–419) uticali na mnogobrojna potonja tumačenja i interpretacije Dostojevskog, sve do najnovijih postmodernističkih transformacija u delima kraja XX i početka XXI veka. S druge strane, na filmske adaptacije Dostojevskog (kao i uopšte klasične književnosti) uticala je sama filmska umetnost i to na dva načina. Prvi se tiče međusobnog uticaja različitih filmova nastalih na osnovu jednog književnog dela, romana ili pripovetke. Tako su neki filmovi poput Kurosavinog *Idiota* ili *Raskoljnikova* Roberta Vinea ostavili više traga i imali veći uticaj na potonje adaptacije ovih dela od nekih drugih, manje primećenih. A drugi način se odnosi na tehnološko-umetnički razvoj izražajnih mogućnosti filmskog jezika.

Jedno od prvih pitanja koje se nameće prilikom pristupa obimnom korpusu filmskih dela nastalih „po Dostojevskom” – jeste princip njihove klasifika-

2 „Dostojevski i oceubistvo” (nem. *Dostojewski und die Vatermordung*) – članak Zigmunda Frojda, napisan kao predgovor za školsko izdanje *Braće Karamazov* 1928, u kojem on razmatra stvaralaštvo Dostojevskog iz ugla psihoanalize.

cije koji može biti različit. Najjednostavnije je podeliti ih po istorijskim periodima, kao što su: nemi film (od 1906. do 20-ih), međuratni (1925–1941), posleratni (1946. do sredine šezdesetih), druga polovina XX veka (do sredine 90-ih) i period na razmeđu vekova (od 90-ih do naših dana). Drugi princip bi mogao biti podela po delima Dostojevskog, pa tako imamo korpus filmskih adaptacija *Zločina i kazne*, *Idiota*, *Braće Karamazov*, *Zlih duhova*, *Kockara*, *Belih noći*, *Krotke* i *Dvojnika*, dok su druga dela manje zastupljena. Zanimljivo je, na primer, da iz ciklusa velikog „petoknjižja” samo roman *Mladić* nije imao više od jedne filmske adaptacije, premda je o njoj razmišljao i Andrej Tarkovski<sup>3</sup> (Андрей Арсеньевич Тарковский). Klasifikacija se može napraviti i prema geografsko-jezičkoj pripadnosti, pa se tako može govoriti o nemačkom, francuskom, italijanskom, američkom, japanskom, latinoameričkom, poljskom, češkom, kao i sovjetsko-ruskom filmskom Dostojevskom. To ne znači da sličnih adaptacija nije bilo u drugim zemljama. Na primer, kod nas, u jugoslovenskom i srpskom filmu,<sup>4</sup> postoje zanimljiva ostvarenja tog tipa, ali ona nisu toliko vidljiva u svetској kinematografiji. Takođe se može govoriti i o specifičnom filmskom Dostojevskom u obradi velikih reditelja, kao što su Robert Bresson (Robert Bresson), Akiro Kurosova (Akira Kurosawa), Lukino Viskonti (Luchino Visconti di Modrone), Vudi Alen (Heywood Woody Allen), Andžej Vajda (Andrzej Witold Wajda), koji su se ruskom piscu vraćali i po nekoliko puta. Isto tako se može govoriti i o Dostojevskom kod velikih autora koji nisu snimili nijedno delo po Dostojevskom, ali su ostavili nezavršene projekte na tu temu, kao što je to slučaj s Andrejom Tarkovskim, ili o autorima kod kojih je Dostojevski inkorporiran u podtekstu dela, kao na primer kod Federika Felinija (Federico Fellini) ili Ingmara Bergmana (Ernst Ingmar Bergman). Najzad, možda najmerodavniji princip klasifikacije predstavlja obrazac po tipu transformacije književnog materijala. U tom smislu filmovi se mogu klasifikovati metodom gradacije, od najbližih do najudaljenijih u odnosu na izvorni tekst. Najbliži književnom tekstu su filmovi u kojima se teži bukvalnom „prenosu” književnog dela na filmsko platno, premda, to doslovce nikad nije moguće, pošto se radi o različitim znakovnim sistemima (Лотман, 1973: 25–58). Ovakva ekranizacija podrazumeva očuvanje fabule, sižejnih linija, motivske strukture, rekonstrukciju vremena, prostora, enterijera, eksterijera, zvukova, gestikulacije i kostima koji su ili opisani u tekstu ili odgovaraju epohi nastanka dela, a takođe i izbor glumaca, koji odgovaraju opisima njihovih književnih portreta. Ovog metoda se najčešće

3 Тарковский А. *Мартиролог. Дневники* (07. 09. 1970).

4 Kod nas je Dostojevski najviše uticao na Živojina Pavlovića, koji je po motivima njegovih dela snimio dva filma (o ovome će više biti reči u drugom delu rada).

pridrđavaju televizijske serije čije snimanje su otpočeli Italijani, *Idiotom* i *Braćom Karamazov*, a nastavili Francuzi, Englezi i Amerikanci, da bi pravu „poplavu” doživeli u postsovjetskoj Rusiji. Drugi stepen transformacije bio bi ekranizacija „po analogiji”, gde se, najčešće, radnja romana prenosi u drugu zemlju i drugu epohu, dok su sve ostale komponente manje ili više nepromenjene, a film ostaje, da tako kažemo, „potčinjen” diktatu književnog teksta. Klasičan primer ovakvog pristupa predstavlja *Idiot* (1951) Akira Kurosava. Treći oblik bi bio transformacija „po motivima” književnog teksta, u ovom slučaju „po motivima” dela Dostojevskog. Takvim pristupom autor javno ukazuje na poreklo svoje inspiracije, zadržava neke znakove koji nedvosmisleno upućuju na knjiženi izvor, ali pravi nezavisno delo u formalnom i idejnom smislu. Takvi su „novotalasni” filmovi snimljeni po motivima romana *Dvojnik: Partner* (*Partner*, 1968) Bernarda Bertolućija (Bernardo Bertolucci) i *Neprijatelj* Živojina Pavlovića, takođe i *Kineskinja* (*La Chinoise*, 1967) Žan Lika Godara (Jean-Luc Godard), bazirana na motivima romana *Zli dusi*. Drugu varijantu ovog modela predstavljaju filmovi u kojima se ne pominje da su snimljeni „po motivima” Dostojevskog, odnosno ti motivi nisu direktni, ali su prepoznatljivi za pažljive čitaoce. Prema terminologiji Jurija Tinjanova (Юрий Николаевич Тынянов), autor filma se u ovom slučaju koristi ili „stilizacijom”, nadovezujući se na Dostojevskog, ili „parodizacijom” (Тынянов 1977: 198–226), preinačavajući i poigravajući se sa izvornim tekstom. Prvoj grupi pripada, recimo Viskontijev film *Roko i njegova braća* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Bresonov *Džeparoš* (*Pickpocket*, 1959) dok u drugu grupu ulazi većina filmova Vudija Alena (Heywood Woody Allen): *Ljubav i smrt*, *Iracionalni čovek*, *Ponoć u Parizu*, *Kasandrina mašta*, *Završni udarac* (*Love and Death*, 1975; *Irrational Man* 2015; *Midnight in Paris*, 2011; *Cassandra’s Dream*, 2007; *Match Point*, 2005). Na još većoj udaljenosti od književnog izvora su filmovi u kojima se književno delo prepoznaje samo u pojedinačnim citatima, reminiscencijama ili aluzijama inkorporiranim u novo tkivo filma. Najbolji primer ovakvog odnosa s tekstem Dostojevskog predstavljaju filmovi Andreja Tarkovskog *Ogledalo* (*Зеркало*, 1974), *Stalker* (*Сталкер*, 1979), *Nostalgija* (*Ностальгия* 1983). Najzad, u pojedinim filmovima nema direktnih citata iz Dostojevskog, ali mu najviše odgovaraju po svojoj ideji. Tako, Tatjana Kasatkina (Татьяна Касаткина) upravo u tom svetlu analizira filmove Larsa fon Trira (Lars von Trier): *Dogvil* (*Dogville*, 2003) i *Kroz talase* (*Breaking the Waves*, 1996), zastupajući mišljenje suprotno većini kritičara, koji estetsku vrednost filma snimljenog po književnom delu „mere” stepenom sličnosti sa izvornim tekstom. Potvrdu svoje hipoteze ova autorka pronalazi i kod samog Dostojevskog, koji je prema dramatisacijama svojih dela imao sasvim

određen stav. Odgovarajući na pismo V. D. Obolenske (В. Д. Оболенская) u vezi s njenim predlogom da se roman *Zločin i kazna* (Преступление и наказание, 1866) pretoči u dramu, on piše sledeće:

Što se tiče Vaše namere da izvučete iz mog romana dramu, ja se, naravno, sasvim s tim slažem, moje je pravilo, da nikad ne smetam takvim namerama, ali ne mogu da ne primetim, da su takvi pokušaji uglavnom bili bezuspešni, u krajnjem slučaju nisu u potpunosti uspevali.

*Umetnost nosi u sebi takvu tajnu, prema kojoj epska forma nikada neće moći da pronađe svoj ekvivalent u dramskoj formi. Ja čak verujem da za različite forme umetnosti postoje i odgovarajući nizovi poetskih misli, tako da jedna misao nikada ne može biti izražena u drugoj formi, koja njoj ne odgovara.*

*Drugo je, ako Vi možete da preradite i promenite roman, sačuvavši za dramu samo jednu epizodu, ili da uzmete prvobitnu misao, i potpuno izmenite siže?* (Достоевский 1976: 225).

Prema ovome što je rekao Dostojevski, i pozorišna i filmska umetnička forma bi takođe trebalo da imaju ekvivalentnu misao, koja samo njome može biti izražena. U tom smislu nisu mogući bilo kakvi pokušaji „prevođenja” književnog teksta na pozorišni ili filmski jezik, ali je, po Dostojevskom, moguće nešto drugo, a to je „prenos” neke glavne, osnovne misli ili „jedine istine” (isto.).

Donedavno tema „film i Dostojevski” nije bila predmet šireg interesovanja naučnika, ali u poslednje vreme njome se mnogi bave, odbranjeni su brojni master radovi i doktorati, napisan je veliki broj naučnih radova. Mi ćemo nastojati, uzevši u obzir dosadašnja istraživanja, da u najširem svetlu predstavimo obim i estetiku filmskih dela snimljenih po delima Dostojevskog, od početka, odnosno nastanka filma pa do naših dana.

## **Dostojevski u pozorištu na kraju XIX i početku XX veka**

Početak ekranizacija romana Dostojevskog podudara se s nastankom filmske umetnosti, kao i sa njihovim prvim dramatisacijama i pozorišnim izvedbama. No, dok je pozorište bilo u usponu u pogledu umetničkog izraza i traganja za novim formama, film je bio tek jeftina zabava za široke narodne mase. Tako da se filmske i pozorišne adaptacije klasičnih književnih dela ne mogu meriti ni po ozbiljnosti, ni po dubini interpretativnog postupka.

Među prvim upamćenim pozorišnim postavkama Dostojevskog u Rusiji treba pomenuti *Tomu*, Konstantina Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславский) iz 1891, predstavu rađenu po noveli *Selo Stepančikovo i njegovi žitelji* (*Село Степанчиково и его обитатели*, 1859). Režisera je ovo delo zaokupljalo još od 1888. godine, kada je dozvolu za rad dobio od piščeve udovice, ali je državna cenzura sprečila realizaciju. Za realizaciju svoje zamisli bilo mu je potrebno da promeni i naslov i sadržinu komada. No iako je komad nazvan *Toma* (*Фома*, 1891), glavni lik u njemu nije satirični licemer Toma Opiskin, već dobri čikica Rostanev (Kostanev), kojeg je igrao sam Stanislavski. Po oceni kritike došlo je do potpunog stapanja s likom, a po priznanju samog Stanislavskog, on je „sa zadovoljstvom osetio šta znači postati lik, 'uhvatiti dušu uloge'”. No postavka *Tome* nije publici otkrila samo novog glumca, već i novog režisera. U suštini, ovde je

*Stanislavski među prvima pronašao način kako da manir klasičnog romana prenese na scenu, otkrivajući nove forme epskog dramatizma. [...] Psihologizam atmosfere, karakteristika čoveka data kroz stvari, kroz prirodu, koja ga okružuje, očovečenje svakog detalja koji dopire u vidno polje gledaoca, beskrajno širenje scenskog prostora – sve te odlike pozorišnog narativa nisu se desile ni odjednom, a ni slučajno* (Строева 1983: 267–289).

Uprkos mnogim negativnim prognozama, među kojima je prednjačio kritičar Osip Dimov (Осип Дымов), prema kojem romani Dostojevskog „od svih ruskih klasika predstavljaju najnepodesniji materijal za scensku preradu” (Сокурова 1983: 222; ДЫМОВ 1901: 131), Stanislavski je otvorio put njihovom pozorišnom životu. Može se reći da je na razmeđu XIX i XX veka Dostojevski skoro hipnotički privlačio pozorišne umetnike, koji su u velikom piscu osetili „svog” autora. Nekoliko godina posle *Tome*, na ruskoj sceni se pojavljuju predstave rađene i po velikim romanima Dostojevskog. U imperatorskim pozorištima igra se *Idiot* (*Идиот*, 1868), u pozorištu Književno-umetničkog društva *Zločin i kazna* (*Преступление и наказание*, 1866), a zatim i *Braća Karamazovi* (*Братья Карамазовы*, 1880). Naporedo s predstavama pojavljuju se i kritički članci i teoretske rasprave o teatralnosti romana Dostojevskog, koja se i dalje dovodi u pitanje. No, ni kritičari ni publika nisu osporili izvanrednu pozorišnu interpretaciju glumca Pavla Orljeneva (Павел Николаевич Орленев) u liku Dimitrija Karamazova, koja je u izvesnom smislu bila uvod za epohalnu mhatovsku inscenaciju *Braće Karamazova* (Сокурова 1983: 217–221).

Predstava rađena prema odlomcima iz romana *Braće Karamazov* u režiji Vasilij Luškog (Василий Васильевич Лужский) i Vladimira Nemirovič-Dančenka, (Владимир Иванович Немирович-Данченко) premijerno izvedena 12. i 13. oktobra 1910. godine u Moskovskom hudožestvenom teatru doživela je ogroman uspeh, u Rusiji i van njenih granica. Kako je, posle premijere, Nemirovič-Dančenko pisao Stanislavskom, suština je bila u tome što se teatar pronašao u novom i važnom kvalitetu „prevazilaženju samog sebe”: režiser je prestao da ratuje s romanom (i romansijerom), prestao je da „prerađuje” roman (i romansijera), on je ukazao poverenje romanu, stvorivši jednu potpuno novu formu literarnog pozorišta. „Svet” scenske varijante *Braće Karamazov* bio je neverovatno veliki. Svi idejni slojevi romana bili su ovako ili onako izraženi, predstavljeni su svi sistemi likova. Vreme radnje na sceni Moskovskog hudožestvenog teatra dobilo je „romanesknu” dužinu: predstava je imala 21 scenu i igrala se u dva dana. Dostojevski je, sa psihološkom dubinom svojih likova, bio idealan autor za Moskovski hudožestveni teatar, koji je tražio put „od realizma spoljašnjeg ka realizmu unutrašnjem”. Kasnije će kritičari ovu postavku *Braće Karamazov* nazvati „najglumačijom” od svih mhatovskih ostvarenja, upravo zato što je Dostojevski kroz svoje likove – koji nisu statični već poseduju razvojnu liniju ponašanja – pružio mogućnost glumcima da se oslobode manirizma i uslovnosti, da osete mogućnost svoga rasta. Po sećanjima Stanislavskog, čuvena glumica Eleonora Duze (Eleonora Duse) posle gledanja predstave izjavila je kako „nije videla ništa slično ovome, da to nije teatar, već crkva” (Якушина 1983: 240–266).

Nemirovič-Dančenko je uspeo da razotkrije Dostojevskog kao velikog dramatičara i tragičara, tražeći ideju dela u radnji, u ponašanju i crtama karaktera likova, a ne u njihovim pojedinačnim, apstraktnim i međusobno sukobljenim idejama.

Scenski uspeh *Braće Karamazov* osokolio je Nemirovič-Dančenka da nastavi sa inscenacijama Dostojevskog, i njegov sledeći poduhvat – adaptacija *Zlih duha* (*Бесы*, 1872) – nije bio ništa manje složen i zahtevan od prethodnog. Radeći na komadu, koji je je dobio ime po glavnom junaku romana, *Nikolaj Stavrogin* (*Николай Ставрогин*, 1913), Nemirovič-Dančenko je bio uveren, da će, ako uspe da predstavi stihiju svih tih peripetija, opsednutost „besovima”, unutrašnjih, ne samo spoljašnjih – ispasti izvanredna predstava (Немирович-Данченко 1913: 10).

Međutim, pripreme za predstavu započete 1913, prošle su u znaku žestoke polemike s Maksimom Gorkim (Алексей Максимович Пешков – Максим

Горький), koji je tada bio „duboko ubeđen, da će propoved sa scene bolesnih ideja Dostojevskog samo još više rastrojiti ionako nezdrave nerve društva”. On je nazivao Dostojevskog „zlim duhom našeg vremena” koji je uspeo da predstavi „dve bolesti – sadističku surovost u sve razočaranog nihilizma i... mazohizam ugnjetenog bića, uplašenog, sposobnog da se naslađuje svojim patnjama”. U *Zlim dusima* Gorki je video samo „ruski sadizam”, „pamflet vremensko-političkog karaktera” i „tamne mrlje štetne mržnje prema čoveku”. Fjodora Karamazova je smatrao „glavnim junakom” pisca, tvrdeći da je i „Dostojevski, sam veliki mučitelj i čovek bolesne savesti” (Горький 1913: 4).

Većina kritičara i stručnjaka visoko je ocenila komad *Nikolaj Stavrogin*, mada su uočili i njegove protivrečnosti. Predstava je odista opipavala bolnu tačku savremenosti, ukazivala na pretnju ultra levih, avanturističkih, ekstremnih tendencija u političkom životu Rusije, ali postavljajući ta pitanja na njih nije davala odgovore („Горький и Художественный театр”).

Inscenacije Dostojevskog u Moskovskom hudožestvenom teatru imale su snažan odjek u ruskoj kulturi kako sa stanovišta pozorišne umetnosti, tako i sa stanovišta „popularizacije” Dostojevskog. Za Rusijom nije zaostajao ni Zapad, pa se prve inscenacije *Zločina i kazne* pojavljuju već osamdesetih-devedesetih godina XIX veka, u Francuskoj (1888), Nemačkoj (1890), Italiji (1894), Španiji (1901), SAD (1907), Poljskoj (1909), Engleskoj (1910) i tako dalje. Izbor zapadnih autora nije slučajno najpre pao na roman *Zločin i kazna*, jer se on, zahvaljujući svojoj detektivskoj priči, lako može smestiti u formu „kriminalističke melodrame” – omiljeni žanr široke publike. I do današnjeg dana *Zločin i kazna* nalazi ce na vrhu scenski obrađivanih romana Dostojevskog, ali se te prve postavke znatno razlikuju od savremenih. Zapravo u toj razlici se „kao u kapi vode može sagledati evolucija evropskih predstava o Dostojevskom, koja se odvijala proteklih stotinak godina”. Već početkom devetstotih pojedini evropski autori napustili su mišljenje o Dostojevskom kao o tvorcu „melodramatičnih priča sa slovenskim prizvukom” i počeli su otkrivati u njemu dubine ogromnih razmera, „jednake Šekspiru i Danteu” (Бушьева 1983: 463–492).

Ovde najpre mislimo na Žaka Копоа (Jacques Copeau) i Žana Кружеа (Jean Croué)<sup>5</sup> i njihovu pozorišnu adaptaciju romana *Braća Karamazovi*, čija premijera je bila 1911. u Parizu na sceni Teatra umetnosti. Ovom postavkom francuska publika upoznala je Dostojevskog i kao pisca bogotražitelja, koji je

5 Jacques Copeau, Jean Croué (Достојевски: *Браћа Карамазови*, драма у пет чинова. Написао Жак Копо и Жан Грује (sic!). Предео Димитрије Фругунић, Крагујевац 1912.)

umeo da uvuče gledaoca u vikor moralnih dilema „unutrašnji dualizam, složene i tragične borbe suprostavljenih osećanja” (Orlova 2019: 97, Гительман 1978: 59). Predstava se smatra pravim „remek delom scenskog izvođenja Dostojevskog” (Бушужева 1983: 471), igrana je u mnogim evropskim gradovima sve do četrdesetih godina prošlog veka. Kopo se nije trudio da u celini sačuva roman, već ga je „prekrojio u skladu sa svojim shvatanjima principa inscenacije” (Orlova 2019: 98). Ipak, „prilično se udaljivši od Dostojevskog on je ’ignorisao’ samo fabularnu liniju, ali je podrobno akcentovao moralne, filozofske smislove romana. [...] I u tom pogledu maksimalno se približio zamisli pisca, istakavši temu čovekove tragične zavisnosti od satanskog u njemu samom. Ovde su došle do izražaja, u to vreme, moderne ideje Anrija Bergsona (Henri Bergson), o večnoj borbi dobra i zla, kao dva glavna jezgra čovekove duše (Orlova 2019: 99). Glavni junak je Smerdjakov, oko kojeg kruži zlo, u kojem on i gine ne izdržavši satanski pritisak na dušu. Ovom predstavom Dostojevski je nesumnjivo pomogao Novom francuskom teatru da osmisli filozofske probleme u svoj punoći dramske napetosti scenskog konflikta.

Tako su romani Dostojevskog prošavši kratku evoluciju od redukovanih melodramskih, kriminalističko-ljubavnih drama do složenih tragedija, zagospodarili pozorišnim scenama širom sveta, naporedo sa Šekspirom (William Shakespeare) i Geteom (Johann Wolfgang von Goethe).

### Nemi film

Prve filmske adaptacije Dostojevskog odvijale su se pod uticajem pozorišta, i u formalnom i idejnom smislu, s tim što se ovde melodramski žanr zadržao znatno duže. U Rusiji je već 1909. snimljen film *Zločin i kazna* režisera Vasilija Gončarova (Василий Михайлович Гончаров). Sledeće godine, 1910. pojavio se *Idiot* Petra Čardinjina (Петр Иванович Чардынин). Režiser Ivan Vronski (Иван Петрович Вронский) piše scenario za novi film po romanu *Zločin i kazna*, i predstavlja svoju „kinoilustraciju” ovog romana 1913. Režiser Josif Sojfer (Иосиф Адамович Сойфер) snimio je *Ponižene i uvređene* (Униженные и оскорбленные, 1861) – 1914. Proslavljeni sovjetski režiser Jakov Protazanov (Яков Александрович Протазанов) snima svoj prvi film 1915, po romanu *Zli dusi*, koji će (najverovatnije) po ugledu na pozorišnu adaptaciju Nemirovič-Dančenka nazvati – *Nikolaj Stavrogin*. Iste godine snimljena je i prva ekranizacija *Braće Karamazov*, u režiji Viktora Tružanskog (Виктор Тружанский). Petar Čardinjin se ponovo obraća Dostojevskom 1916, ekranizacijom *Gazdarice* (Хозяйка, 1847). Prvu filmsku



*Krotku* (Кроткая, 1876) snima O. Rahmanova (O. Рахманова), 1919. godine (Коган 1973: 299–412).

Od svih ovih filmova sačuvan je samo Čardinjinov *Idiot*, dok se o ostalima može suditi jedino po šturim novinskim tekstovima i arhivskim materijalima, poput plakata i programa. Na osnovu toga, ali i drugih nemih filmova iz tog vremena, izvodimo zaključak da je ovde reč „teatralizaciji” filma, kao što će, nešto kasnije, doći i do „filmizacije” pozorišta. Tako *Zločin i kazna* Ivana Vronskog i doslovce predstavlja kombinaciju pozorišta i filma, gde se materijalistički, realni život igra na sceni, a svet snova i fantazije prikazuje na filmu. Ovo se može smatrati zakonomernim postupkom za žanr kabaretske predstave u kojoj se mešaju forme pozorišta i filma – žanr koji je dobio naziv „kinodrama”. Glavna uloga je dodeljena Pavlu Orljenevu, koji se, kao što smo već rekli, proslavio u pozorištu ulogom Dimitrija Karamazova (Нинов 1983: 201).

Čardinjinov *Idiot* takođe predstavlja kombinaciju filmskog i teatarskog principa. Na filmski „limijerevski” način, koji se oslanja na fotografsko prikazivanje okolnog sveta, snimljena je prva scena. Ona predstavlja krupni plan voza u punoj brzini. U formalnom smislu ova slika se može čitati kao reminiscencija na kadrove braće, Ogista i Luja Limijer (Auguste and Louis Lumière) *Ulazak voza u stanicu* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), iz 1895. U značenjskom smislu može se čitati u vezi sa simbolikom Pelen zvezde<sup>6</sup>, koju u romanu *Idiot*, tumač Apokalipse, Liputin povezuje s mrežom železnica kojom je u drugoj polovini XIX veka prekrivena čitava Evropa. Zanimljivo je da većina potonjih filmskih interpretacija *Idiota*, iz druge polovine XX veka, uključuje sliku voza na početku filma. Pozorišnom kanonu odgovara devet „kinematografskih scena” u naratološkom stilu Žorža Melijesa (Marie-Georges-Jean Méliès), gde su titlovi ekvivalent zavesi, a epizode smeni dekoracija. Kako piše Neja Zorkaja (Нея Марковна Зоркая), „ključne scene romana”, „klimakterični momenti radnje uspešno su nanizani na osnovicu sižea” (Зоркая, 2006: 39). Iza prikaza voza sledi 2. scena – kupe u kojem se upoznaju Miškin i Rogožin, 3. – dom generala Japančina, dolazak Nastasije Filipovne, svađa između Miškina i Ganje Ivolgina, Ganja šamara Miškina; 4. – Nastasja Filipovna baca pare u vatru, Ganja pada u nesvest, Nastasija Filipovna odlazi s Rogožinom; 5. – Miškin posećuje Rogožina i susreće se sa slikom Hansa Holbajna Mlađeg (Hans Holbein der Jüngere) *Hristos u gro-*

6 „I pade s neba velika zvezda, koja goraše kao sveća, i pade na trećinu reka i na izvore i zvezdi beše ime Pelen i trećina voda postala pelen, i mnogi ljudi pomreše od voda, jer behu gorke” (Otk. 8: 10–11).

bu (*Christ in the Tomb*, 1521–22); 6. – Rogožin pokušava da ubije Miškina, ali ga samo ranjava, 7. – prezdaveli Miškin šeta s Aglajom obalom Neve, 8. – Nastasija Filipovna napušta Rogožina na venčanju i beži s Miškinom; 9. – Rogožin sreće Miškina i poziva ga u svoj dom, 10. – Rogožin pokazuje Miškinu mrtvu Nastasiju Filipovnu, oni sede na podu i oplakuju je. U svim slučajevima razotkriva se savesna namera da se „uči” i „podražava” originalu (Зоркая, 2006: 40). Naravno, kako piše Nadežda Orlova (Надежда Хаджимерзановна Орлова), u vreme dok se pojam žanra filma još uvek nalazio u povelju ove prve ekranizacije koje su se prezentovale kao „drame” danas mogu samo da izazovu osmeh (Орлова 2019: 68). Formalna zavisnost tih scena od pozorišne vizuelno-prostorne percepcije odredilo je i snimanje iz jedne tačke, odnosno nepomične kamere koja je obuhvatala jedan, poput scene-kutije, zatvoren prostor. U idejnom smislu, po navedenim scenama, vidimo da je autor bio ambiciozniji, i da film nije sveo samo na melodramsku priču o ljubavnom četvorouglu, (Miškin–Nastasija–Aglaja–Rogožin) već i da mu je, ne zanemarujući temu Hrista, dao i filozofsko-religijski smisao.

Roman *Idiot* je privlačio temom *nezaštićene, posrnule žene*, koja je bila jedna od omiljenih u vreme nemog filma. Srećemo je i kod Evgenija Bauera (Евгений Францевич Бауэр)<sup>7</sup> u filmu iz 1915, *Dete velikog grada* (Дитя большого города). Ovaj film nije rađen, konkretno, ni po jednom romanu Dostojevskog, ali sadrži niz citata iz njegovih dela (*Poniženi i uvređeni*, *Idiot*, *Krotka*, *Zločin i kazna*) koji su prelomljeni kroz simboliku poezije „srebrnog veka” (naročito je vidljiv uticaj Aleksandra Bloka). Novina, u odnosu na Čardinjinovog *Idiota*, je kamera koja se kreće, dočaravajući izvanokadrovski prostor i zadirući u psihologiju likova.

Dostojevski zauzima značajno mesto na početku razvoja filmske umetnosti u svojoj domovini, ali odmah po dolasku boljševika na vlast, taj proces je naglo prekinut, tako će, primera radi, nova verzija *Idiota* u Rusiji biti snimljena tek nakon pedeset godina. Za razliku od toga, u zemljama Zapadne Evrope interesovanje za Dostojevskog se ne smanjuje, već – raste, čemu svakako doprinose i brojne pozorišne i filmske transformacije.

Pažnju zapadnih filmadžija, najpre privlači roman *Idiot*, melodramskom kriminalističko-ljubavnom pričom kao i glasovitim imenom pisca. Tako će se, već 1919. u Italiji, u režiji Salvatora Aversana (Salvatore Aversano), pojaviti

7 O ovom filmu u kontekstu veze s Dostojevskim, opširnije videti u: *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature 1900–2001*. Edited by Stephen Hutchings and Anet Vernitskaya (e-knjiga).

film *Idiot (L'idiot)* a odmah sledeće godine (1920) film pod nazivom *Knez Idiot (Il principe Idiota)* snima Euđenio Peređo (Eugenio Perego).

Filmovi nisu sačuvani, ali se na osnovu novinskih članaka može zaključiti da su to bili filmovi u o *femme fatale*, što potvrđuje i sačuvani plakat filma *Knez Idiot*. Ovde je prikazana žena u belom okružena muškarcima u crnim odelima.

Moguće je, da su ove dve italijanske filmske verzije *Idiota* inspirisale i nemačke režisere L. Pika (L. Pike) i Karla Fjorliha (Carl Froelich) da po istom romanu, 1921. snime filmove *Idiot (Idiot)* i *Neverne duše (Irrrende Seelen)*.

U drugom, poznatijem, glavni lik nije naslovni junak romana već Nastasija Filipovna, u izvođenju Dankinje, Aste Nilsen (Asta Nielsen), prve profesionalne filmske glumice. Prema kratkom sinopsisu, možemo videti da se film nije u celosti pridržavao teksta romana, već da je on poslužio kao baza. Nastasija Filipovna je prevarena žena. Rogožin uzalud pokušava da je osvoji, ona je zaljubljena u Miškina, koji će je na kraju ostaviti i oženiti se sa drugom, mlađom i bogatijom. Na osnovu analize sačuvanih kadrova (fotograma), možemo (prema uputstvima Barta), doneti sud o delovima koji označavaju (u odnosu na film) transcendentni smisao (Барт 2004: 224). Na dvema fotografijama Nastasija Filipovna je prikazana u venčanici. Na jednoj s podignutim velom, pred ogledalom, kao u nekom modnom salonu, dok na drugoj stoji uspravno pred mladoženjom (Miškin ili Rogožin), vidno fasciniranim njenom lepotom. Nastasija se i u romanu pojavljuje u raskošnoj beloj venčanici, i kao Miškinova, i kao Rogožinova „mlada”, što svakako ima veze s dubljim simbolističkim slojevima ovog dela. Na drugim fotografijama Nastasiju vidimo u svećanim „čarlston haljinama”, na jednoj od blještavog satena, na drugoj od tamnog pliša. Po kroju ovi kostimi odgovaraju modi 20-ih godina, dok u značenjskom smislu ne odstupaju od romana gde se u više navrata daje opis njenog skupocenog, ali elegantnog kostima. Na obema fotografijama muški likovi pozama otkrivaju potčinjenost i zavisnost od dominantne ženske figure. Nekoliko fotografija ukazuju na ključne scene romana: rođendanska zabava, bolest Ipolita, susret kod Ganje, Nastasija (u raskošnoj bundi) na vratima Rogožinove kuće, vrata iznad kojih stoji Holbajnova slika *Mrtvi Hrist*. Sve ovo skupa ukazuje na jasnu nameru režisera da, iako je izmenio fabulu romana, što dublje zađe u suštinu romana i predstavi ga na više planova, sižejnom, idejnom, metafizičkom (*Cinema en Theater*).

No, za film nije bila privlačna samo tema Nastasije Filipovne (zbog mogućnosti da se kroz njen lik publici u punom sjaju predstavi filmska diva), on se veoma rano zainteresovao i za druge romane, a među prvima je bio *Kockar* (*Изрок*, 1866), po kojem će nemački režiser Rudolf Bibrach (Rudolf Biebrach) 1919. snimiti film *Kugla koja se vrti* (*Die rollende Kugel*).

Prema istraživanjima, koja je sprovedla Marija Mihajlova (Мария Михайлова), Nemci su među prvima snimili i film po romanu *Braća Karamazovi* – (*Die Brüder Karamasoff*) 1920–1921. u režiji Karla Frojlaha. Ulogu Dimitrija Karamazova, odigrao je Emil Janings (Emil Jannings) prvi nemački glumac koji je dobio Oskara. Kako piše Mihajlova, kritika je film ocenila kao „umetnički” (*künstlerisch*), istakavši da on odiše neprekidnom duhovnom napetošću i da je roman *Braća Karamazovi* delo koje stoji rame uz rame s Homerom, *Hamletom*, *Faustom* i drugim književnim čudima koji predstavljaju duhovnu riznicu zapadnog čoveka. Prema mišljenju kritičara, režiser filma je uspeo da preformuliše epiku reči u epiku kadra, a glumac Janings je izvanredno obavio svoj zadatak, uspevši da saopšti gledaocu, ono što je Dostojevski želeo da saopšti čitaocu. On je pred očima publike maksimalno duboko proživio tragediju glavnog junaka (Михайлова 2019: 27).

Ipak, najznačajniji u umetničkom smislu iz ovog perioda je film Roberta Vinea (Robert Wiene), snimljen po romanu *Zločin i kazna*, pod naslovom *Raskoljnikov* (*Raskolnikow*), 1923. Režiser filma se smatra rodonačelnikom nemačkog filmskog ekspresionizma koji je tu slavu zaslužio filmom *Kabinet doktora Kaligarija* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*) iz 1920. Ajzenštajn (Сергей Михайлович Эйзенштейн) je nazvao ovaj film „varvarskim praznikom samouništenja zdravog ljudskog načela u umetnosti, u zajedničkoj grobnici normalnih filmskih načela, u okviru istorije neme radnje, asortimanom oslikanih platana, molovanih dekoracija, nacrtanih ulica, neprirodnih izlomljenih linija i postupaka, čudovišnih himera” (Эйзенштейн 1968: 135). Slične stvari srećemo i u filmu *Raskoljnikov*, samo se ovde, za razliku od *Doktora Kaligarija*, ekspresionistički postupak preplicе s realističkim scenama. Tu je strmo izlomljeno stepenište, ugaoni sobičak, nakošene fasade, što odgovara opisima i simboličkim eksterijera i enterijera romana *Zločin i kazna*. Ali, realizmu filma mnogo je doprinela gluma članova Moskovskog hudožestvenog teatra, na čelu sa četrdesetogodišnjim Georgijom Hmarom (Григорий Михайлович Хмара, Gregori ili Gregory Chmara), u naslovnoj ulozi. Sve skupa je dalo poseban pečat nove umetnosti, kojom se dobro dočarava atmosfera romana Dostojevskog.

Filmska transformacija *Zločina i kazne* započeta Vineovim filmom otvorila je i značajnu stranicu raznovrsnim tumačenjima Epiloga romana, a samim time i njegove osnovne ideje. Mihail Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин) je, u studiji *Problemi poetike Dostojevskog* (*Проблемы поэтики Достоевского*) izneo tvrdnju da je finale romana isforsirano (najverovatnije cenzurom), a da je njegova stvarna struktura dijaloگیčna, te tako u njemu odsustvuje dominacija jedne istine. Ruski bogotražitelji su ipak verovali da je Dostojevski bio rukovođen hrišćanskim idejama, verom u pokajanje i preobražaj, što u svom tumačenju prihvata i Rober Vine, kratkom ali upečatljivom završnom scenom koja aludira na vaskrsenje: lice Raskoljnikova obasjava svetlost odozdo ka naviše.

Film Roberta Vinea možemo smatrati začetnikom filmskog metateksta *Zločina i kazne* koji kroz razne oblike ne prestaje da se uvećava i transformiše i do današnjih dana.

## Zaključci

Utvdili smo da proza Dostojevskog poseduje osobine „filmičnosti” na koju su ukazivali kako proučavaoci filma, tako i proučavaoci književnosti. Filmski materijal je u istorijskom smislu solidno predstavljen u štampanim i internet-publikacijama, mada u analitičkom i teorijskom smislu još uvek čeka svoje istraživače. Zaključili smo da su na film značajno uticale pozorišne adaptacije romana, koje su u početku žanrovski bile određene sižeom kriminalističko-ljubavnih priča, ali su već u prvoj deceniji XX veka prerasle u složene, dramaturški i scenski transformisane, tragedije. Za razliku od pozorišta, u „filmu Dostojevskog” melodramski žanr se zadržao znatno duže, upravljajući njegovim formalno strukturnim i idejnim planovima. Ipak, već od prvih adaptacija u nemim filmovima uočavamo tendenciju ovladavanja polifonijskom strukturom romana Dostojevskog, što će, na kraju, rezultirati i pomeranjem izražajnih mogućnosti i same filmske umetnosti.

## Literatura

- Барт Р. (2004) *Camera Lucida*. Москва: Ad Marginem, стр. 224.
- Бахтин, М. (2002) *Проблемы поэтики Достоевского*, Собрание сочинений, том 6. Москва.
- Бушеува С. (1983) „Достоевский на зарубежной сцене” (*Обзор*), *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, стр. 463–492.

- Cinema en Theater, no. 12, 1921, доступно на: <https://silentsplease.wordpress.com/2017/04/06/dutch-film-magazines/> [Приступљено: 12. 2. 2021]
- Горький, М. О. (1913) „Карамазовщине” (письмо в редакцию), Русское слово, 22 сентября 1913.
- „Горький и Художественный театр”, *Голос Москвы*, 25 сентября 1913. г.
- Достоевский, Ф. М. *Бесы* (1974) Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 10, Ленинград: Наука.
- Достоевский, Ф. М. (1986) *Письмо В. Д. Оболенской от 20 января 1872 г.* Полное собрание сочинений в тридцати томах: публицистика и письма. Т. 29: письма 1869-1874. Ленинград: Наука, стр. 225.
- Дымов, О. (1901) „Братья Карамазовы”, *Театр и искусство*, № 6, стр. 131.
- Зоркая, Н. М. (2006) *История советского кино*. Санкт-Петербург.
- Kami, A. (1965) „Egzistencijalnu romansijer”, *Dostojevski F. Izbor iz dela*, Beograd, str. 415–416.
- Коган, Г. Ф. Окульская Л. Д., Григорьева А. Л., Фридлиндер Г. М., Примечания, Ф. М. Достоевский (1973) *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Ленинград: Наука, Т. 7, стр. 299–412.
- Круглов, Р. (2016) „Кинематограф Ф. М. Достоевского”, *Аурора* 2016, № 1.
- Lavrin, A Note of Dostojevsky and Nietzsche (1969) “The Russian Review”, V. 28, N 2.
- Лотман, М. (1973) *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин.
- Михайлова, М. В. (2019) „Особенности рецепции творчества Ф. М. Достоевского в европейском кинематографе первой трети XX века (на примере немецкого и итальянского фильма)”, *Язык и текст*, том 6, № 4, стр. 24–31.
- Немирович-Данченко, Вл. И. (1913) „Актеры и Достоевский” (Беседы с Вл. И. Немировичем-Данченко), *Рампа жизни*, 6. октября 1913.
- Нинов, А. (1983) „Рождение театра Достоевского” *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, 1983, стр. 172–214.
- Орлова, Н. Х. (2017) „Достоевский во французском кино к началу традиции” ПРАЭНМА, 4 (14), стр. 90–104.
- *Первые в кино*, доступно на: <http://cinemafirst.ru/peterburgskaya-noch-1934> [Приступљено: 3. 2. 2021].
- Sartar, Ž. P. (1965) „Nepredvidene strasti i postupci”, *Dostojevski F. Izbor iz dela*, Beograd, str. 416–419.

- Сокурова, О. (1983) „Уроки первых постановок *Братья Карамазовы*”, *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”. стр. 214–239.
- Строева, М. (1983) „Станиславский в работе над Достоевским”, *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, 1983, стр. 267–289.
- Тынянов, Ю. (1977) *Поэтика.. История литературы. Кино*, Москва: Наука, стр. 324–328.
- Якушина, В. (1983) *Искусство Художественного театра и Достоевский („Братья Карамазова” 1910)*, *Достоевский и театр*, Ленинград: „Искусство”, стр. 240–266.
- Эйзенштейн, С. (1968) *Избранные произведения в 6-ти томах*, Москва, т.5.
- Эйзенштейн, С. (2002) *Metod 1. Grundproblem*, Москва: Эйзенштейн-центр.

Enisa Uspenski  
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

## EARLY ADAPTATIONS OF DOSTOEVSKY'S NOVELS IN FILM AND THEATRE

### ***Abstract***

*This text addresses the question of the “cinematic potential” of Dostoevsky’s prose and elucidates various forms of adapting Dostoevsky’s works for stage and screen. Also, it problematizes the categorisation of the source material, including feature, short feature, and documentary films, cartoons, and television series. The importance of the stage adaptation of The Brothers Karamazov and Nikolai Stavrogin at the Moscow Art Theatre under the direction of Vladimir Nemirovich-Danchenko, and the production of the Frères Karamazov written and directed by Jacques Copeau and Jean Croué, at the Théâtre du Vieux-Colombier in Paris are stressed. The article examines the influence of these plays on the evolution of theatrical and cinematic transpositions of Dostoevsky’s prose from genre crime/romance melodramas to complex philosophical plays and arthouse films. An overview of cinematic adaptations, critical reviews, as well as theoretical analyses of Dostoevsky’s works in the silent film era are provided.*

### ***Key words***

*Dostoevsky, “cinematic potential”, theatrical adaptations, film, silent film*

Primljeno: 20.05.2021.

Prihvaćeno: 30.05.2021.



Marija Tavčar<sup>1</sup>  
Fakultet savremenih umetnosti u Beogradu  
Univerzitet Privredna akademija u Novom Sadu

UDC 7.038.53:004; 7.01  
COBISS.SR-ID 41523209

## PERFORMATIVNO TELO U VIRTUELONOM KOSTIMU

### *Apstrakt*

*Predmet rada je da se uz pomoć koncepta „virtuelni kostim” analizira izvođačko telo odeveno u mocap sistem i oteľovljeno u performativnom prostoru virtuelnog plesa. U simbiotskom odnosu sa tehnologijom, performativno telo se u tekstu definiše kao umnoženo, produženo i u konstantnom fluksu. Pretpostavka da se izvođač neprestano (re)konfigurira i (re)definiše u interaktivnom prostoru performansa objašnjava se kroz teorijske koncepte: „oteloľljenje kroz odevanje” Džoan Entwisl (Joanne Entwistle); kostima Sofije Pantovaki (Sofia Pantouvaki) i Ife Monks (Aoife Monks); performansa Suzan Kozel (Susan Kozel). Analizom (virtuelnog) kostima u performansu Vizualizacije kung-fu pokreta (Kung Fu Motion Visualization) Tobijasa Gremlera (Tobias Gremler) istražuje se kako tehnologija utiče na telesne reprezentacije u virtuelnim digitalnim performativnim formama.*

### *Ključne reči*

*performans, virtuelni kostim, virtuelni ples, kostim, mocap*

Umetničke prakse u sve većoj meri koriste savremene tehnološke sisteme pomoću kojih se prevazilaze tradicionalne granice forme i percepcije umetničkog dela. Sve više se eksperimentira sa njenim kreativnim potencijalima u stvaranju novih oblika ekspresivnosti, estetskih doživljaja i interpretacija. Tehnologija smeštena u performativne umetnosti stvara i konceptualni prostor za istraživanje heterogenih odnosa između tela i tehnologije. Inkorporacijom tehnologije u kostim, materijalno i diskurzivno se proširuje polje delovanja performativnog tela, preispituju se njegove granice i struktura.

<sup>1</sup> marija.tavcar@gmail.com

Savremene tehnologije se sve brže razvijaju i prožimaju svaki deo ljudske realnosti. Informacije postaju glavni komoditet digitalnog doba, a brzina kojom se prenose predstavlja važan deo svakodnevnog života. Biti konstantno umrežen predstavlja imperativ savremenog društva. Ovo dovodi do razvoja uređaja koji omogućavaju lak pristup i razmenu informacija kao što su pametni telefoni (*smartphones*), pametni satovi (*smartwatches*), bežične slušalice, pametne naočare (*smartglasses*), uređaji za virtuelnu realnost (*VR headset*), fitnes narukvice, implantati itd.

Ekspanziju odeće i aksesoara koji inkorporiraju kompleksne tehnološke komponente prati stvaranje adekvatnih termina kao što su: nosiva<sup>2</sup> tehnologija (*wearable technology* ili skraćeno *wearables*), nosivi kompjuteri (*wearable computers*), pametni tekstili (*smart textiles*), biotekstili (*biotextiles*) i još mnogi drugi.

Sabina Simor (Sabine Seymour) definiše nosivu tehnologiju kao tehnološke uređaje ili opremu koju korisnici mogu da oblače ili nose na svom telu, a u njih ubraja odevne predmete, implante i aksesoare (Seymour 2008: 14). U zavisnosti od potrebe korisnika, nosive tehnologije ispunjavaju različite funkcije: komunikaciju, aktivnost na društvenim mrežama, merenje otkucaja srca i pritiska, praćenje sna, proširenu realnost (*augmented reality* ili *AR*)<sup>3</sup>, beskontaktno plaćanje itd. Tad Starner (Thad Starner) opisuje fenomen ovih „pametnih” odevnih predmeta i aksesoara kao „težnju za idealnim interfejsom – inteligentnim pomoćnikom koji je stalno prisutan i proširuje memoriju, intelekt, kreativnost, komunikacijske sposobnosti, čula i fizičke sposobnosti onoga ko ga nosi.” (Starner 2002: 1).

Nosive tehnologije se sve više koriste i u umetničkim praksama kao što su interaktivna umetnost, virtuelna realnost, virtuelni i modni performans, a posebno u filmskoj i gejming industriji. One kao i video-igre „nisu samo izdvojen fenomen popularne kulture, već se prepliću sa drugim sferama umetnosti, kulture, medija, obrazovanja i života uopšte” (Mitrović 2020: 69).

---

2 Kao prevod reči *wearable* (eng.) u tekstu je izabran glagol nositi jer se odnosi na širi spektar odevnih predmeta i aksesoara nego glagoli kao što su oblačiti, obuvati itd. Glagol nositi ima opštiju upotrebu i odnosi se na sve predmete koji se nose na telu: odeću, obuću, torbe, različite ukrase, naočare, šešire itd.

3 *AR* tehnologija nam omogućava da kroz ekran (najčešće pametnog telefona) uz pomoć određene aplikacije vidimo elemente koji ne postoje u realnom svetu. Ovi elementi proširuju stvarnost koja nas okružuje samo ako je posmatramo kroz ekran. Aplikacija omogućava gledanje, ali ne i menjanje elemenata tj. interakcija sa njima nije moguća. Osim pametnih telefona, postoje i *AR* naočare, kroz koje pored realnosti oko sebe vidimo i dodatne elemente.

Performativne forme predstavljaju idealan kontekst u kome se mogu izvoditi interakcije ljudskog tela i nosive tehnologije. Plesni studio, upućuje Suzan Kozel, predstavlja idealnu sredinu za fokusiranje na značaj i ulogu koju tehnologija ima u svakodnevnom životu (Kozel 2007:14). Konceptualne i eksperimentalne infrastrukture odnosa čoveka i tehnologije pojačane su u kontekstu izvođačkog dela.

### **Kostimirana/performativna tela**

Pojam kostim unutar postojeće terminologije i u okviru savremenih teorija mode referira na različite tipove odeće koja ne pripada svakodnevnoj upotrebi već predstavlja deo scenske, festivalske, ceremonijalne prakse. Kostim, pored odeće uključuje i aksesoare, kao i kompleksnu oblast telesnih modifikacija. Savremeni teorijski diskursi vezani za oblast kostimografije proširuju definiciju scenskog kostima tvrdeći da određeni svakodnevni odevni predmeti postaju događaj/performans za sebe.

Iako je Elizabet Goep (Elizabeth Goepp) još 1928. godine u tekstu „Esej o filozofiji kostima” („An essay toward a philosophy of costume”) pokušala da skrene pažnju na filozofski značaj kostima u akademskim diskursima, ova oblast je i dalje relativno mlado polje istraživanja, posebno ako se uporedi sa teorijskim konceptualizacijama vezanim za scenografiju ili dramu. Smatra se da je i sam termin *kostim* nejasan zato što predstavlja opšti pojam koji se odnosi na čitav spektar fenomena. On je i odeća koja se nosi u specifičnom kontekstu performansa ili odeća koja se u prošlosti nosila van scene u svakodnevnom životu i odnosi se na istoriju mode i način odevanja kroz vreme. Termin kostim se dakle koristi da opiše fiksne načine oblačenja i ukrašavanja tela koji su se odnosili na određene performativne, istorijske, društvene i kulturne prakse odevanja.

U savremenim akademskim i umetničkim diskursima vezanim za prakse kostimografije, (scenski) kostim postaje i sredstvo (pre)ispitivanja položaja tela u umetnosti i performansu. Koncept *kostima* postaje metod kojim se telo kritički analizira.

Scenski kostim je usko povezan s reprezentacijama tela, a u isto vreme on je esencijalni deo performativnih umetnosti, pa kao takav i deo društvene i kulturne prakse. Dizajn kostima ima važnu ulogu u procesu razumevanja, interpretacije, definisanja i preispitivanja izvođačkog tela i njegovog karakte-

ra u kontekstu performansa. Sam postupak stvaranja kostima u velikoj meri doprinosi procesu osmišljavanja performansa: formiranju likova, odnosa, značenja, prostora – zbog čega se dizajn kostima danas karakteriše kao izvođački čin/akcija u kome kostim postaje pripovedač i nosilac različitih interpretacija.

U simbiotskom odnosu sa izvođačem „kostim je perceptivno neodvojiv od glumčevog tela, a ipak [...] može se ukloniti. Kostim je telo koje se može skinuti” (Monks 2010: 42), tvrdi Ife Monks. Kostimirano telo postaje sredstvo kojim se izvođač konstituiše: otelovljuje unutar specifičnih društveno-kulturnih i individualnih interakcija. Ife Monks u knjizi *Glumac u kostimu (The Actor In Costume)* (2010) iznosi da zbog „akumulativnog efekta performansa” čin posmatranja kostimiranog tela jeste čin formiranja tela glumca, „preoblikovanja njegovih kontura i rekonfiguracije njegovih značenja” (Monks 2010: 33). Akumulativan efekat performansa odnosi se na činjenicu da publika/učesnici dolaze iz različitih društvenih i kulturnih konteksta, s različitim predznanjima koja se prožimaju u trenutku izvođenja. Telo glumca nije jedinstveno, niti stabilno, ono se umnožava, vizuelno i značenjski menja u interakciji s recipijentima performansa. Scenski kostim je materijalno fiksna. Međutim u kontekstu izvođačkih umetnosti, njegova značenja postaju fluidna, pregovarana i izvođena u interakciji između svih učesnika performansa.

Pantovaki povlači paralelu između pojma „otelovljena interakcija” (*embodied interaction*) (Dourish 2015: 6) Pola Doriša i kostima. Ona interpretira Dorišov termin kao vezu akcije i značenja kroz telesno iskustvo. Koncept otelovljene interakcije je preuzet iz diskursa IKT (informacione i komunikacione tehnologije, na engleskom *information and communications technology* ili *technologies*) i društvenih teorija: dakle kao produkt prožimanja disciplina informatike i računarstva s jedne i društvenih nauka s druge strane. Doriš objašnjava pojam otelovljenja kao osobinu da se neko/nešto manifestuje u svetu. Ta manifestacija podrazumeva prelazak iz sveta ideja u oblast svakodnevnog iskustva i ne predstavlja samo jednostavnu fizičku manifestaciju već i druge aspekte svakodnevnog života. Kao primer Doriš daje razgovor koji se ne manifestuje samo fizički (zvučnim talasima koji putuju kroz vazduh), već i kroz kontekst u kome se realizuje i kroz učešće isto tako otelovljenih ljudi, odnosa, akcija i razumevanja. Otelovljenje ili manifestacija tako označava ne fizičku realnost već status učešća: participaciju. Interakcija se dešava u svetu (fizičkom i društvenom), koji formira njenu suštinu i značenje. Ona se ne manifestuje jednostavnim fizičkim kontaktom već podrazumeva okolnosti i niz određenih situacija koji joj daju značenje i vrednost.

Dakle kroz praksu kostimiranja koja se manifestuje u određenom prostoru i vremenu, a uslovljena je društveno-kulturnim i individualnim kontekstima, stvara se performativno telo kao produkt konstantne interakcije između svih učesnika izvođačkog dela. Kostim kroz telesno iskustvo aktivira neprestanu komunikaciju u vidu iščitavanja i interpretiranja njegovih vizuelnih tekstova. Performativno telo se otelovljava kroz interakciju sa svim učesnicima i elementima izvođačkog dela.

Slično Dorišovom konceptu, Džoan Entwistle (Joanne Entwistle) razvija interpretaciju komunikacije kroz akciju otelovljenja, koju naziva „odevanje kao otelovljenje” (Entwistle 2000b: 324). Svoju premisu koncipira koristeći se istorijskim i društvenim kontekstom unutar sociološke teorije mode. U eseju „Moda i neukusno telo: odevanje kao praksa otelovljenja” („Fashion and the Fleishy Body: Dress as Embodied Practice”) Entwistle opisuje ljudska tela kao „odevena tela”, što je prvobitno teorijski koncept Brajana Tarnera (Bryan Turner). Preciznije Turner na početku knjige *Telo i društvo* (*The Body and Society*, 1985) tvrdi da „postoji očigledna i upadljiva činjenica o ljudskom biću, da ono ima telo i da ono jeste telo” (Turner 1985: 10), i dalje kroz svoju analizu želi da izrazi ideju da su ljudska tela zapravo uvek odevena tela. Odevanje je bazični fenomen društvenog života i na osnovu antropoloških istraživanja odnosi se na sve nama danas poznate kulture. U svim oblicima društava, ljudi su na neki način odevali/ukrašavali telo: odećom, ukrasima, kozmetikom, tetoviranjem, oslikavanjem, skarifkacijom itd. Način odevanja pretvara fizičko telo u društveno-kulturno telo: čini ga prepoznatljivim i daje mu slojeve značenja u određenom kontekstu. Odevanje, smatra Entwistle, „ne služi samo da bi zaštitilo našu smernost i ne odražava samo prirodno telo ili, u tom slučaju, dati identitet; ono ulepšava telo [...] dodajući čitav spektar značenja telu” (Entwistle 2000b: 324).

Koncept otelovljenja predstavlja „živo, iskustveno telo koje je artikulisano kroz praksu odevanja” (Entwistle 2000a: 4). Definisano na ovaj način „otelovljenje kroz odevanje” (isto.) smešta se u centar analize teorijskog diskursa mode. Entwistle predstavlja telo kao „produkt dijalektike između prirode i kulture” (isto.), navodeći da se moda otelovljuje u svakodnevnom životu i da komunicira (pre)noseći mnogobrojna značenja. Prema tome, pojam otelovljenja predstavlja „učesće i označavanje kroz telesno iskustvo” (Pantouvaki 2014: 186), a interakcija je definisana kao akcija komuniciranja kroz odeveno telo.

Iskustvo kostimiranog izvođača uspostavlja „okruženje lika, neodvojivo od lika” (Entwistle 2000a: 187) kao „aktivni i perceptivni medij lika” (isto.) posmatranog od strane publike kroz kontekste njenih internih iskustava. Kostimirano telo se ponaša na specifičan način u određenom vremenu, prostoru i kontekstu, i na taj način uslovljava kako su likovi reprezentovani i kako stupaju u interakciju u specifičnom performativnom kontekstu. Monksova približnije objašnjava ovaj teorijski pristup ističući višeslojnost komunikacije između izvođača i kostima, kostimiranog tela i publike unutar izvođačkog dela i njegove percepcije (Monks 2010: 40). Stoga se kostim u kontekstu performansa može opažati ne samo kao društveno-kulturni produkt ili vizuelno-materijalna stvar već i kao živa, iskustvena pojava koja komunicira sa recipijentima kroz vreme i prostor.

„Kostim se odnosi na telesne prakse i značenja, a artikulisan je kroz semiotičke kodove i pojmovne asocijacije” tvrdi Pantovaki (Pantouvaki 2014: 186). Telesne akcije i njihove reprezentacije kroz kostim stvaraju interakcije pomoću kojih se doživljava, iščitava i opaža kostimirano telo. Izvođač se otelovljuje kroz telesnu praksu kostimiranja, u određenom prostoru, kroz neprestanu interakciju svih učesnika performansa. Kostim je, dakle, esencijalni deo performansa jer ne samo da se zahvaljujući njemu otelovljuje izvođač, već i nastaju značenja, ostvaruje se komunikacija, što utiče na stvaranje i uslojavanje tekstova u samom izvođačkom delu.

### **Otelovljenje izvođača u virtuelnom performativnom prostoru pomoću *mocap/ performance capture* tehnologije**

*Motion capture, motion tracking* ili *mocap* su termini koji označavaju proces snimanja pokreta i, zatim, prenošenja tih pokreta na digitalni model. Primeњуje se u vojnoj i medicinskoj industriji, u sportu, industriji zabave itd. Dakle *mocap* predstavlja proces digitalnog snimanja pokreta koje se transponuje u model smešten u projektovanom ili ekranskom 3D prostoru. Budući da poseduje ovakve tehnološke kapacitete, *mocap* premešten u polje performativnih umetnosti ima ekspresivni potencijal da kreira inovativne estetske forme u interaktivnim umetničkim sistemima, kao i nove reprezentacije izvođačkog tela.

Pored *motion capture* sistema, u filmskoj i gejming industriji kao i u mnogim drugim kreativnim delatnostima koristi se i *performance capture*, koji omogućava da se na digitalni lik preslika pun opseg glumačkih sposobnosti

od pokreta tela do ekspresije lica. Korišćenje *performance capture* sistema je postalo važan deo stvaranja likova u video-igramama, animacijama i na filmu, pa se otvaraju čitave škole koje se isključivo bave obučavanjem izvođača za ovaj tip glume i plesa.

*Motion capture* nije nov fenomen i u prošlosti se koristio da okvirno snimi pokretanje tela. Danas su ovi sistemi toliko osetljivi i efikasni u snimanju glumačkog izvođenja da mogu da „uhvate” i najsuptilnije detalje u gestikulaciji lica ili ruku. U kombinaciji sa *real-time* tehnologijom koja omogućava ovim sistemima da u realnom vremenu projektuju glumački performans na digitalni model, stvara se prostor za nova (scenska) izvođenja i interaktivna iskustva.

Nekolicina savremenih umetnika koristi *mocap* sisteme i stvara na granici tradicionalnih performativnih formi i savremene (nosive) tehnologije izvođeći digitalne/virtuelne plesove. *Mocap* u ovom kontekstu predstavlja tehnologiju pomoću koje se izvođač otelovljuje u virtuelnom prostoru, a njegov kostim/telo se duplicira. U realnom prostoru on izvodi performans u odeći sa sistemom za *motion capture*, a u virtuelnom se manifestuje u virtuelnom kostimu. Pored toga što predstavlja materijalnu reprezentaciju izvođača, pojam *virtuelni kostim* postaje koncept preko koga se (pre)ispituje performativno telo i (re)definiše uloga koju tehnologija ima u savremenim umetničkim praksama.

Suzan Kozel u knjizi *Closer* približava performans, digitalne tehnologije i filozofski fenomenološki pravac kako bi razotkrila i istražila karakteristike veza koje se stvaraju u odnosima čovek–kompjuter, čovek–kompjuter–čovek, i dokazala kako nove tehnologije postaju „ekstenzije načina na koji mislimo, na koji se krećemo i dodirujemo” (Kozel 2007: xiv). Performans, tvrdi Kozelova, iziskuje da izvođač refleksivno pristupi izvođenju i donese „odluku da vidi/oseti/čuje sebe dok izvodi performans, i odluku da vidi/oseti/čuje druge kako izvode dok ih ona posmatra” (isto.). Dinamika reverzibilnosti u performansu ogleđa se u svesti o stalnom stanju prihvatanja uticaja iz spoljašnje sredine, i aktivnom odnosu između onoga unutar i izvan tela.

Performans nije jednosmerno izlaganje tela u spoljašnjost već i svesna transformacija akcije/reakcije u odnosu na kontekst: svest o okolini, prilagođavanje i odgovor u toku interakcije. Telo se zbog *interkorporealnosti* (*intercorporeality*) i svojih različitih manifestacija tokom performansa menja, restrukturira. Koncept *interkorporealnost* u isto vreme odnosi se na društveni

karakter tela i telesni karakter društvenih odnosa zato što ističe ulogu društvenih interakcija u konstruisanju i ponašanju tela. „Iskustvo telesne manifestacije nikada nije lično, već je uvek posredovano stalnim interakcijama s drugim ljudskim i neljudskim telima.” (Weiss 1999: 5). Tako se tokom performansa stvaraju uzročno-posledični odnosi reagovanja, preispitivanja, (pre)oblikovanja između učesnika.

Slično Kozelovoj, Juhan Kim (Joochan Kim) tvrdi da digitalne sredine ostvaruju nove mogućnosti za *interkorporealne* prakse, što fenomen *interkorporealnosti* čini važnim za razumevanje „procesa kroz koje se telo proizvodi” (Hansen 2006: 79) u digitalnim sredinama. Tehnologiju ne treba posmatrati kao instrument ili alat. Ona u kontekstu performansa postaje filter, propustljiva membrana. Tehnologija u sprezi s kostimom stvara novi prostor za istraživanje performativnog tela. Ostvaruje se potencijal za nova otelovljenja, a samim tim se (re)definišu i (re)konceptualizuju granice tela i tehnologije, percepcije, interakcije sa prostorom, vremenom i drugim telima.

Performativno telo odeveno u *performance capture* postaje „prag između dva sveta” (Palumbo 2000: 38): virtuelnog i realnog. Njegove percepcije se umnožavaju. Ono oscilira između različitih prostornih konteksta, u isto vreme je prisutno i odsutno, telesno i bestelesno, organsko i tehnološko itd. Izvođač se više ne formuliše integralnom, ograničenom telesnom manifestacijom, on je otvoren sistem, mreža ili sklop digitalnog i telesnog.

*Performance capture* materijalizuje telo podložno mutaciji i manipulaciji. Ono je artikulisano negde između tela, kostima, prostora i tehnologije. Tehnološka komponenta kostima u ovaj sistem unosi nove čulnosti i percepcije kroz proces otelovljenja. Izvođačka tela su u povratnoj sprezi s tehnologijom i nemoguće je razlikovati organsko od tehnološkog jer funkcionišu kao jedinstven sistem. Dženifer Parker-Starbak (Jennifer Parker-Starbuck) definiše koncept *cyborg performance* kao izvođačku praksu na granici različitih koncepcija tela i tehnologije – tehnologija i izvođači na sceni predstavljaju jedinstvo u stvaranju i razumevanju performativnog dela (Parker-Starbuck 2011: 168).

Materijalizovan u procesu stalnog (re)konstruisanja kroz permanentnu interakciju između tela, tehnologije, učesnika i prostora performansa, izvođač postaje fluidan i fluktuirajući. Performativno telo u nosivoj tehnologiji nije stabilno u svojoj celovitosti, ono je skup zamenjivih delova/sistema koji se (re)konstruišu i transformišu u interakciji sa prostorima unutar/izvan nje-



ga. Kostim nije samo ekstenzija ili dodatak, on je homogeni deo promenjive strukture izvođača u procesu neprestane artikulacije.

*Virtuelni kostim* materijalno i konceptualno omogućava da se kroz formu (interaktivnog) digitalnog performansa preispitaju telesne granice izvođača i odnosi koji se ostvaruju kroz umrežavanja sa tehnologijom. Smeštanjem *mocap*-a ili *performance capture* sistema u polje performansa kreira se nov ekspresivni prostor za (pre)ispitivanje uticaja tehnologije na umetnost, društveno-kulturne i individualne percepcije/reprezentacije (performativnog) tela i različite umetničke/konceptualne forme. *Mocap* kao kostim pozicionira izvođača u hibridni prostor novomedijske umetnosti, pri čemu se njegovo performativno telo i subjekat proširuju stvarajući nova otelovljenja kroz praksu odevanja nosive tehnologije.

### Virtuelni kostim/ples

U kinetičkom video-zapisu pod naslovom *Vizualizacija kung-fu pokreta*,<sup>4</sup> koji je stvoren za izložbu posvećenu kung-fu borilačkoj veštini u Muzeju kulturnog nasleđa u Hongkongu, umetnik Tobijas Gremler, inspirisan dinamikom pokreta i filozofijom ove borilačke veštine, koristi *mocap* tehnološki sistem kako bi stvorio svojevrsan virtuelni balet. U stvaranju ovog interaktivnog dela umetnik je koristio pokrete kung-fu majstora bak mei stila (Bak Mei Style) Li Šek Lina (Lee Shek Lin) i majstora lung jing stila (Lung Ying Style) Vong Jiu Kaua (Wong Yiu Kau), kako bi mapirao njihove pokrete i animirao ih u realnom vremenu pomoću *mocap* tehnologije.

*Vizualizacija kung-fu pokreta* sastoji se od četiri glavne varijacije sa podvarijantama: *Varijacija 1: Tkanina istkana vremenom (Variation 1: Fabric weaved by time)*, *Varijacija 2: Brzina se transformiše u materiju (Variation 2: Velocity transforms into matter)*, *Varijacija 3: Širenje u prazninu (Variation 3: Expanding into emptiness)*, *Varijacija 3.1: Širenje u prazninu (Variation 3.1: Expanding into emptiness)*, *Varijacija 4: Rekonstrukcija oblika pokretom (Variation 4: Reconstructing shapes from motion)*, *Varijacija 4.1: Rekonstrukcija oblika pokretom (Variation 4.1: Reconstructing shapes from motion)*, *Varijacija 4.2: Rekonstrukcija oblika pokretom (Variation 4.2: Reconstructing shapes from motion)*, *Varijacija 4.2: Forma prati vreme (Variation 4.2: Form follows time)*. Svaka varijacija ima određenu manifestaciju performativnog tela u virtuel-

4 Video na sajtu: Gremler, Tobias, *Kung Fu Motion Visualization*, <https://vimeo.com/163153865>, [Pristupljeno: 18. 02. 2021, 21.30].

nom prostoru: u prvoj je to tkanina, zatim u drugoj prašina, u trećoj iglice i na kraju u četvrtoj DNK lanac. Podvarijante su različite kinetičke i vizuelne ekspresije ovih manifestacija.

Tobijas Gremler koristi *mocap* nosivu tehnologiju kako bi prikazao ono što on naziva „nevidljivo”. Pokreti borilačkih veština ovih majstora mapiraju se i primenjuju na 3D virtuelne modele, koji reprezentuju apstraktne forme kao što su oblak digitalne prašine, tekstura tkanine i virtuelni model DNK lanca. Rezultat je animacija koja transformiše precizne pokrete borilačke discipline kung-fua u geometrijske i apstraktne forme. Ljudska figura je fragmentirana, jedva se naslućuje tek kroz sekvence linija, tačaka i poteza koji podsećaju na položaje tela. Smenjivanjem minimalističkih i slojevitih formi, stalnim transformacijama silueta u konture, umetnik pokušava da predstavi kompleksne i virtuozne kung-fu metode, istovremeno (pre)ispitujući granice izvođačkog tela.

Izvođači se simultano otelovljuju u virtuelnom i realnom prostoru kroz praksu odevanja *mocap* sistema. Performativna tela kung-fu majstora izvode zahtevne pokrete u realnosti, čime aktiviraju tehnologiju koja transponuje izvođače u virtuelni prostor, gde se njihova tela transformišu u fluidne forme virtuelnog kostima. Aktivirani pokretom, tehnološki kostimi umnožavaju izvođačka tela i deluju u dve različite sredine. Otelovljeni/udvostručeni između digitalnog i organskog, virtuelnog i realnog prostora, izvođači ovog kinetičkog animiranog dela predstavljaju hibridne entitete koji se aktiviraju u interakciji tehnologije i pokreta tela.

Virtuelni kostim transformiše izvođače kroz različite telesne reprezentacije. Ovako (virtuelno) kostimirana tela postaju dobar diskurzivni prostor (pre)ispitivanja granica i analize odnosa tehnologije i izvođača. *Mocap* kao kostim predstavlja prostor u kome se ostvaruje interakcija fizičkog tela i njegove virtuelne reprezentacije, tačka u kojoj se ova dva stapaju čineći jedan heterogeni entitet. Dakle granice organskog performativnog tela se pomeraju i proširuju u simbiozi sa tehnologijom. Ljudsko biće postaje uređaj „uz pomoć koga će svest prelaziti iz jednog sveta u drugi, gde i kada to poželi.” (Stojković 2012: 130).

U *Vizualizaciji kung fu-pokreta* virtuelni kostimi stalno (re)konstituišu izvođačko telo u procesu fluktuiranja iz forme u formu, obrisa u obris referišući na savremeni ljudski heterogeni subjekat, koji kao diskurzivna tvorevina nastaje u konstantnom pokretu između različitih društveno-kulturnih i in-

dividualnih konstrukata. Manifestacija izvođača u virtuelnom prostoru kao „objekat koji izvodi na sceni – sa i bez prisustva ljudskog bića/biološkog elementa provocira ne samo status tela u performansu (umetnika, publike i izvođačkog tela), već i status njihovog subjektiviteta.” (Stojanović 2016: 171). Performativno telo izmiče homogenoj, ograničenoj strukturi kroz metamorfozu organskog u virtuelno i obrnuto.

Izvođač je entitet u neprestanom procesu nastajanja unutar interaktivnog performativnog prostora. Njegovo telo je nestabilna struktura koja se (re) definiše kroz različite interpretacije. Kostim više nego „što uokviruje i strukturira” izvođača, „preplavljuje njegove granice” (Hannah 2014: 20) i „nadvladava njegove okvire” (isto.). Tako je granica performativnog tela nestabilna, umnožena, vizuelno i značenjski u stalnom pregovaranju i (re)konfiguraciji. Izvođač je „mešavina, kolekcija raznovrsnih komponenti, materijalno-informacioni entitet čije su granice u stalnoj konstrukciji i rekonstrukciji.” (Hayles 1999: 3).

Koncept virtuelnog kostima konstituiše performativno telo kao heterogeni entitet kroz čije transformacije se pregovaraju i erodiraju njegove granice. U tom smislu tehnologija produžava ljudsko telo i obogaćuje njegovo iskustvo, percepciju i značenja. Performativno telo je „unapređeno” u simbiozi sa tehnološkim sistemom, a polje njegovog delovanja se širi unutar odnosa prirodnog, društvenog i tehnološkog.

## Zaključak

Savremene tehnologije prodiru u teorijske i praktične prakse umetnosti. One ne samo da utiču na stvaranje novih umetničkih formi već su „ulaskom u sajberprostor, odnos umetnika prema institucijama umetnosti, kao i tradicionalni modeli prikazivanja dovedeni u pitanje.” (Mevorah 2016: 225). Između ostalog, tehnologija zauzima važno mesto u oblasti savremenih performativnih praksi virtuelne realnosti, animacije, gejminga, filmske industrije, virtuelnog performansa, interaktivnih, novomedijskih umetnosti itd. Samim tim treba (re)definisati u kojoj meri ona utiče na stvaranje novih (umetničkih) formi, reprezentacija, interpretacija itd.

Performans je idealno mesto za preispitivanje fluidne razmene akcije/reakcije tela i tehnologije, i načina na koji se čovek transformiše i komunicira unutar ovih veza. Dorita Hana (Dorita Hannah) zato predstavlja teatar kao *prostor*

i *dogadaj* u kome se i tokom kojeg se razumevaju, razmatraju i međusobno prožimaju kulturna, mitska i politička pitanja današnjice. Ovde pomenuti koncepti *prostora* i *dogadaja* (teatar) prevazilaze svoja osnovna značenja i odnose se na prepoznavanje i kritiku različitih izvođačkih dimenzija u svakodnevnom životu. Tako je svakodnevni život protkan pozorištem i „kreće se između stvarnog sveta i njegove umetničke (re)prezentacije” (Hannah 2014: 17). S obzirom na to da je tehnologija postala neizbežan deo kulturne i socijalne realnosti, njenom uticaju na društvo, čoveka, telo, prostor, umetnost itd. kritički se može pristupiti i kroz medij izvođačkih umetnosti. Scena tako postaje prostor eksperimentisanja i preispitivanja uloge tehnologije u životu savremenog ljudskog bića.

Kostim je relativno mlado akademsko polje istraživanja. Definiše se kao konstitutivni deo izvođača, usko povezan sa kulturnim, društvenim i individualnim reprezentacijama i interpretacijama performativnog tela. Konceptualizacijom kostima se analiziraju različita otelovljenja izvođača i interakcije koje se ostvaruju u kontekstu performansa između svih njegovih učesnika i prostora. Kostim postaje sredstvo (pre)ispitivanja i (re)definisanja položaja tela u performativnim umetnostima.

Hibridni spoj kostima i tehnologije manifestuje se u fenomenu virtuelnog kostima i predstavlja idealan konceptualni prostor za analizu i eksperimentisanje sa novim interakcijama, otelovljenjima, estetikama, interpretacijama itd. Virtuelni kostim pomera granice klasičnog pristupa kostimografiji i performansu, što nalaže da se istraže uticaji novih tehnologija na kostimografiju i izvođačko telo.

Kostimi koji integrišu tehnologiju nude perspektivnu osnovu za (pre)ispitivanje različitih društvenih, kulturnih i individualnih tekstualnosti; stvaranje novih narativa, estetskih i čulnih iskustava, ekspresivnosti i interpretacija ljudskog tela otelovljenog kroz odevanje i kostim; istraživanje novih performativnosti i estetika u izvođačkim umetnostima; eksperimentisanje sa estetskim, konceptualnim i perceptivnim iskustvima u hibridnoj sferi interaktivnih i novomedijskih umetnosti kao i za još mnoga druga istraživanja.

## Literatura

- Entwistle, Joanne (2000a) *The Fashioned Body-Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Entwistle, Joanne (2000b) "Fashion and the Fleishy Body: Dress as Embodied Practice", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Vol. 4, No. 3, pp. 323–347.
- Entwistle, Joanne, Wilson, Elisabeth (eds.) (2001) *Body Dressing: Dress, Body, Culture*. Oxford: Berg.
- Goepp, Elizabeth (1928) "An essay toward a philosophy of costume", *The Quarterly Journal of Speech*, 14: 3, str. 396–411.
- Hannah, Dorita (2014) "Alarming the heart: Costume as performative body-object-event", *Scene*, Vol. 2, No. 1–2.
- Hansen, Mark (2006) *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York, Routledge: Taylor & Francis Group.
- Kozel, Susan (2007) *Closer: performance, technologies, phenomenology*. Cambridge and London, MIT Press.
- Mevorah, Vera (2016) „Internet umetnost u institucionalnom kontekstu: budućnost i izazovi digitalne umetnosti u Srbiji”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 29, Beograd, str. 217–233.
- Mitrović, Biljana (2020) „Studije video-igara: Janus teorije i prakse“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 37, Beograd, str. 59–71.
- Monks, Aoife (2010) *The Actor in Costume*. London: Palgrave Macmillan.
- Palumbo, Maria (2000) *New Wombs: Electronic Bodies and Architectural Disorders*. Basel: Birkhauser.
- Pantouvaki, Sofia (2014) "Embodied interactions: Towards an exploration of the expressive and narrative potential of performance costume through wearable technologies", *Scene*, Vol. 2, No. 1–2.
- Seymour, Sabine (2008) *Fashionable Technology: The Intrasection of Design, Fashion, Science and Technology*. Wien: Springer.
- Stojanović, Dragana (2015) "Seeing (my) body looking back at me, once again and multiplied: the digital alibis of the subject", *Going Digital: Innovations in the contemporary life, book of abstracts*, STRAND – Sustainable Urban Society Association Belgrade, Belgrade, pp. 15.
- Stojanović, Dragana (2016) "The Playful Face of the Performing Object: The Perplexed Relations of the Artist and the Audience in the Presence of an Artificial Body" in Cvejić, Žarko, Filipović, Andrija, Petrov, Ana, *The Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Solutions*, Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 169–173.

- Stojković, Mirko (2012) „Video igre na prenosivim uređajima”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 22, Beograd, str. 113–136.
- Turner, Bryan (1985) *The Body and Society: Explorations In Social Theory*. Oxford, Basil Blackwell.
- Weiss, Gail (1999) *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. New York, Routledge.

### **Vebografija**

- Dourish Paul, *Embodied Interaction: Exploring the Foundations of a New Approach to HCI*, dostupno na: [Pristupljeno: 18. 02. 2021, 16.34].
- Gremmler, Tobias, *Kung Fu Motion Visualization*, dostupno na: dostupno na: <https://vimeo.com/163153865>, [Pristupljeno: 18. 02. 2021, 21.30].
- Starner, Thad, *Wearable Computers as Intelligent Agents*, GVU Center, College of Computing, Georgia Institute of Technology, dostupno na: [http://www.cc.gatech.edu/~thad/p/032\\_50\\_misc/wearable-computers-as-intelligent-agents.pdf](http://www.cc.gatech.edu/~thad/p/032_50_misc/wearable-computers-as-intelligent-agents.pdf) [Pristupljeno: 18. 02. 2021, 14:39].

## PERFORMING BODY IN VIRTUAL COSTUME

### ***Abstract***

*The aim of this paper is to define the term “virtual costume” as a conceptual framework and use it to analyze embodiment of the performer dressed in motion capture system in a context of virtual dance. Fused with technology, performing body is established as multiplied, augmented and in flux. By using the theoretical concepts of Joanne Entwistle “dress as embodied practice”, Susan Kozel’s definition of performance, and Sofia Pantouvaki’s and Aoife Monks’s theories of “costume”, the performing body is described in this study as a constant process of (re)configuration and (re)definition. The article further examines in what way the technology implemented in costume can influence and (trans)form the performer using a case study: Kung Fu Motion Visualization by Tobias Gremler.*

### ***Key words***

*virtual costume, costume, performance, motion capture, virtual dance*

Priljeno: 21.02.2021.  
Prihvaćeno: 01.03.2021.





Milena Kvpil<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

## **RAMI: SITKOM U BORBI PROTIV PREOSTALIH TABUA<sup>2</sup>**

UDC 7.097:316.7  
316.356.4:7.097  
COBISS.SR-ID 41521417

### **Apstrakt**

*Analizom američkog sitkoma Rami (Ramy, 2019) želimo da dokažemo da su igrane serije i dalje izuzetno bitan faktor u iniciranju i pospešivanju društvenog dijaloga (a posredno i promena), na prvom mestu kada se radi o položaju manjinskih i marginalizovanih grupa, kao i dekonstrukciji preostalih društvenih stereotipa i nametnutih normi. Seriju analiziramo sa teorijskih aspekata ideologije i reprezentacije u ekranskim medijima, kao i iz ugla teorije humora, posebno u svetlu aktuelne dominacije političke korektnosti. Dodatno, posmatrajući širi kontekst savremenih generacijski određenih televizijskih serija vezanih za demografsku grupu milenijalaca, pokazaćemo da iako je preovlađujući diskurs okrenut ka ciničnom (pa i nihilističkom) modusu humorističkih sadržaja, ipak je i dalje moguće imati suprotan pristup, zasnovan na empatiji i toplini, koji može da predstavlja potencijalni ključ za umetnički zanimljiva ali ujedno društveno relevantna i uticajna dela u domenu televizijske igrane produkcije narednih godina.*

### **Gljučne reči**

*serije, sitkom, reprezentacija, manjine, muslimani*

Televizijske serije trenutno predstavljaju jedan od najbitnijih i najuticajnijih umetničkih formata. Posle višedecenijske borbe za priznavanje ravnopravnosti u odnosu na film, one krajem 20. i početkom 21. veka ne samo da postaju podjednako značajne, već preuzimaju primat kada se radi kako o umetničkom i zanatskom kvalitetu, tako i o uticaju na pop kulturu, ali i širu društvenu realnost. Pišući o geopolitici televizijskih serija, Dominik Mojsi (Dominique Moisi) zapaža da su „serije postale glavna odrednica kulture, a da se najbo-

1 mkvpil@yahoo.com

2 Rad je nastao u okviru predmeta Teorija i praksa sitkoma na 2. godini doktorskih naučnih studija na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom profesora N. Romčevića i A. Milovanović.

lji kreatori i scenaristi serija mogu porediti se vrhunskim romansijerima 19. veka kakvi su Balzac (Balzac) ili Dikens (Dickens)” (Mojisi 2016: 10). On čak smatra da su autori serija „ne samo najbolji analitičari savremenog društva već i svojevrsni futurolozi” (isto.).

Jedan od najdugovečnijih kao i najpopularnijih igranih TV formata su sitkomi. *Situacione komedije*, kako su se u početku zvale, nastaju ranih pedesetih godina prošlog veka na američkoj televiziji i predstavljaju naslednike istoimenog žanra radio-drame. Prvim značajnim sitkomom smatra se američka serija *Volim Lusi* (*I love Lucy*, 1951–1957), koja je takođe proistekla iz popularnog radio-programa. Pod sitkomom podrazumevamo *humorističke igrane televizijske serije* dužine od 20 do 24 minuta. Većina sitkoma ima unapred definisan broj likova koji tokom serije ne doživljavaju bitnije promene ili razvoj karaktera (Daković, Milovanović u Eskenazi 2013: 159–160). Sitkomi se obično odigravaju u jednom (ili nekoliko) predefinisanih prostora koji se ponavljaju – najčešće su to porodični dom, radno mesto, škola ili ugostiteljski objekat, mada treba napomenuti da u poslednje vreme u sitkomima sve više nailazimo i na veći broj eksterijera, pa i na epizode koje se dešavaju na putovanjima ili u inostranstvu. Sitkome možemo prepoznati i po efektnim dijaloškim scenama koje su obično napisane po formuli prema kojoj se svaka druga ili treća replika mora završiti duhovitom poentom (*punchline*). Sve je više serija koje se u određenim elementima mogu smatrati sitkomom iako sadrže i neke druge elemente, najčešće žanrovski opisane kao *dramedy* – krossover između komedije i (melo)drame. Takođe, kako zapaža autorka Aleksandra Milovanović, savremeni sitkomi se često kombinuju sa drugim žanrovima kao što su bolničke serije, naučna fantastika, horor ili kriminalistički žanr (Milovanović 2019: 85).

I najraniji sitkomi su se bavili određenim društvenim temama, ali je taj aspekt bio u drugom planu i uglavnom indirektno (možda čak i podsvesno) dopirao do gledalaca. Tek na prelasku šezdesetih u sedamdesete godine 20. veka, naročito zahvaljujući radovima Normana Lira (Norman Lear), *relevantnost* sitkoma počinje da dolazi u prvi plan, što zapravo preslikava stanje u američkom društvu, u kome u to vreme javno počinju da se otvaraju mnoge društvene i političke teme. Razlog za ovo možemo tražiti i u tome da je publika sve više očekivala istinite priče, pa su kreatori serija morali da budu svesni realnosti koja ih okružuje. Autor Džejms Keri (James Cary), pišući o *Svetoj umetnosti šaljenja*, navodi da humor mora biti zasnovan na istini: „Da bi komedija funkcionisala, mora da u svom središtu sadrži jezgro istine” (Cary 2019: 24). Važno je napomenuti da je skoro u svim epohama dramskog tele-

vizijskog stvaralaštva pored angažovanih, bilo i potpuno *društveno neutralnih* sitkoma koji su uprkos tome (ili možda baš zbog toga?) postigli popularnost i komercijalni uspeh.<sup>3</sup>

Sitkom je odigrao veliku ulogu kada je u pitanju preispitivanje (ili tačnije rečeno rekonstrukcija) društvenih normi, kao i de-tabuizacija. Tema koje su putem sitkoma (i drugih serija) od zabranjenih postale prihvatljive a zatim čak poželjne (ako ne i obavezne) ima mnogo, ali možemo reći da se najviše ističu: problemi rasnih, verskih i etničkih manjina, položaj i uloga žena i redefinisane patrijarhalnog porodičnog normativa, pitanja seksualnih sloboda, kao i problematika LGBTQ+ zajednice.<sup>4</sup> Referišući na reprezentaciju različitih manjinskih grupa, Eskenazi (Jean-Pierre Esquenazi) naglašava da se „u televizijskim serijama i dalje češće nego drugde, javno prikazuju manjine (što nije ništa novo), čak i kad je za to prerano” (Eskenazi 2013: 113). Možemo reći da među današnjim uspešnim sitkomima (ali i u serijama drugih žanrova), gotovo da nema primera da se nijedna od pomenutih tema ne pojavljuje, ako ne kao noseći, onda barem kao prateći motiv. Autorka Amanda Loc (Amanda Lotz) napominje da je u istoriji američke televizije, komedija predstavljala prvi „narrativni format koji je publici predstavio one delove društva koji ne potpadaju pod homogeni normativ”, navodeći za primer zaposlene žene, LGBTQ+ osobe i ne-belce (Lotz u Dalton, Linder 2009: 139).

Tema rasnih, verskih i etničkih manjina zapravo postoji od samih početaka istorije sitkoma. Jedan od najstarijih sitkoma, serija *Amos i Endi* (*Amos'N'Andy*, 1951–1960) kao glavne junake ima pripadnike afro-američke manjine, dok serija *Goldbergovi* (*The Goldbergs*, 1949–1956) prati doživljaje imigrantske jevrejske porodice. Ove serije su shodno duhu svoga vremena na stereotipan način tretirale specifičnosti života manjina u SAD. Njihov cilj nije bio podizanje svesti i propagiranje tolerancije i uvažavanja, već pre pogodan milje za odigravanje komičnih situacija. U nekim slučajevima to je odlazilo u podsmevanje i uvrede, pa je tako serija *Amos i Endi* povučena iz emitovanja na zahtev udruženja afroameričkih ratnih veterana.<sup>5</sup> Sledeća faza sitkoma koja nastupa krajem pedesetih i ranih šezdesetih godina dovodi do jasne dominacije tipične američke većinske (*All-American*) bele porodice, dok se predstavnici manjina pojavljuju samo sporadično. Neki autori na period od

3 Primer ekstremno uspešnog društveno neutralnog sitkoma bila bi serija *Prijatelji* (*Friends*, 1994–2004.)

4 Ovo se odnosi prevashodno na američku i britansku TV produkciju. Za druge zemlje bilo bi neophodno proveriti ovu tezu opsežnom analizom lokalnih sitkoma.

5 Napomenimo da su glavne junake ove serije glumili belci ofarbanih lica (zloglasni *blackface* način šminkanja) što je danas naravno potpuno nezamislivo i neprihvatljivo.

1954. do 1967. referišu kao *eru ne-priznavanja* (*Non-recognition Era*) jer je u tih 15 godina zabeležen „najmanji broj crnačkih likova na televiziji, upravo zahvaljujući totalnom odsustvu crnačkih sitkoma” (Coleman, McIlwain i Matthews u Dalton, Linder 2016: 281).

Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih donose preokret, koji se nastavlja u osamdesetim i devedesetim, kada se pojavljuju serije u čijem centru su afro-američke porodice i likovi. Najpoznatije su serije *Džulija* (Julia 1968–1971), gde se prvi put susrećemo sa glavnom junakinjom koja izlazi iz stereotipa rasne reprezentacije, zatim najuspešniji afroamerički sitkom svih vremena *Kozbi šou* (*The Cosby Show*, 1984–1992), kao i serija *Princ sa Bel Era* (*The Fresh Prince of Bel Air*, 1990–1996). U serijama takođe počinju sve više da se pojavljuju likovi iz hispano ili azijske zajednice.

Postepena demistifikacija i inkluzija različitih etničkih zajednica se širi i tako dolazimo do 21. veka i možda poslednje velike grupe koja je i dalje predmet tabua – muslimanske zajednice u SAD. Prvi zalivski rat devedesetih godina prošlog veka doveo je do toga da muslimani postanu kolektivno percipirani kao neprijatelji, a situacija se drastično zakomplikovala posle terorističkog napada na Njujork i Vašington 11. septembra 2001. Ovaj tragičan događaj dovodi do ekstremnog animoziteta prema muslimanima i percepcije čitave zajednice kao potencijalnih terorista koji ugrožavaju samu srž sigurnosti SAD i *američkog načina života*. Američki muslimani postaju stigmatizovani, a njihova reprezentacija u filmskim i TV ostvarenjima uglavnom se svodi na negativce (teroriste i zločince) ili eventualno na žrtve i izbeglice, prikazane u izrazito inferiornom položaju.<sup>6</sup>

### **Rami – analiza serije**

Serija *Rami* (*Ramy*, 2019–2020) predstavlja jedan od retkih sitkoma koji adresira upravo ovu temu i to na vrlo specifičan način. Autori serije su Ari Kačer (Ari Katcher), Rajan Velč (Ryan Welch) i Rami Jusuf (Ramy Youssuf), koji ujedno igra glavnog junaka – Ramija Hasana (Ramy Hassan). Osnovu za scenario čini standap nastup Ramija Jusufa pod nazivom *Osećanja* (*Feelings*, 2019).<sup>7</sup> Mnogobrojne situacije i likovi koje susrećemo u ovom sitkomu, za-

6 O ovoj temi detaljno piše Pam Nilan u svojoj knjizi *Muslim Youth in the Diaspora – Challenging Extremism Through Popular Culture* (2019) na koju ćemo se referisati u ovom radu.

7 Snimljeni standap *Osećanja* takođe je dostupan na platformi HBO.

čete se u Ramijevim vicevima, tako da ova serija predstavlja i transmedijalni sadržaj, tačnije radi se o hipertekstu čiji hipotekst je pomenuti standap.

„Rami je najpametnija i najmračnija komedija koju – ne gledate”, naslov je jedne kritike (Horton 2020), koja aludira na to da je serija iako izuzetno kvalitetna i nagrađivana<sup>8</sup> ipak u izvesnoj meri ostala *ispod radara* najšire publike.

Rami Hasan je mladić u kasnim dvadesetim, odrastao u Nju Džersiju, gde i dalje živi sa roditeljima i sestrom. Otac mu je imigrant iz Egipta, dok je majka Palestinka. Mlađa sestra i on su rođeni u Americi. Porodica Hasan je muslimanska, liberalnijeg sekularnog tipa. Pripadaju (nižoj) srednjoj klasi: otac je službenik osiguranja, majka domaćica, sestra studira na lokalnom koledžu, dok sam Rami radi u nedefinisanoj maloj startap kompaniji koja već u prvim epizodama propadne pa Rami ostaje bez posla, da bi se ubrzo zaposlio kao pomoćnik u ujakovoj trgovini draguljima. Pridruženi član porodice Hasan je ujak Nasim (Naseem), trgovac dijamantima i neženja u svojim pedesetim. Krajem prve i tokom druge sezone u priču se uvode i rođaci koji i dalje žive u Egiptu. Oko ove porodice *sa satelitima* dešava se čitav zaplet, u čijem centru je sam Rami i njegova borba kako da (p)ostane dobar musliman u okruženju punom iskušenja i izazova.

### Tema porodice – *Hleb i puter* sitkoma

Od samog nastanka sitkoma, porodica je bila nezaobilazna tema i najčešći okvir postavke likova i radnje. Sitkomi pedesetih godina poznati su po *tipičnoj beloj porodici iz predgrađa* koja je predstavljala paradigmu normalnosti i poželjnog (pa čak i obaveznog) društvenog modela.<sup>9</sup> Sitkomom *Džulija* uvodi se novitet – porodica sa samo jednim roditeljem (*single parent family*). Vremenom sitkomi pored klasičnih, počinju da prate i svojevrsne *izabrane ili veštačke porodice* – grupe kolega koji se okupljaju oko posla,<sup>10</sup> ljude okupljene

8 Najznačajnije su 3 nominacije za nagradu *Emmy*, kao i *Golden Globe* koji je Rami Jusuf osvojio 2020. u kategoriji najboljeg glumca u humorističkoj seriji.

9 Interesantan osvrt na temu ovakvih serija daje film *Pleasantville* (1998), melodramski obojen metanarativ, u kome dvoje tinejdžera iz devedesetih ulaze u seriju iz pedesetih i postaju njeni junaci, postepeno menjajući ostale likove i pomažući im da se izbore za svoju slobodu i ličnu sreću.

10 Primer za to bi bile komične policijske serije kao što je *Odred iz Bruklina* (*Brooklyn Nine Nine*, 2013), politička satira *Potpredsednica* (*Veep*, 2012–2019), ili sitkom o zaposlenima na televiziji *30 Rok* (*30 Rock*, 2006–2013).

prema mestu stanovanja,<sup>11</sup> ili jednostavno bliske prijatelje.<sup>12</sup> Početak 21. veka u sitkom uvodi i netradicionalne, često proširene porodice sa gej ili transrodnim članovima,<sup>13</sup> čime se doprinosi širenju svesti o prihvatanju i normalizaciji različitosti. U slučaju *Ramija*, na scenu se vraća klasična četvoročlana porodica iz predgrađa, čija glavna specifičnost je njihovo etničko poreklo i religija. Porodične uloge korespondiraju sa tradicionalnim shvatanjem – otac je finansijski stub porodice, a majka se brine o kući i već odrasloj ali još uvek nesamostalnoj deci.

Dok u prvoj sezoni imamo mnoštvo tipičnih pa čak i *kliše* porodičnih situacija, druga sezona donosi zanimljiv iskorak i produbljuje likove. Tako otac u svojim pedesetim godinama ostaje bez posla, što ga ne pogađa samo finansijski, već urušava smisao njegovog postojanja – ulogu hranitelja porodice. Strah od gubitka radnog mesta u kapitalističkom društvu i teškoće pronalazjenja zaposlenja u kasnijim godinama (problem izazvan *ejdžizmom*), zanimljiva je i nedovoljno obrađena tema.<sup>14</sup> Majka, koju u početku doživljavamo samo kao stub porodice, dobija čitavu epizodu u kojoj otkrivamo da u njoj i dalje postoji potreba da bude prepoznata i ispunjena kao žena, a ne samo kao majka i domaćica. Ona je takođe u centru epizode koja obrađuje pitanje sticanja državljanstva za imigrante<sup>15</sup> u kome se adresira pitanje diktata političke korektnosti u svakodnevnoj komunikaciji, kao i strah i nesnalaženje ljudi iz starijih generacija u novouspostavljenom društvenom normativu. Najzanimljivije produbljivanje lika tiče se ujaka Nasima, gde saznajemo da je uzrok njegove ogorčenosti, verbalne agresije, predrasuda i nazadnosti, zapravo duboka tuga i samoprezir koji oseća jer je skriveni homoseksualac, nesposoban da prihvati sebe, zbog čega je zauvek osuđen na neispunjenost i usamljenost.<sup>16</sup>

11 Najpoznatiji su svakako *Prijatelji*, *Vil i Grejs* (*Will and Grace*, 1998–2020) i *Sajnfeld* (*Seinfeld*, 1989–1998) gde su junaci cimeri odnosno komšije.

12 Predstavnice ove postavke bile bi serije *Seks i grad* (*Seks And The City*, 1998–2004) ili *Devojke* (*Girls*, 2012–2017).

13 *Moderna porodica* (*Modern Family*, 2009–2020) ili *Transparent* (2014–2019) su sitkomi u kojima LGBTQ+ pitanja u kontekstu porodice predstavljaju dominantnu temu.

14 Tema traženja i gubljenja posla česta je u sitkomima, ali se obično vezuje za mlade ljude i tretira kao još jedan od životnih izazova. Sredovečni i stariji ljudi koji ostaju bez posla sa malom šansom da ga ponovo nađu i dalje predstavljaju svojevrsan društveni tabu.

15 Svakako pod uticajem kontroverznog antimuslimanskog dekreta *Muslim Ban*, koji je uveo predsednik Donald Trump.

16 Kritičarka magazina *Vulture* K. Van Arendonk smatra da je „Rami najbolji onda kad nije o Ramiju”, ističući značaj epizoda u 2. sezoni u kojima se produbljuju sporedni likovi (Van Arendonk, 2020).

## Rastrzanost između religije i stvarnosti: petak je dan za molitve, petak veče je za izlaske<sup>17</sup>

Glavni motiv serije je rastrzanost glavnog junaka između želje da bude *dobar musliman* i potreba koje mu nameće njegova mladost, sredina u kojoj je odrastao i društvo u kome pokušava da funkcioniše. Zanimljivo je na ovom mestu osvrnuti se na paralelu sa još jednom od retkih serija koje se bave životom mladih muslimana i Indijaca u SAD, *Gospodar ničega* (*Master of None*, 2015–2017) kreatora i glavnog glumca Aziza Ansarija, u kojoj su takođe u fokusu milenijalci, prva generacija rođena u SAD, čiji su roditelji, doseljenici iz azijskih zemalja u velikoj meri definisani svojim poreklom i tradicijom. U *Gospodaru ničega*, indijsko poreklo je više živopisna pozadina za glavnu temu, a to su romantični i prijateljski odnosi glavnog junaka – njegovi roditelji i rodbina tretiraju se na sličan način kao i prepoznatljive italijanske ili jevrejske mame, hispano rođaci i drugi već stereotipni etnički tipovi. Glavni junak Dev je tipičan *hipster* koji je samo uzgred i Tamil, dok je Rami podjednako musliman i američki milenijalac i na nekompatibilnosti između ta dva životna (idejna, duhovna, ali i praktična) koncepta se bazira glavni narativni tok.

## Reprezentacija i autentičnost likova i glumačke podele

Kada govorimo o temi zastupljenosti koja je trenutno veoma aktuelna, *Rami* je specifičan po tome što su angažovani pripadnici zajednica koje predstavljaju. Gotovo svi glumci su autentičnog bliskoistočnog ili muslimanskog porekla: britanski glumac Laith Nakli (ujak Nasim) je sirijskog porekla, izraelsko-arapska glumica Hiam Abas (Hiam Abbass) tumači lik majke, prijatelja Moa igra kuvajtsko-palestinski imigrant, standap komičar Muhamed Amer (Mohammed Amer). Zanimljiva je i gostujuća *kameo* uloga u kojoj se pojavljuje američka porno zvezda i aktivistkinja libanskog porekla Mia Kalifa (Mia Khalifa).

Posebno je zanimljivo angažovanje Stiva Veja (Steve Way),<sup>18</sup> standap komičara i glumca koji ima tešku mišićnu distrofiju i vezan je za kolica. Kao što je već pomenuto da su muslimani u SAD i dalje tabu tema, tako je i zastupljenost osoba sa invaliditetom i dalje prava retkost. Autor Džejms Šulc (James Shul-

17 Replika iz standapa *Emocije Ramija Jusufa*.

18 Više o ovom glumcu na njegovom veb-sajtu: *Steve Way* <https://www.thesteveaway.com/new-page-1>, [Pristupljeno 10. 2. 2020].

tz) označava hendikepirane ljude kao *kategoriju identiteta* na sličan način kao što su to pol, rod ili rasa. On zapaža kako je napredak u reprezentaciji ostalih (manjinskih) grupa vidan, dok sa hendikepiranima to nije slučaj, što dokazuje činjenicom da u sitkomima od pedesetih pa sve do 2014. gotovo da uopšte nije bilo junaka koji su invalidi (Shultz u Dalton, Linder 2016: 295).<sup>19</sup> Osim što ih ima malo, likove sa invaliditetom najčešće tumače zdravi glumci, kao što je slučaj u seriji *Legitimno* (*Legit*, 2013–2014), u kojoj jednog od glavnih junaka koji je distrofičar u kolicima igra glumac koji nema taj zdravstveni problem. Ovakav pristup glumačkoj podeli u poslednje vreme izaziva negativne reakcije i javlja se sve veći pritisak da autori i producenti kad god je to moguće, angažuju glumce (i druge saradnike) koji su pripadnici specifične manjinske ili ugrožene grupe.<sup>20</sup>

Važno je takođe napomenuti da se ovde ne radi o angažovanju *po ključu* ili ispunjavanju zadatih kvota, već da je uložen dodatni napor da obezbede tim talentovanih profesionalaca čiji dodatni kvalitet predstavlja njihova autentičnost.

### Gde su granice humora i da li ih ima?

Zanimljivo je fokusirati se na vrstu i stil humora koji nalazimo u ovoj seriji. Ako su pedesete bile obeležene cenzurom, a osamdesete i devedesete donele ekspanziju (po današnjim merilima) političke nekorektnosti,<sup>21</sup> danas se susrećemo sa sve većim insistiranjem na kulturi političke korektnosti, što vodi ka preispitivanju granica slobode umetničkog izražavanja ali i samog koncepta humora. Kada se radi o osetljivim temama (kao što su religija, rasa, seksualne manjine, ugrožene grupe), nepisano pravilo je da šale na neku temu mogu (nekažnjeno) da zbijaju samo oni koji su i sami pripadnici te grupe.

19 Autor dalje ističe da je bilo svega par izuzetaka kao što su serija *Malcom u sredini* (*Malcom in the Middle*, 2000–2006), likovi Timi (Timmy) i Džimi (Jimmy) iz *Saut Parka* (*South Park*, 1997), kao i prvi glavni junak sitkoma Geri (Gary) iz serije *The Facts of Life* (1979–1988). Važno je reći da u serijama ne samo da nema likova, već ni zapleta (storylines) vezanih za temu hendikepa (Shultz u Dalton, Linder 2016: 295).

20 Nedavni primer takve kontroverze je film *Muzika* (*Music*, 2020.) mjuzikl koji je napisala i režirala pop pevačica Sia a koji je izazvao brojne negativne komentare s obzirom da je za ulogu glavne junakinje sa autizmom angažovana zdrava (pravilnije rečeno – *neuro-tipična*) glumica i plesačica Medi Zigler (Maddie Sieglar) što je navodno dovelo do netačne reprezentacije neuro-atipičnih osoba.

21 Kao primere izuzetno popularnih i dugovečnih sitkoma koji bi u današnje vreme bili potpuno neprihvatljivi zbog političke nekorektnosti možemo navesti *Rozen* ili *Oženjen sa decom* (*Married with Children*, 1987–1997).



Ukratko, Afroamerikanac sme da koristi notornu *N-word*, gej osoba može da svoje feminizirane prijatelje u šali nazove *pederkama*, a žena sa viškom kilograma sme da iskoristi izraz *debela*.<sup>22</sup> Autorka Džudi Karter (Judy Carter) u svojoj *Bibliji komedije* objašnjava to primerom da (crni komičar) „Kris Rok (Chris Rock) može da govori o tome šta ga sve nervira kod Afroamerikanaca i zvučaće odlično, dok ukoliko to uradi belac, doživeće ga kao najgoreg rasistu” (Carter 2001: 72). Ovakva „aproprijacija uvreda” koje su prvobitno korišćene da zastraše određenu grupu, sada zapravo „razoružava napadača” (Tueth 2004: 253). U ovom svetlu Rami i ostali junaci *imaju dozvolu* da se smeju ponašanju vernika u džamiji ili da ironično komentarišu licemerje svojih sunarodnika. Zanimljiv je i motiv kritike (tačnije verbalnog vređanja) jevrejske zajednice, što je prilična tabu tema Holivuda, sa kojim se susrećemo kroz lik ujaka Nasima. Obrt nastaje kada shvatimo da uprkos predrasudama koje ima prema Jevrejima, on zapravo svakodnevno sa njima saraduje, tačnije oni su mu glavni partneri i klijenti u poslovanju. U epizodi u kojoj Nasim šalje Ramija da isporuči skupoceni časovnik jednom ortodoksnom Jevrejину u subotu, koja je sveti dan na koji se ne sme poslovati, zapravo svedočimo (auto)ironičnom osvrtu na licemerje i veliku uzajamnu sličnost tradicionalno suprotstavljenih etničkih/verskih grupa.

Jedan od Ramijevih najboljih prijatelja, jedini koji nije musliman već beli Amerikanac, Ramija redovno zove *terorista*. Ovakva vrsta grubog humora je omogućena kako zbog pozicije onoga koji takve šale pravi – radi se o osobi koja je težak invalid i time sama spada u ugroženu, marginalizovanu grupu, tako i zbog naglašene bliskosti dvojice prijatelja. Njihovim susretom u školskim danima u vreme neposredno posle tragedije 11. septembra zapravo nastaje savez dvojice odbačenih i neuklopljenih dečaka, iako su razlozi za njihovo nepripadanje potpuno različiti. Jačina tog saveza neprilagođenih (*misfits*) ostaje i u njihovim odraslim godinama, što je naročito pokazano u crnohumornoj sekvenci u kojoj Rami pomaže hendikepiranom prijatelju da reši seksualne probleme. Ovaj gorko-smešan momenat, napisan i režiran sa izuzetnom dozom veštine i takta, zapravo je jedini trenutak u kome Rami otkriva nesebičnu i požrtvovanu stranu svoje ličnosti.

22 Spisateljica, rediteljka i glumica Lina Danam (Lena Dunham) odlazi dalje od verbalnog i predstavlja odličan primer rušenja tabua (zlo)upotrebe i objektivizacije golog ženskog tela kao i redefinisanja opšteprihvaćenih normi ženske lepote. Ona u seriji *Devojke* zapravo „eksploatiše” sopstveno obnaženo telo sa viškom kilograma, što je stavlja u istovremenu poziciju umetničkog subjekta i objekta, koju je teško osporiti i kritikovati.

Kada govorimo o granicama humora u filmovima i TV serijama, one praktično više ne postoje. Teško je zamisliti bilo koju temu, osobu, grupu ili pak stil komedije koji se danas univerzalno smatraju nedodirljivim. Naravno, ovo nije pravilo, niti se ovakav način razmišljanja i pristupa može primeniti na sve.<sup>23</sup> Najdalje se otišlo u animiranim humorističkim sadržajima, pre svega animiranim sitkomima *Bivis i Bathed* (*Beavis and Butthead*, 1993–1997), *Simpsonovi* (*The Simpsons*, 1989), *Porodični čovek* (*Family Guy*, 1999) i naročito seriji *Saut Park* (*South Park*, 1997), koja je za preko dve decenije emitovanja praktično srušila sve tabue.<sup>24</sup> Jasno je da to ne bi bilo moguće da je u pitanju igrana serija – otklon od realnosti je postignut na prvom mestu animacijom (dvodimenzionalnom, izrazito karikaturnom) a zatim i beskompromisnim satiričnim diskursom autora, koji su seriju lišili svih elemenata melodrame koja inače prožima mnoge sitkome. Formalna i sadržajna dehumanizacija zapravo omogućavaju da se izbrišu granice (estetske i etičke) i da se beskompromisno odlazi *ad absurdum*. Ako govorimo o igranom sadržaju, kao paradigma rušenja mnogih tabua nameću se radovi britanskog komičara Saše Barona Koena (Sacha Baron Cohen), koji kroz nekolicinu svojih alter-ego junaka u filmovima i TV emisijama (*Ali G*, *Borat*, *Bruno*) uspeva da adresira najosetljivije teme na veoma ekstreman način.<sup>25</sup>

Što se tiče igranih serija, granica je takođe znatno pomešana, delimično i zahvaljujući trenutno aktuelnom diskursu koji u svojoj osnovi ima elemente nihilizma i cinizma. Primer za to mogu biti serije *Devojke* (*Girls*, 2012), *Vreća buva* (*Fleabag*, 2016) ili *Vojvotkinja* (*Dutchess*, 2020), u kojima se preispituju koncepti lepog i dobrog na oštrouman, ali vrlo ciničan način. Osetljive teme kao što su nametnuti standardi ženske lepote, ženska i LGBTQ+ seksualnost,

- 
- 23 Ako govorimo o opštoj javnosti, naravno mnoge zajednice ili pojedinci imaju potpuno suprotno mišljenje. Najekstremniji i najdrastičniji primer toga je nekolicina terorističkih napada i ubistava koje su izveli islamski fundamentalisti, navodno uvređeni karikaturama proroka Muhameda u francuskom humorističkom magazinu *Šarli Ebdo* (*Charlie Hebdo*). Na žalost i na našim prostorima svedočili smo nedavno pretnjama pa i upadima desničarskih grupa na izložbe satiričnih stripova i karikatura.
- 24 Jedina ikad cenzurisana epizoda serije *Saut Park* bila je S14E06, u kojoj se pojavljuje Prorok Muhamed, pa je za potrebe emitovanja na network TV stanicama taj deo ekrana bio prekriven crnim. Ovo je jedini ustupak koji su autori Parker i Stoun (Stone) ikad učinili kada je u pitanju sadržaj. Serija se nebrojeno puta našla na udaru kritike a autori su nekoliko puta sudskim putem tuženi za uvredu časti.
- 25 Istini za volju, Saša Baron Koen najdrastičnije ismeva protivnike demokratskog neoliberalnog zapadnog društva kome sam pripada i njegov humor je u tom smislu dosta selektivan. Ako se udubimo u poruke i teme koje obrađuje na primer film *Borat* (u oba svoja nastavka iz 2006. odnosno 2020), njegova pozicija je zapravo prilično politički korektna, ali je modus njegovog humora ekstreman i kontroverzan zbog fizičke i verbalne grubosti likova kao i pseudodokumentarističkog pristupa režiji.

pitanje majčinstva, mentalna oboljenja pa čak i suicid, u ovim serijama se tretiraju kroz prizmu beskompromisnog, često surovog humora. Ove serije nisu dehumanizovane, ali se grčevito opiru svakom pokušaju romantizacije, ulepšavanja ili idealizacije stvarnosti, naprotiv, one insistiraju na *ružnom licu* realnosti, kako u estetskom, tako i u etičkom smislu.

Rami je u tom kontekstu vrlo netipičan primer milenijalske humorističke serije koja umesto cinizma nudi empatiju, a da pri tom ne koristi melodramska sredstva, već se oslanja na često vrlo gorak pa i *crni* humor.

Smeh u seriji ovog tipa zapravo predstavlja neku vrstu *ventila* ili *katarzičnog pražnjenja* što odgovara Frojdovoj (Freud) teoriji humora. Stvari o kojima je teško (ili društveno nepoželjno) *ozbiljno* razgovarati, stavljaju se u komičan kontekst i time se ublažava kontroverza ili otpor. Osetljive teme kao što su incest, seksualne potrebe hendikepiranih lica, gej orijentacija među konzervativnim vernicima, ili pak tema straha od siromaštva i gubitka posla u starijim godinama – sve bi mogle biti predmet teških drama ili tragedija, dok su ovde smeštanjem u komički modus, zapravo lakše prihvatljive za gledaoce i društvo uopšte. Prema Frojdovoj teoriji, u humoru se najčešće srećemo sa temama seksa ili neprijateljstva, jer to su stvari koje društvo želi da suzbije.

*Kada slušamo ili pričamo šale koje se tiču seksualnosti ili se podsmevaju nekoj osobi ili grupi, mi premošćujemo sopstvenu autocenzuru i izražavamo potisnuti libido ili neprijateljska osećanja. Energija koja je korišćena da se potisnu te potrebe sada se oslobađa kroz smeh* (Morreall 2009: 18).

## Islamofobija i moralna panika

Pam Nilan pišući o pojmu *moralne panike* u kontekstu mladih muslimana na Zapadu, objašnjava da do nje dolazi kada se jedna grupa ljudi definiše kao *pretnja društvenim vrednostima*. U društvu se stvara izvesni *melodramski narativ* koji dovodi do obaveze da se prema žrtvama oseća empatija a da zločinci budu prokaženi, dok je svaka kazna ili sankcija koja dolazi od strane *heroja vlasti* opravdana (Nilan 2017: 11). Kada jedna grupa postane predmet ovakve percepcije, veoma teško je tu poziciju promeniti.

Temu života islamskih zajednica u zapadnim društvima ne susrećemo često, posebno ne u humorističkim sadržajima. Britanski dvojac komičara Atif Nawaz (Aatif Nawaz) i Ali Šahalom (Ali Shahalom) izvodi uspešne TV skečeve

pod nazivom *Muzlamik* (*Muzlamic*, 2019),<sup>26</sup> u kojima dosta direktnim (*in your face*) humorom adresiraju probleme muslimana u Britaniji – kao što su na primer rasno profilisanje od strane obezbeđenja na aerodromima. Nedavno je veliku pažnju javnosti izazvao francuski film *Slatkice* (*Mignonnes*, 2020, M. Doucore) čija glavna junakinja, jedanaestogodišnja muslimanska devojčica u Parizu, postaje deo plesne trupe koja se bavi provokativnim plesom *tver-kovanjem*.<sup>27</sup> Iako je u pitanju potpuno drugi žanr i radi se o drami, možemo naći izvesnu paralelu sa *Ramijem* u smislu rastrzanosti mladih muslimana između porodice i tradicije sa jedne, i modernog zapadnog društva u kome žive sa druge strane. U jednoj sceni mala junakinja Ami, sakrivena ispod vela u džamiji, gleda provokativne muzičke klipove na mobilnom telefonu, što ima izvesni komični efekat i podseća na Ramijeve opaske kako „džamija ne služi za muvanje devojaka”.

Veliki kvalitet serije *Rami* je u tome da borbi protiv islamofobije daje ljudsko lice, kao i da polazi sa stanovišta autorefleksije i samoironije. Rasizam i predrasude sa kojima se muslimani na zapadu susreću ovde se ne predstavlja iz ugla žrtve, već se polazi od unutrašnjih problema same islamske zajednice i pojedinaca u okviru nje, naročito iz ugla mladih ljudi. Rami ukazuje na rasizam ne tako što se žali na rasiste, već tako što preispituje sopstvene predrasude i stereotipe.<sup>28</sup>

Kroz Ramijeve romantične veze sa devojkama, naglašen je stereotip prema belim ženama sa kojima stupa u odnose jer misli da su slobodnije i ne očekuju vezivanje. Ova pozicija ima veze i sa generacijom koju snažno obeležava potreba za individualizmom koji prerasta u samoživost, sebičnost i kategoričko odbijanje koncepta dugotrajne posvećenosti i obavezivanja. Generacija mladih Amerikanaca kojoj Rami pripada ne želi da se vezuje – vrednosni sistem prethodnih generacija (naročito *bejbi bumera*) u potpunosti se odbacuje – duga veza ili brak, stalni posao ili dugogodišnji kredit radi posedovanja sopstvenog doma, nekada su bili stubovi životnog stila i merilo uspeha a da-

26 Neki od skečeva dostupni su na YouTube kanalu TV stanice BBC 3: <https://www.youtube.com/watch?v=fEhKoeEEgCo> [Pristupljeno 10. 2. 2021].

27 Film je dostupan na platformi Netflix. Zanimljivo je napomenuti da je u SAD pokrenuta inicijativa da se ovaj film zabrani, odnosno ukloni sa platforme zbog navodne zloupotrebe i seksualizacije maloletnica.

28 U intervjuu za *L.A. Times* Rami Jusuf je izjavio: „Nisam hteo da Rami bude kao neka reklama – Kao gle, muslimani su dobri! Mi jesmo nedovoljno zastupljeni, zato bi prvi instinkt bio da kad dobijemo šansu za to, pokažemo ljudima da smo dobri, da delimo iste vrednosti. Ali meni je bilo bitnije da prikazem da svi imamo iste mane. Kako prikazati nekoga na najhumaniji mogući način? Pokažite svima da se i vi sa mukom borite da budete dobri.” (Ali 2020).

nas su potpuno nepoželjni. Kada se radi o braku i potomstvu, Rami je pod velikim pritiskom porodice (ali i svojih vršnjaka prijatelja) da *odrase* što znači da se zaposli, oženi i zasnuje porodicu. On je rastrzan između tih očekivanja i svojih intimnih potreba (neobavezan seks, provod, gledanje pornografije) pa taj problem donekle rešava stereotipnim doživljajem belih devojaka za koje (neopravdano) pretpostavlja da takvim odnosima prilaze površno i neobavezno. Sa druge strane, muslimanske devojke (koje upoznaje planski radi potencijalnog braka) on takođe smešta u stereotip, očekujući od njih da budu *čedne* i orijentisane isključivo ka braku i majčinstvu, što neke od njih vređa i zbog toga ga odbacuju.<sup>29</sup>

Kraj prve i druga sezona stavljaju Ramija u još težu situaciju, jer je potencijalna *srodna duša* sa kojom stupa u vezu zapravo njegova bliska rođaka, progresivna muslimanka koja i dalje živi u Egiptu. Osim (delimičnog) tabua incesta,<sup>30</sup> situaciju dodatno komplikuje upoznavanje sa religioznom devojkom, ćerkom njegovog novopronađenog duhovnika (i ličnog idola), imama lokalne *sufi* džamije. Nesposoban da se odluči između dva životna izbora, on pokušava da napravi kompromis motivisan sebičnošću, što dovodi do toga da biva odbačen kako od obe devojke, tako i od svog duhovnog uzora.<sup>31</sup> Rami zapravo postaje žrtva samog sebe, svoje rastrzanosti ali i nezrelosti i odbijanja da donosi velike životne odluke. Ipak, on ne lamentira nad komplikovanim životom mlade generacije, već u sebi traži korene problema i ne boji se da tu spoznaju *plati* razočaranjem i izostankom srećnog kraja.<sup>32</sup>

## Amerika kao centar sveta

Zanimljiv aspekt serije odnosi se na specifični *amerikanocentrizam* (opsesiju stanovnika SAD samima sobom i ignorisanjem ostatka sveta) koji se

29 P. Nilan pominje većitu borbu između *modela arapske device* i *američke/amerikanizovane kurve* koja postoji kako u zajednici, tako i u samim pojedincima, uključujući muslimanske devojke i žene (Nilan 2017: 23).

30 Bitno je reći da incest ovde nije previše ozbiljan problem, jer se očito radi o graničnom slučaju za pripadnike islamske zajednice – u hrišćanskoj kulturi veza između osoba koje su deca rođene braće/sestara ne bi bila uopšte prihvatljiva i imali bismo patološku temu koja verovatno ne bi bila pogodna za sitkom već za neki drugi dramski pristup. Sličan motiv nalazimo i u izraelskoj melodramskoj seriji *Štisel* (*Shtisel*, 2013.) gde se glavni junak, pripadnik jevrejske ortodoksne zajednice, zaljubljuje u svoju sestru od strica, pri čemu se čini da veću prepreku za njihov brak čini činjenica da je on lošeg finansijskog stanja, nego da su na granici incesta.

31 U ulozi harzimatičnog sufi imama šeika Malika, gostuje oskarovac Maheršala Ali (Mahershala Ali), Afroamerikanac poznat kao aktivan islamski vernik.

32 Kako lepo primećuje kritičar Ben Travers: „Rami je serija koja nije toliko fokusirana na patnju, već na traženje svrhe, bez obzira na to ko je traži ili odakle ona dolazi.” (Travers 2020).

pojavljuje čak i kod onih koji su tek druga generacija, uprkos njihovim dubokim korenima u drugim kulturama. Rami se u Americi oseća kao manjina, ali kada odlazi u posetu svojoj porodici u Kairu, ispostavlja se kao tipični Amerikanac, nesvestan specifičnosti ostatka sveta i nespreman da prihvati realnost koja se razlikuje od njegove izmaštane pastoralne predstave o *autentičnom i jednostavnom muslimanskom životu*. Rami ostatak sveta posmatra iz svog američkog ugla i ne uspeva da razume da ljudi u drugim zemljama imaju sopstvene probleme i teme, koje su njemu potpuno nepoznate. Ramijevi rođaci, obrazovani vršnjaci koji žive u složenoj situaciji u nestabilnoj zemlji (Kairo u periodu *postarapskog proleća*, regresija društva ka diktatu tradicije oličene u šerijatskim zakonima, ekonomski problemi trećeg sveta), žude za onim što je za Ramija podrazumevana datost. Oni za svoju slobodu moraju konstantno da se bore i umorni su od velikih ozbiljnih tema koje potresaju njihovu zemlju, te susret sa Ramijem koji od posete Egiptu očekuje duhovno prosvetljenje i otkrivanje više istine, predstavlja razočarenje za obe strane. Ovakav nivo dubokog uvida i autorefleksije autora (koji jeste rođeni Amerikanac), prilično se retko nalazi u sadržajima koji dolaze iz američke produkcije.

## Zaključak

U generacijskom kontekstu, ova serija takođe predstavlja (dobrodošli) izuzetak od preovlađujuće autorske orijentacije ka cinizmu i nihilizmu, čak možemo reći da na organski i autentičan način promovise empatiju, kao i ne samo deklarativnu, već suštinsku toleranciju i otvorenost prema različitostima. Konceptualno i u samoj izvedbi, *Rami* predstavlja delo izuzetne autentičnosti i ukorenjenosti u realan društveno-istorijski *hronotop* i doprinosi razumevanju stvarnosti, ali i ljudske prirode.

Može se polemisati da je stavljanje fokusa na manjinske zajednice stvar svojevrsne mode u američkoj (donekle i evropskoj) produkciji. Svakako je trenutna društvena klima doprinela tome da ovakva serija postigne uspeh, ali jasno je da se u ovom slučaju ne radi o pukom *jahanju na talasu* popularizacije i normalizacije različitosti, već da ona predstavlja iskren i autentičan lični pogled koji odlično korespondira i sa širom publikom.<sup>33</sup> Put rušenja tabua u igranom stvaralaštvu teško da može biti beskompromisni dehumanizovani

33 U intervjuu u tok-šou emisiji *Džimi Kimel Šou (Jimmy Kimmel Show)*, Rami Jusuf se duhovito osvrnuo na činjenicu iz svog detinjstva da je „jedini Arapin junak sa TV uz koga smo mi odraštali bio Aladin” (*Jimmy Kimmel Show* 2020).

pristup kakav srećemo kod autora Saut Parka. Živi ljudi zahtevaju drugačiji pristup i veću senzitivnost kada se radi o verbalnim i neverbalnim humoriističkim elementima. Sa druge strane, jasno je da postoji potencijalan problem diktata političke korektnosti koji donekle sputava autore i tera ih u autocenzuru, pod pretnjom sve prisutnije kulture poništavanja/ukidanja (*cancel culture*). Izlaz iz toga može biti autentično i suštinsko smejanje samima sebi, kako kao pojedincima, tako i društvenim grupama. Za kraj, čvrsto verujem da britak inteligentni sitkom u kombinaciji sa autentičnom empatijom može biti odlična formula ne samo za komercijalni uspeh, već i za adresiranje postojećih i novih bitnih tema u budućnosti.

### **Literatura**

- Carter, J. (2001) *The Comedy Bible*. Sydney: Currency Press.
- Cary, J. (2019) *The Sacred Art of Joking*. London: Society for Promoting Christian Knowledge.
- Coleman, R, McIlwain D, Matthew J. *The Hidden Truths in Contemporary Black Sitcoms* in J. Dalton M, Linder L. (2016) (ed) *The Sitcom Reader Second Edition: America Re-Viewd, Still Skewed*. Albany: State University of New York pp. 297–294.
- Eskenazi Ž.P. (2013) *Televizijske serije*. Beograd: Clio.
- Lotz A.D. *Segregated Sitcoms: Institutional Causes of Disparity among Black and White Comedy Images and Audiences* in Dalton M, Linder L. (2005) (ed) *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. Albany: State University of New York Press pp. 139–150.
- Milovanović, A. (2019) *Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, FCS.
- Mojsi, D. (2016) *Geopolitika televizijskih serija*. Beograd: Clio.
- Morreall, J. (2009) *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. London: Willey-Blackwell.
- Nilan, P. (2017) *Muslim Youth in the Diaspora*. London, New York: Routledge.
- Shultz J. *Disability in Sitcoms, A Legit Analysis* In Dalton M, Linder L. (ed.) (2016) *The Sitcom Reader Second Edition: America Re-Viewd, Still Skewed*. Albany: State University of New York pp. 295–304.
- Tueth, M. (2004) *Laughter in the Living Room: Television Comedy and The American Home Audience*. New York: Peter Lang.

## Vebografija

- Ali, L. (2020) *Ramy' Season 2 Review: Ramy Youssef's Excellent Hulu Series Outgrows Its Main Character*, Los Angeles Times, dostupno na: <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-ramy-youssef-hulu-muslim-comedy-20190419-story.html> [Pristupljeno 10. 2. 2021].
- BBC 3 YouTube, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=fEh-KoeEEgCo> [Pristupljeno 10. 2. 2021].
- Horton, A. (2020). *Ramy: the smartest, darkest TV comedy that you're not watching*, The Guardian, dostupno na: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/jun/02/ramy-smartest-darkest-tv-comedy-second-season> [Pristupljeno 10. 2. 2021].
- Jimmy Kimmel Show (2020) dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=1X8LKEC--o>. [Pristupljeno 10. 2. 2021].
- Steve Way (n.d.), dostupno na: <https://www.thesteve-way.com/new-page-1> [Pristupljeno 10. 2. 2020].
- Travers, B. (2020) *Ramy' Season 2 Review: Ramy Youssef's Excellent Hulu Series Outgrows Its Main Character*, Indiewire, dostupno na: <https://www.indiewire.com/2020/05/ramy-season-2-review-hulu-ramy-youssef-1202234136/> [Pristupljeno 10. 2. 2021].
- Van Arendonk, K. (2020) *Ramy Is Best When It's Not About Ramy*, Vulture, dostupno na: <https://www.vulture.com/article/ramy-season-2-hulu-review.html> [Pristupljeno 10. 2. 2021].



## **RAMY: SITCOM BATTLING THE REMAINING TABOOS**

### ***Abstract***

*Through the analysis of sitcom Ramy (2019), we argue that TV series are still significant agents in initiating and instigating public discussion (consequently leading to changes), especially when it comes to minorities and under-represented groups. Furthermore, they facilitate and advance the processes of deconstructing remaining social stereotypes and imposed norms. Our theoretical approach is based on theories of ideology and representation in cinema, and on the theory of humor, especially regarding the current influence of political correctness. In the wider context of modern TV shows focused on Millennial generation, we will show that even though the dominant discourse is skewed towards cynical, even nihilist type of comedy, it is still possible to choose a different approach, the one based on empathy and kindness. Such an approach can be a potential key for artistically interesting and socially relevant and influential TV series in the future.*

### ***Keywords***

*TV series, sitcom, representation, minorities, Muslims*

Primljeno: 01.04.2021.  
Prihvaćeno: 15.04.2021.



**III**

**СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ**

**CULTURAL STUDIES**



Виолета Кеџман<sup>1</sup>  
Висока школа за комуникације, Београд

## МЕДИЈСКА ПИСМЕНОСТ МЛАДИХ: ПРЕПОЗНАВАЊЕ ПОПУЛИЗМА У МЕДИЈСКОМ ДИСКУРСУ

UDC 316.77:37.011.2-  
053.6(497.11)»2016»  
316.644-053.6:323.23(497.11)»2016»  
COBISS.SR-ID 41439753

### Апстракт

Препознавања популизма од стране младих у медијском дискурсу посматрамо као један од индикатора њихове медијске писмености. Овим радом покушано је да се утврди на који начин адолесценти у Србији препознају и одређују популизам у медијском дискурсу са којим се доводе у везу, као и који чиниоци условљавају идентификовање сопствене друштвене групе као адресата популистичке медијске поруке. Предмет истраживања представља препознавање популизма у два медијска дискурса – тексту реп песме „Систем те лаже” музичке групе Београдски синдикат, чији је спот објављен на Јутјубу (Youtube) у априлу 2016. године и одговору тадашњег премијера Србије Александра Вучића на њено објављивање, који је уследио на Твитеру (Twitter). Теоријско разматрање и студију случаја у раду прати емпиријско истраживање, спроведено са ученицима четвртог разреда гимназије. Коришћене су метода упитника и метода анализе садржаја (план текста). Подаци су статистички обрађени. Резултати истраживања потврђују хипотезу да адолесценти придају значај основној идеји песме и њу разумеју, док су им њен укупан смисао и садржина остали непознати. Већина испитаника препознаје интенције пошиљаоца и популистички дискурс у предизборној кампањи, као и сопствену друштвену групу као адресата песме „Систем те лаже“, што је омогућено кодом поруке (репом као музичким жанром). Избор Твитера као комуникацијског канала за слање популистичке поруке младима, не гарантује прихватање поруке и поверење према пошиљаоцу. Већина препознавања популизма у јавном дискурсу чинилац је компетенције за медијску писменост, коју обезбеђује одгова-

<sup>1</sup> violetakecman@gmail.com

*рајуће медијско образовање, доводећи у везу традиционалне етичке вредности, продукте популарне културе и јавни дискурс у медијима.*

### **Кључне речи**

*медијска писменост, популизам, дискурс, реторичке стратегије, адолесценти*

---

## **Уводна реч**

Позициониран између либерализма и конзервативизма, популизам се налази у средишњој позицији, без утемељених политичких начела и програмске оријентације. И докле год се јавља у овом виду, биће подложен експлоатисању у корист одређених политичких идеологија. Препознавање популизма у медијском дискурсу један је од индикатора медијске писмености.

Адолесценти<sup>2</sup> заузимају значајно место у популистичкој демагогији политичара, квалификовани као тек стасало или будуће бирачко тело у које вреди инвестирати. Значај који им се придаје у политичком популистичком дискурсу полази од свести интересних група и појединаца о њиховом бунтовничком потенцијалу, условљеном, пре свега, изостајањем економског притиска и одговорности одраслих.

Популизам у медијским садржајима са којима се адолесценти доводе у везу (чији су *предмет поруке, адресат* или у којима се адолесценти *препознају као адресати* медијске поруке) захтева приступ из позиције адолесцената. Само у том случају можемо рачунати на релевантне одговоре као полазне тачке за даља испитивања односа младих према популизму у медијском дискурсу који се на њих односи. Због тога студију случаја и емпиријско истраживање постављамо у оквире перцепције медијских садржаја од стране адолесцената и односа који према њима, путем медијског дискурса, показују етаблиране групе и појединци.

---

2 У раду се под појмом *адолесценти* подразумевају припадници *средње адолесценције*, ученици средње школе (узраст од 16. до 19. године).

## Политички популизам у медијском дискурсу

Значење појма *популизам* обухватало је сродне, али разнолике појаве од свог настанка до данас. Етимологија појма полази од латинске лексеме *populouis*, чија су значења „народ”, „народни”, „онај који се тиче народа”. У Риму је овај појам означавао политички покрет са циљем заступања интереса „обичних” грађана, насупрот интересима елите – аристократије и плутократије (Morstein-Marx 2003).

Берто Шалај (Berto Šalaj) истиче да је појам *популизам* првобитно ушао у савремену политику као ознака за левицу, јер се придев *популистички* први пут користи крајем 19. века у САД, при опису програма и начела Народне странке (People’s Party), чији је циљ био борба за већа права сељака и радника (Šalaj 2012: 56). У Латинској Америци, где је овај појам заживео после Другог светског рата, значење је обухватало различите политичке појаве које се нису могле сврстати ни у једну званичну политичку опцију.

Са семантичког аспекта сродан појму *популизам* је појам *демократија*, али је, за разлику од демократије, чија је конотација у сваком дискурсу позитивна, значење појма *популизам* најчешће пезоративно и односи се на јефтину политичку демагогију и улагивање власти народним масама. Политички популизам, који се дистрибуира путем медија и помоћу којег се пропагирају политичке идеје и садржаји, последњих година је постао персуазивна доктрина владајућих структура (Николић 2016: 108). Његово присуство доследно се потврђује истицањем речи „народ” у дискурсу, као и „свести о значају борбе за његове интересе”. Као обележје говора политичара популиста јавља се једноставан, сужен речник, познат ширем кругу прималаца, персуазивност, која се огледа у буђењу снажних националних и верских осећања, претеривање у изразу, као и давање нереалних обећања. Албертаци (Albertaci) и Мак Донел (McDonnell) сматрају да је политички популизам обавезно испраћен харизматичним ликом ауторитарног вође „који инстинктивно зна шта народ жели” (Albertaci & McDonnell 2008: 5).

С временом је популизам из сфере политике прешао у сферу медија. Кључ односа медија и политичког популизма стоји у утврђивању интересних група, односно одговорима на следећа питања: Ко од стране медија креира популистичку стратегију? Шта представља циљ те стратегије? Које комуникацијске канале популистичка стратегија обухвата?

На који начин она утиче на примаоце поруке? Одговоре на постављена питања покушаћемо да откријемо посматрајући адолесценте као реципијенте популистичких медијских порука, обликованих одређеним реторичким стратегијама.

### Реторичке стратегије као алат политичког популизма

Према Аристотеловој дефиницији, реторика је способност уочавања битних и примарних особина уз чију се помоћ у нешто уверавамо (Аристотел 1990: 62). И за Цицерона је вештина говорења у томе да се њиме уверава, убеђује у нешто (Cicero 1938: 49). Прве дефиниције реторике изводе на површину манипулативни потенцијал говора. За реторику је важан начин да се други речима увере (*persuasio*) и придобију за неку идеју, или да се покрену у акцију. Ово нас доводи до закључка да између класичног реторичког говора и популистичког медијског дискурса постоји сличност у интенцијама – и један и други „користе речи да би изазвали промену ситуације” (Bert 1971: 17).<sup>3</sup>

Дирдре Бартрон (Dirdre Bartron) полази од три основне реторичке стратегије које се развијају зависно од тога да ли је референтна тачка предмет разговора (*logos/ pragma*), говорник (*ethos*) или слушалац (*pathos*).

Технике стратегија *logosa* у класичном реторичком, као и у популистичком и драмском говору, очигледне су у аргументованим монолозима и описивању позадине радње (представљању онога што је условило актуелно стање).

Стратегија *etosa* за основни циљ има стварање кредибилитета говорника. Остварени ауторитет говорник надаље користи као главни аргумент за придобијање присталица који ће подржати његове ставове. Ова реторичка стратегија која презентује политичара као моралног чистунца, опште је место популистичког дискурса.

Стратегија *patosa* јавља се да би се код прималаца изазвале снажне емоције, с намером да се поверује у говорникову позицију. Говорник је у предности у односу на примаоце поруке, јер је овладао њиховим психолошким и идеолошким профилем. Дискурс у коме је *patos* остварен

3 Исте интенције јављају се и у драмском говору.



најчешће обилује стилским средствима попут метафоре, реторских питања, алузија, апострофе и сл.

Одабир реторичких образаца за промовисање одређене популистичке политике етички позиционира њене носиоце и пружа координате њене стратегије. Механизми на основу којих се утврђује популистички карактер медијског дискурса заснивају се на углу посматрања истраживача, као и његовом знању, објективности и вештини да препозна циљеве имплицитно садржане у дискурсу. У том кључу медији имају снагу да истакну или прикрију популистички карактер политичког дискурса. Студија случаја коју ћемо представити у наставку рада и спроведено истраживање имају за циљ да, између осталог, покажу и због чега млади (не) читају популизам у тексту песме реп музичке групе, односно дискурсу објављеног одговора тадашњег премијера, данас председника Републике Србије, Александра Вучића.

### Студија случаја:

#### Београдски синдикат vs. премијер Србије Александар Вучић

Када је музичка реп група Београдски синдикат 19. априла 2016, само неколико дана пре избора, објавила спот за песму „Систем те лаже” на Јутјубу,<sup>4</sup> спот је за двадесет и четири сата имао око 800.000 прегледа. Песма је наишла на одличан пријем у јавности, нарочито код младих. Од креатора (популистичке) политичке стратегије тадашњег премијера Вучића (у овом случају на Твитеру потписаних као „Г-ђица министарка”), убрзо се на истој мрежи појавило питање упућено премијеру: „Хеј! Јеси ли видео ово?”, емотикон „смајлија” који намигује и линк за снимак спота на Јутјубу. Одговор који је убрзо уследио „од стране премијера Вучића”, гласио је:

„Управо сам видео. Хвала. Разумем те момке. Морамо да се боримо јаче и урадимо више за будућност младих!”

Популистички дискурс одговора тадашњег премијера Вучића, данас председника Републике Србије, упућује на интертекстуални карактер, чији се примарни исказ показао као успешан у ранијим епохама. Тито је у својим обраћањима младима често користио популистичку демаго-

4 Београдски синдикат, „Систем те лаже”, <https://www.youtube.com/watch?v=hkSzmPnzF-o>, [Посећено 14. 12. 2020].

гију: „Сматрам да ми у том погледу не можемо кривити омладину, већ у првом реду нас саме!”, „Човјек је наше највеће богатство!”,<sup>5</sup> „Студенти су у праву!”<sup>6</sup> и сл. Популизам који се заснива на демагогији политичара у обраћању народу, са циљем доласка на власт, или очувањем позиције на власти, Канован (Canovan) назива „политички популизам” (Canovan 1981: 87).

И Тито и премијер Вучић су у наведеним дискурсима показали политички популизам настојањем да се идентификују с младима, приказујући се као „једни од њих”. Тај популистички метод подразумева присност и фамилијарни тон у обраћању, колоквијални речник, елипсу, разговорни функционални стил, а све у циљу приближавања интересној групи.

Следећи класификацију реторичких стратегија Дирдре Бартрон (Deirdre Burton), исказ премијера Вучића можемо описати као реторички лук који полази од *етоса* (он се уљудно захваљује што му је јављена новост и сада, пошто је видео какво је стање, он ће нешто и предузети – стање се није изменило искључиво због тога што премијер до тада није чуо да у систему нешто не функционише). Реторика коју је премијер Вучић у наведеном исказу показао представља *реторику незамењања*. Иако је свестан да припада прозваној страни, власти, он се не осећа одговорним за поступке за које се у песми власт терети – нити их дисквалификује, нити прихвата. Балансирањем на обе стране труди се да се никоме не замери, али и да покаже „наклоност” према Београдском синдикату („Разумем те момке...”). Завршетак његовог исказа представља опште место демагошког дискурса политичара-популиста („Морамо да се боримо јаче и урадимо више за будућност младих!”). Покушај идентификације са младима и потреба да се изазову снажне емоције у широј јавности, након излива безусловне хришћанске љубави према „младима”, упркос њиховом неваспитаном и незахвалном поетском обраћању, представља стратегију *патоса*, чији је циљ намера да се поверује у говорникову позицију.

Као реторичка стратегија, популизам се заснива на грешци *ad populum*, која подразумева третирање и истицање општеприхваћеног мишљења као истинитог. Типично популистичко мишљење присутно је у исказима: „Сви политичари лажу!”, „Сви политичари су корумпирани”, „Систем те лаже!” и сл. Из тог аспекта се и дискурс песме Београдског

5 Шести конгрес народне омладине Југославије, одржан 1958. године.

6 Студентски протест 1968. године.

синдиката може третирати као популистички (упркос доследној аргументацији као обележју). Реторичка стратегија из које се наступа у песми *Систем те лаже* јесте стратегија *логоса*. Јасно и живо обраћање са високим степеном аргументације има за функцију да доведе у узрочно-последичну везу друштвене појаве и укаже на понављање истих политичких образаца у новијој историји и актуелном политичком тренутку. Према подели Маргарет Кановен, реакционарни популизам окупља масе „на основу несношљивости према одређеним мањинским групама, односно власти” (Сапован према Šalaj 2012: 56).

Студије о поткултурама младих показале су да млади деценијама користе медијске ресурсе да саопште своје политичке ставове и опредељења (Радок 2013: 11). Очекујемо да ће резултати емпиријског истраживања *Препознавање популизма у медијском дискурсу* указати на капацитет адолесцената у Србији за препознавање манипулативних реторичких стратегија у популистичком дискурсу.

## **Истраживање: Препознавање популизма у медијском дискурсу**

### *Ранија истраживања*

Истраживањем објављене литературе није се дошло до података о реализованом истраживању и теоријском разматрању начина на који млади препознају популистички дискурс са којим се доводе у везу. У свету су рађене студије утицаја реп музике на младе (Радок, 57), као и утицаја реп музике на младе војнике у рату (Pieslak 2007, 2009), међутим та истраживања нису за циљ имала утврђивање препознавања популистичких порука од стране адолесцената.

### *Циљ истраживања и хипотезе*

Циљ овог истраживања је утврђивање медијске писмености младих – испитивање да ли и у којој мери млади препознају популизам у два медијска дискурса, као и сматрају ли себе примаоцима тих порука. Први испитивани дискурс представља текст реп песме „Систем те лаже” музичке групе Београдски синдикат. Други дискурс је на Твитеру објављени одговор тада актуелног премијера Александра Вучића на исту песму.

Претпостављамо да ће истраживање потврдити следеће хипотезе:

- Адолесценти придају значај основној идеји песме, док су њен целовит смисао и садржина остали непознати.
- Адолесценти не препознају популизам у дискурсу песме „Систем те лаже“.
- Адолесценти препознају себе као адресата медијске поруке уколико је код поруке одговарајући њиховој друштвеној групи.
- Адолесценти не разумеју интенције премијера Вучића у дискурсу који представља одговор на објављену песму.
- Избор Твитера као комуникацијског канала за слање популистичке поруке младима, утицаће на јачање поверења младих према њеном пошљаоцу.
- Адолесценти у значајној мери препознају испитивани дискурс премијера Вучића као популистички.

#### *Узорак истраживања*

Испитивање је изведено на узорку од 60 испитаника. Узорак је имао следеће карактеристике:

Старосно доба испитаника је од 18 до 19 година, у стручној литератури категоризована као представници *средње адолесценције*.

Према полу, узорак је сачињавало 30 испитаника женског пола и 30 испитаника мушког пола.

Према образовању, узорак је сачињавало 60 испитаника четвртог реда Пете београдске гимназије, друштвено-језичког смера.

#### *Инструмент истраживања*

Упитник који је коришћен састоји се из три дела:

У првом делу упитника прикупљени су подаци који се односе на пол, образовање и године старости испитаника.

Други део упитника чине текст песме „Систем те лаже” и три типа питања, класификована према теми на коју се односе:

- први тип питања: аналитичко-синтетички увид у идеолошки значење песме „Систем те лаже”, у циљу утврђивања разумевања значења песме, препознавања популистичког дискурса и друштвене групе којој је упућена.

Коришћењем методе плана текста<sup>7</sup> прегледно су регистровани сви делови песме именовањем мотива и уметничких слика, сагледаних у функционалној поставци. Ученицима су понуђене тврдње чију тачност треба да процене, заокружујући поред ње одговор ДА/ НЕ (питање бр. 1).

Питања бр. 2 и бр. 3, која се односи на процену сопствене групе као адресата поруке и препознавања популизма у дискурсу, постављена су у виду реченице коју треба довршити једним од три понуђена одговора (наставка реченице). На питање бр. 3 дозвољено је заокружити више тачних одговора.

- други тип питања: анализа садржаја одговора премијера Вучића, у циљу утврђивања популистичког дискурса од стране младих, као и препознавање сопствене друштвене групе као адресата поруке.

Оба питања овог типа подразумевају по три понуђена одговора, од којих код питања бр. 3 (значење поруке) треба заокружити један одговор који испитаник сматра исправним, док је у оквиру питања бр. 4 (утврђивање адресата поруке) ученицима омогућено да одаберу све одговоре које сматрају тачним.

- трећи тип питања односи се на последњи (необавезни) задатак бр. 5 и даје могућност испитаницима да изнесу примере из личног искуства у вези са политичким популистичким дискурсом који се односи на младе.

Трећи део упитника чини израз захвалности за учешће у истраживању.

<sup>7</sup> План текста је систематичан и сажет приказ предметне структуре књижевног дела. При анализи садржаја текста потребно је обезбедити целовит и систематичан увид у приказану предметност. За испитивање (популистичког) карактера порука у тексту, битно је свет дела сагледати као целину сачињену од функционално распоређених делова. Због тога су питања из другог дела упитника конципирана тако да испрате детаљан план текста – понуђени одговори распоређени су на начин којим се региструју мотиви у фабуларном току песме.

## Спровођење истраживања

Истраживање је спроведено у периоду од 11. до 13. децембра 2016. године у Петој београдској гимназији. Упитници су давани индивидуално. Одговори су давани анонимно. Примењен је метод намерног узорка одређене социјалне групе, због чињенице да је ученицима четвртог разреда од раније познат појам *популизам* из наставних програма предмета Устав и право грађана и Социологија.

С обзиром на чињеницу да стандарди постигнућа ученика за наставни предмет Српски језик и књижевност подразумевају и разумевање и тумачење прочитаног текста, препознавање пропаганде у дискурсу, као и одређени ниво развоја критичког мишљења, истраживања су реализована током часа Српског језика и књижевности.<sup>8</sup> Резултати су употребљени за даља истраживања у области методике наставе књижевности.

Ради објективности резултата, ученицима није представљен циљ, али им је указано на научни карактер и вредност истраживања, као и на тематски оквир упитника, који се тиче младих и њиховог разумевања актуелне стварности. На претходним часовима ученици су припремани за овакав тип истраживања, поновљено је и дефинисано значење појма *популизам*. Појам је употребљен у језичким конструкцијама типа „популистички дискурс/популистички текст” током компаративне анализе авангардне и ангазоване поезије у српској књижевности 20. века.

Дискурс песама групе Београдски синдикат анализиран је на једном од часова у трећем разреду, чија је наставна јединица гласила: „Побуна у песмама француских симболиста и Београдског синдиката – упоредна анализа”.

Због актуелности теме којом се бави и чињенице да се одређени број испитаника представио као слушаоци реп музике, упитник је изазвао

8 „У области *Већина читања и разумевања прочитаног ученик/ученица*: СЈ.1.1.1. разуме текст који чита наглас и у себи; СЈ.1.1.2. разликује уметнички и неуметнички текст; уме да одреди сврху текста: експозиција (излагање), дескрипција (описивање), наратија (приповедање), аргументација, пропаганда” („Образовни стандарди за крај обавезног образовања за српски језик и књижевност са примерима задатака” у *Правилник о програму завршног испита у основном образовању и васпитању*, Службени гласник РС – Просветни гласник, бр. 1/2011, 1/2012, 1/2014 и 12/2014).

велико интересовање. Претпоставља се да није постојао проблем искрености испитаника.

### *Резултати истраживања и њихово тумачење*

Питања у упитнику постављена у виду тврдњи (ставки) које се односе на садржину песме, чији су одговори дихотомног формата. У табели у наставку дати су обрађени подаци – тачни и нетачни одговори. Тврдње су преформулисане, у циљу лакшег сагледавања резултата.<sup>9</sup> Истраживање није указало на разлике у одговорима између полова, па унети резултати обухватају оба пола. Уоквирене су тврдње (одговори) испитаника које значајно одступају од тачних.

<i>Тврдња</i>	<i>Тачно</i>	<i>Нетачно</i>
Власт никада није поштовала народ.	72%	28%
Банда у тексту означава једнопартијски систем.	75%	25%
Промене у друштву су плански инстурриране са Запада.	75%	25%
Технолошки развој није донео освешћеног појединца.	84%	16%
Рефрен значи: Не веруј шта ти власт поручује, побуни се!	78%	22%
Јожа у песми је Тито.	6%	94%
Марама, капа и заклетва симболи су пионира.	100%	0%
Кашика је алузија на приповетку „Кашика” А. Исаковића.	3%	97%
Грађани су '90-их протестовали на улицама.	60%	40%
Стране силе су индиректно гушиле грађанске протесте.	75%	25%
Када се промени систем, доћи ће и правда.	81%	19%
Спинована стварност је креација медија.	78%	22%
У песми су медији моћнији од појединца.	81%	19%

9 Испитаној групи у анкети више одговара опширнији исказ високе референцијалности, без присуства термина, са шире познатом лексиком.

Обавезе које држава намеће сурове су као турска свадбарина.	81%	19%
Типичан грађанин Србије је задужен у банци.	78%	22%
Човек мора да буде одговоран према будућим поколењима.	81%	19%

**Табела 1.** *Разумевање значења песме „Систем те лаже” (план текста)*

Наша почетна хипотеза је потврђена. Резултати показују да већина испитаника разуме основну идеју песме исказану у рефрену, док је смисао њене целовите садржине остао непознат.

Као што је и очекивано, ученици нису препознали интертекстуалност – ангажовану причу за децу „Јоже се санка” и приповетку „Кашика” Антонија Исаковића. С друге стране, 100% испитаника показало је да зна да су марама, капа и заклетва симболи Титових пионира. Разлог за овај дисхронитет може се наћи у чињеници да су пионирска обележја (капа и марама) данас употребљивана и као симболи популарне културе (маскенбали, тематске вечери посвећене југоносталгији, кафићи и ресторани чији називи, ентеријери и униформе прате епоху комунизма – *Че Гевара, Република* итд.).

Свадбарина као обичај из турског доба српске историје код већег броја испитаника је препозната, што се може објаснити чињеницом да се као мотив показује у неколико обрађених дела народне књижевности из наставног програма за предмет Српски језик и књижевност.

Занимљиво је да велики број ученика (чак 40%) није разумео значење стиха:

„Па смо хтели демократију, изашли на улицу...”

већ су наведени стих посматрали као „низак ниво безбедности и борбе криминалних банди ’90-их”. Испитивана група је рођена 1998, након грађанских протеста ’96/97. године. За утврђивање циља истраживања значајном сматрамо и чињеницу да наставни програми из Историје подразумевају одређену временску дистанцу према историјским догађајима, што је утицало да узорку субјеката друштвени контекст ’90-их година 20. века остане недовољно познат.



младима	средовечнима	старијима
65%	26%	9%

**Табела 2.** *Коме је упућена песма „Систем те лаже“?*

Хипотеза да млади препознају себе као адресата поруке песме „Систем те лаже” је потврђена. Разлог за овакав резултат може се наћи у чињеници да млади препознају медијске поруке као њима упућене уколико су основна идеја (позив на побуну) и код поруке (у овом случају реп као музички жанр) одговарајући њиховој друштвеној групи.

С обзиром на чињеницу да је питање омогућавало више одговора, значајан број испитаника (26%) као адресата је препознало средовечну популацију, док је мањи број као примаоце поруке препознао старију популацију (9%). Разлог се може тражити у две чињенице – да млади препознају и средовечне као део популације који показује потенцијал за побуну, али и да им је познат јавни коментар Феђе Димовића, фронтмена Београдског синдиката, на оглашавање некадашњег премијера Вучића поводом објављене песме.<sup>10</sup>

јесте популистички	није популистички	не знам
33%	57%	10%

**Табела 3.** *Идеолошки карактер дискурса песме „Систем те лаже”*

Хипотеза да адолесценти не препознају популистички дискурс у песми „Систем те лаже” је потврђена, али је значајно указати на висок проценат испитаника који мисле супротно и који не знају одговор (укупно 43%).

премијер је разумео значење песме и више ће се борити за младе	премијер није разумео значење песме	премијер је разумео значење песме, али га је с намером другачије представио
7%	23%	70%

**Табела 4.** *Тумачење одговора премијера А. Вучића на песму „Систем те лаже” у перцепцији узорка субјеката*

<sup>10</sup> „Није у току, па нас третира као младе момке, децу, иако ми имамо по четрдесет година” (Феђа Димовић, дневни лист *Данас* од 21. априла 2016. године).

Хипотеза да млади не разумеју интенције премијера Вучића није потврђена. Одговори на постављено питање указују да већина испитаника разуме циљеве и планиране ефекте оглашавања премијера Вучића поводом објављивања песме.

Значајан проценат оних који мисле да премијер није разумео песму (23%), као и да ће се борити за младе (7%), указује на недовољно развијену медијску писменост младих. Због чега велики број испитаника мисли да премијер није разумео дискурс песме? Скептицизам и сумњичавост *a priori* у сваки став политичара, прелази у нетрпељивост, мржњу, нарочито код адолесцената, који се лако идентификују са својим музичким идолима.

Низак проценат испитаника који верују да је премијер разумео значење песме и да ће се више борити за младе, потврђује хипотезу да избор Твитера као комуникацијског канала за слање популистичке поруке младима не гарантује прихватање и одобравање, као ни поверење према пошиљаоцу.

младима	корисницима Твитера (адресанту)	широј јавности
24%	3%	73%

**Табела 5.** *Коме је упућен одговор премијера Александра Вучића?*

Можда је најинтересантнији резултат истраживања управо одговор на ово питање. Млади разумеју интенције политичара у предизборној кампањи (циљна група је шира јавност), што је један од показатеља одређеног нивоа медијске писмености. Шира јавност као адресат и занемаривање могућности да је адресат истовремено и пошиљалац поруке који је на Твитеру тражио одговор од премијера, наводи на закључак да млади данас у већој мери разумеју да је политички (предизборни) популизам стратешки вођен.

јесте популистички	није популистички	не знам
63%	12%	15%

**Табела 6.** *Да ли је идеолошки карактер одговора премијера Вучића популистички?*

Хипотеза да адолесценти мисле да је одговор премијера популистички је потврђена. Одговори на питања бр. 4–6 указују на податак да адолесценти (63%–73%) препознају политички популизам у анализираном дискурсу Александра Вучића.

Одговори који се понављају у последњем задатку, где је ученицима дата могућност да напишу поруку „у којој су приметили улагивање политичара младима”, јесу следећи:

- „Сви политичари у предизборној кампањи се обраћају младима популистички.”
- „Политичари често понављају фразу *за бољу будућност младих*, а обећања никад не испуне.”
- „Политичари показују веће тенденције да обмањују старије грађане, јер су они уплашени још од претходних политичких режима.”
- „Политичари се популистички обраћају младима због тога што млади имају велики утицај на своје родитеље, баке и деде.”
- „Популистичко у вези с младима је када политичари указују да неки проблем мора да се реши на следећи начин: ‘Како ће нашој деци сутра бити због тога?’ При том циљају на сентименте народа.”
- „Популизам се види у Титовом обраћању студентима ’68, говорима Вука Драшковића ’90-их пред српским националистима, као и актуелним обраћањима Александра Вучића.”

Ова запажања потврђују одређени ниво свести младих о манипулативном обраћању политичара и популистичком дискурсу као општем месту у борби за власт, као и изванредан ниво присуства критичког мишљења и медијске писмености.

### *Закључци истраживања и анализа резултата*

На испитаној групи утврђено је да адолесценти у одређеној мери препознају популизам у оба медијска дискурса и себе као адресата обе медијске поруке.

Потврђена је хипотеза да адолесценти придају значај основној идеји песме коју разумеју, док су им њен целовит смисао и садржина остали

непознати. Неразумевање целокупне садржине израз је комформизма, слабе читалачке културе и информисаности.

Адолесценти препознају себе као адресата песме „Систем те лаже”, јер кôд поруке (реп као музички жанр) одговара њиховој друштвеној групи. Истовремено, позив на побуну у песми не ограничавају само на своју друштвену групу, већ је значајно шире и на средовечну популацију, у мањој мери и на старије грађане.

Хипотеза да млади не препознају популистички дискурс у песми „Систем те лаже” је делимично потврђена, јер је висок проценат испитаника који сматрају да текст јесте популистички, као и оних који не знају одговор. Највише опредељених за став да текст „није популистички” може се објаснити чињеницом да млади појам *популизам* доживљавају у пежоративној конотацији, као и да се идентификују са члановима омиљеног бенда.

Истраживање показује да већина младих разуме интенције премијера Вучића у дискурсу који представља одговор на објављену песму и препознаје испитивани дискурс као популистички. Избор Твитера као комуникационог канала некадашњем премијеру Вучићу није обезбедио прихватање и одобравање поруке од стране већине младих, нити је значајније омогућио њихово поверење.

### Закључак

Посматрањем и анализом позиционирања младих у медијима данас могуће је сазнати много о ставовима и страховима јавности који су дефинисали одређене историјске тренутке (Радок 2013: 11). На тим сазнањима се темељи и популистичко виђење младих, које подразумева слику површне и наивне друштвене групе, чију су припадници лаки за различите видове манипулације. Млади се третирају као медијски неписмени пасивни конзументи медијских садржаја, са постојећим, али недовољно развијеним потенцијалом за побуну.

Истраживање на испитаној групи адолесцената показује да је медијска писменост младих неоспорно присутна, али и недовољно развијена. Млади данас у већој мери (не у потпуности) разумеју да је политички (предизборни) популизам стратешки вођен. Утисак површности и не-

заинтересованости за шира значења медијске поруке потхрањује чињеница да млади придају значај основној идеји поруке, док је смисао њене целовите садржине запостављен и означен као мање битан. Таква перцепција у складу је са општим трендом актуелног историјског тренутка, заснованог на брзим и сажетим информацијама, које не захтевају већи мисаони и емоционални ангажман рецепијента.

Хипотеза од које се пошло у раду да млади препознају себе као адресата медијске поруке уколико је код поруке (жанр) и комуникацијски канал (медиј) одговарајући њиховој друштвеној групи, тачна је само у оном домену који се односи на код поруке. Твитер као комуникацијски канал одавно је прешао утврђене границе медијског простора младих и проширио се на ширу популацију која користи смартфон. Избор Твитера као комуникацијског канала за слање популистичке поруке младима, не гарантује прихватање поруке, као ни поверење према пошиљаоцу.

Медије и њихов утицај на младе треба схватити као полазиште за испитивање и утврђивање могућности унапређивања образовања. Савладавањем медијске писмености, млади се уче да разумеју медијске садржаје и поруке, медијску индустрију, медијску публику, канале дистрибуције, као и савремену културу. Критичким односом према медијским порукама, умањује се могућност за манипулацију од стране власти и елитистичких група. Такав млади човек, који мисли и препознаје манипулативни карактер популизма, ближи је идеалу слободног појединца и есенцијални је елемент здравог друштва.

### **Литература**

- Albertazzi, Daniele and McDonnell, Duncan (2008) *Twenty-First Century Populism: The Spectre of Western European Democracy*. New York: Palgrave.
- Аристотел (1990) *О песничкој уметности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Burton, Deirdre (1980) *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occuring Conversation*. London and Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Bert, States (1971) *Irony and Drama. A Poetics*, Ithaca: Cornell University Press.

- Canovan, Margaret (1981) *Populism*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Morstein-Marx, Robert. (2003) *Mass Oratory and Political Power in the Late Roman Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Николић, Мирјана (2016) „Сензационализам и популизам vs. друштвена одговорност електронских медија”, *Медијски дијалози*, Подгорица: Истраживачки медијски центар (24) стр. 99–116.
- Pieslak, Jonathan (2007) *Sound target: music and the war in Iraq*. Journal of Musicological Research, 26 (2), pp. 123–149.
- Радок, Енди (2013) *Медији и млади*, Београд: Клио.
- *Службени гласник РС – Просветни гласник*, бр. 1/2011, 1/2012, 1/2014 и 12/2014.
- Ciceron (1938) *De l' orateur*, Livre premier. XIV. Text etabli et traduit par Edmond Courbaud, Assoc. Paris: Bude.
- Šalaj, Berto (2012) „Politički pojmovnik: Populizam. Što je to populizam?”, *Političke analize*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu (11) str. 55–60.

### ***Интернет извори***

- Београдски синдикат, „Систем те лаже”, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=hkSzmPnzF-o>, [Приступљено 14. 12. 2020. године].
- Феђа Димовић, „Вучић је одговорио као Тито“, доступно на: <https://www.danas.rs/politika/fedja-dimovic-vucic-je-odgovorio-kao-tito-video/>, [Приступљено 21. 12. 2020. године].

## YOUTH MEDIA LITERACY: RECOGNIZING POPULISM IN MEDIA DISCOURSE

### ***Abstract***

*We consider the recognition of populism by youth in media discourse as one of the indicators of media literacy. The paper attempts to determine how adolescents in Serbia recognize and delineate populism in various media discourse with which they are associated, as well as to determine factors conditioning the identification of their social group as the addressee of populist media messages. The subject of the research is the recognition of populism in two media discourses – the lyrics of the rap song “The System Is Lying To You” by the music group Belgrade Syndicate, whose video was published on YouTube in April 2016, and the response on Twitter of the then Prime Minister of the Republic of Serbia Aleksandar Vucic to the song’s publication. Following the theoretical consideration and case study, is an empirical research, conducted with fourth grade high school students. Questionnaire methods and content analysis methods (text plan) were used. Data were statistically processed. The results of the research confirm the hypothesis that adolescents attach importance to the basic idea of the song and understand it, while its overall meaning and content remain unknown to them. Majority of the research subjects recognize the intentions of the sender and the populist discourse in the election campaign, and see their own social group as the addressee of the song “The System Is Lying To You”, which is made possible by the message code (rap as a music genre). The choice of Twitter as a communication channel for sending the populist message to young people does not guarantee acceptance of the message and trust in the sender. The skill of recognizing populism in public discourse is a factor in media literacy competence, and is achieved by appropriate media education, linking traditional ethical values, products of popular culture and public discourse in the media.*

### ***Key words:***

*media literacy, populism, discourse, rhetorical strategies, adolescents*

Примљено: 16.01.2021.  
Прихваћено: 08.02.2021.





Ljubica Janjetović<sup>1</sup>  
Tehnički fakultet,  
Univerzitet za poslovni inženjering  
i menadžment Banja Luka

UDC 7.038.531.004.946  
COBISS.SR-ID 41538313

## SAJBER STVARNOST U NET ARTU KAO KONTEKST SAJBER IDENTITETA

### **Apstrakt**

*U članku se bavimo savremenom tehnološkom kulturom i razlikama između današnje kulture i „starog” načina života (da se poslužimo diskursom Rejmonda Vilijamsa /Raymond Williams 1981/ i Marka Postera /Mark Poster 2008/), te implikacijama kulturnih promjena na identitet korisnika tehnologije. Savremene kulturne prakse određene tehnologijom u tekstu razmatramo u terminima sajber kulture Pjera Levija (Pierre Levy 1999), te u okviru takve kulture analiziramo stvarnost, okruženje i okolnosti u kojima živi korisnik savremene tehnologije, odnosno kontekst njegovog identiteta. U tekstu posmatramo savremenu sajber stvarnost kao hibrid fizičke (materijalne) i virtuelne stvarnosti (koja je vještačka po prirodi, ali opet stvarna), a prostor u kome boravi korisnik kao sajber prostor, a dalje, na primjeru četiri performansa umjetničke grupe Blast tiori (Blast Theory) iz domena net arta, preispitujemo specifične osobine konteksta identiteta korisnika savremene tehnologije.*

### **Ključne riječi**

*net art, identitet, liminalnost, sajber kultura, sajber stvarnost*

### **Uvod**

Stvarnost sada nije ista kao prije pojave interneta i virtuelne tehnologije. Savremene informaciono-komunikacione tehnologije konstruišu drugačiji način života, drugačiju kulturu i drugačije poimanje stvarnosti, a globalno umrežavanje i stalni pristup internetu omogućili su da tehnološki simulirana

<sup>1</sup> ljubica.janjetovic@gmail.com

stvarnost postane dio svakodnevnog života. Sadašnja stvarnost je hibrid fizičkog i simuliranog svijeta tvrde Marija Bakardjeva (Maria Bakardjeva 2005) i Šeri Trekl (Sherry Turkle 2011) i navode da je tehnologija (uključujući internet) postala dio svijeta, te da njihovo korišćenje nudi ne samo mogućnosti za nove kulturne i društvene aktivnosti nego i drugačiji odnos prema svijetu i sopstvu (selfu). Novi oblik kulture i zahtjevi savremenog života traže od čovjeka da se prilagodi novim okolnostima. U takvim izmijenjenim kulturnim i socio-tehnološkim okolnostima (kontekstu) promijenili su se parametri poimanja sopstva, konstruiše se novi koncept selfa i drugačiji identitet.

Rasprava oko simulirane i kompjuterski posredovane stvarnosti i njenog potencijala za redefinisane postojećih društvenih koncepata i identiteta već je odavno ušla u akademske i umjetničke krugove. Savremene teorijske i umjetničke prakse koriste subverzivni potencijal digitalnih tehnologija za stvaranje novog diskursa koji preispituje probleme roda, re-prezentacije, prostora i vremena i slične fenomene sajber okruženja od kojih zavisi identitet, kroz različite referentne okvire. Do sad je urađeno mnoštvo empirijskih i teorijskih istraživanja na temu konstrukcije identiteta u onlajn ili virtuelnom prostoru. Međutim, tematsko akcentovanje različitih problema i nedovoljno jasna diferencijacija pojmova, navode na ideju da rasprava o identitetu u okruženju određenom internetom podrazumijeva jedinstvenu i jednostavnu transpoziciju sopstva iz fizičkog okruženja u ovo drugo (najčešće onlajn) okruženje ili se oni, prosto, jukstapozicioniraju ne razmatrajući promjene konteksta u kome se taj identitet oblikuje. Uzimajući u obzir činjenicu da je najveća promjena koja se desila u životu čovjeka ta što sada čovjek živi u novoj vrsti stvarnosti, koja je tehnološki oblikovana i koju je nemoguće izbjeći, smatramo ne samo opravdanim nego i neophodnim opisati i odrediti tu novu stvarnost, odnosno novi kontekst. Stoga u radu tvrdimo da je sadašnja stvarnost mješavina fizičkog i virtuelnog (digitalnog/onlajn) svijeta pri čemu oba koegzistiraju u novoj stvarnosti koju smo za potrebe ove studije označili pojmom sajber stvarnost.

## Sajber stvarnost

S obzirom na činjenicu da stvarnost savremenog svijeta više ne postoji mimo medija, kao i da je virtuelna stvarnost neodvojiva od svijeta (medijske) reprezentacije, onlajn socijalne interakcije i aktivnosti, mogu se smatrati ekstenzijom svakodnevnih aktivnosti i dijelom stvarnosti koja nas okružuje. Stvarnost, tj. okruženja koja čine tu stvarnost, a koja posmatramo u ovoj studiji

jesu hibridna okruženja koja nisu sačinjena samo od fizičkih (materijalnih) okruženja, te za njih ne vrijede isključivo fizički zakoni na koje smo se dosad oslanjali pri razmatranju i doživljaju prostora i stvarnosti. Onlajn ili virtualni prostori<sup>2</sup> su promjenljivi i nestalni, oni su prostori fikcije i subjektivnog doživljaja. Međutim, Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty 1978) i Markos Novak (Marcos Novak 1991) tvrde da je čak i fizička (materijalna) stvarnost konstrukt našeg uma i stoga subjektivna. Njen doživljaj zavisi od naše percepcije. Novak kaže da sve što nam zapravo ostaje dok percipiramo stvarnost fizičkog svijeta (dakle i virtualnog) jeste stvarnost fikcije (Novak 1991: 227). U tom smislu, virtualni i fizički svjetovi se ne razlikuju mnogo.

Razmatrajući savremenu kulturu, Dejvid Bel (David Bell) koristi pojam „sveukupnosti” i kaže da ova „kultura stvarne virtualnosti”<sup>3</sup> koja je „dio umreženog društva, slijedi logiku umreženosti, odnosno logiku uključenosti ili isključenosti” (Bell 2007: 83) iz kulture (u smislu povezanosti ili nepovezanosti sa mrežom, u našem slučaju internetom). Prema Belu „biti na mreži znači biti dio kulture, biti van mreže znači biti isključen iz nje”<sup>4</sup> (Bell 2007: 83). Dakle, biti prisutan onlajn kroz različite predstave ili aktivno učestvovati u onlajn prostoru, znači biti dio kulture. Sve drugo, znači biti van kulture. Iako medijalizovana, sajber kultura koju Pjer Levi (Levy 1999: 105) definiše kroz koncept „univerzalnog bez cjelovitosti”, postaje odrednica sajber stvarnosti<sup>5</sup> jer je sajber kultura stvarna, a „[s]tvarnost (to jest, ljudsko materijalno/simboličko postojanje) potpuno je zarobljena i potpuno uronjena u virtualno slikovno okruženje, u prikaz u kom pojavnost nije samo ono što se dešava na ekranu i što nam opisuje doživljaj, nego ta pojavnost postaje doživljaj” (Castells 2000: 400). Dejvid Bel kaže da su u novom društvu „stvarne virtualnosti” „prethodno postojeći kulturni oblici i prakse apsorbovani i prerađeni”<sup>6</sup> (Bell 2007: 79), dok je sajber prostor nastao upravo spajanjem interneta i virtualne stvarnosti (Bell 2001: 32), koja se pomiješala sa fizičkim okruženjem, stvarajući tako jednu novu stvarnost, koju mi u ovom istraživanju nazivamo sajber stvarnost.

2 Tumačeći stavove Majkla Hajma, Donald Džouns (Donald Jones) tvrdi da se virtualne stvarnosti mogu opisati nizom koncepata (interakcija, artifičijelnost, mogućnost uranjanja, teleprisustvo, uranjanje cijelog tijela i umrežene komunikacije), od kojih ne moraju svi biti ispunjeni da bi određeno tehnološko okruženje dobilo „status virtualne stvarnosti” (Jones 2006: 8), te se tako i ono onlajn može smatrati virtualnim u određenom stepenu.

3 Bel zasniva svoje stavove o sajber kulturi i sajber okruženju na tezi umreženog društva Manuela Kastelsa (Manuel Castells 2000).

4 Moj prevod.

5 U knjizi *Sajber kultura* (1999) Levi tvrdi da je ključ za razumijevanje kulture budućnosti ili sajber kulture, kako je on naziva, u konceptu „univerzalnog bez cjelovitosti”, koji predstavlja „paradoksalnu suštinu sajber kulture” (Levy 1999: 111).

6 Moj prevod

Prostor savremenosti oblikovan tehnologijom i medijima u kome se nalazi biološko tijelo, proširen je zahvaljujući pojavi onlajn i virtuelnih prostora u kojima je moguće ne samo napraviti ekstenziju fizičkog prostora nego i tijela, moguće je tijelu dati digitalnu/virtuelnu dimenziju. Stoga su postojanje i utjelovljenje u sajber okruženju definisani iskustvom postojanja u fizičkom i novog iskustva postojanja u onlajn (ili virtuelnom) okruženju, koji zajedno čine sajber okruženje. Ovo okruženje je odrednica konteksta u kome se gradi identitet osobe koja boravi u njemu. Pojavnost u virtuelnom prostoru postoji kao stvarnost *sui generis*, stvarnost ne nužno zavisna od stvarnosti fizičkog (materijalnog) svijeta, ali u stalnom odnosu sa njim, ne kao re-prezentacija, odnosno ponovna prezentacija postojećih stvarnih događaja, već kao moguća nova prezentacija istih. Predstava identiteta, odnosno identitet koji korisnik gradi dok je u virtuelnom ili onlajn prostoru nije drugačija ili ponovljena interpretacija identiteta iz fizičkog prostora, nego događaj za sebe. Ona je stvarni događaj ukupnosti svih mogućih postojanja. U kontekstu stvarnosti u kojoj su virtuelno i onlajn postale svakodnevne pojave, razvijaju se drugačije okolnosti kao osnove identiteta, a self nastaje kao rezultat interakcije različitih okruženja koja nisu suprotstavljena, nego se prožimaju i nadopunjuju. Mi živimo u sajber stvarnosti i sajber kulturi, te i naš identitet postaje sajber koncept koji ne mora nužno, kao ni Levijeva kultura, da posjeduje cjelovitost. Odnosno, ako ona postoji može se ostvariti jedino objedinjavanjem različitih konteksta i okruženja u kojima boravi i postoji pojedinac kao njihov korisnik, kao sveukupnost bez cjelovitosti. Stoga smo u ovoj studiji usvojili pojmove sajber kulture i sajber stvarnosti kao pojmove koji obuhvataju i fizička i virtuelna (ili onlajn) okruženja i označavaju jedinstveni kontekst koji se stvara u ovakvim okruženjima i u kome se gradi identitet korisnika kao sveukupnost njihovih odnosa, te ćemo se u nastavku pozabaviti pojmovima virtuelnog i stvarnog i razmotriti tezu o stvarnosti virtuelnog.

## Virtuelno je stvarno

*Ti si najstvarnije što mi se desilo.*

Nataša Molinaro (Natasha Molinaro) simuliranom liku,  
*Trinaesti sprat* (*The Thirteenth Floor*, Rusnak 1999).

Rasprava oko virtuelnog i stvarnog postala je jedna od čistih i nezaobilaznih teza teoretičara<sup>7</sup> koji su se bavili virtuelnim ili sajber svjetovima, pa je ne možemo zaobići ni u ovoj našoj raspravi koja se tiče savremene tehnološke stvar-

7 Na primjer Boellstorf 2008; Shields 2003; Delez 2001.

nosti i kulture u kojoj živimo. Jedna od tvrdnji kojom smo se vodili u ovom članku je da je virtuelno stvarno i da je ono dio stvarnosti u savremenom svijetu tehnologije. Sve što nas okružuje postalo je dijelom stvarnosti koju ne čine samo fizičko okruženje i prostor tjelesnosti u kom se krećemo. Stvarnost je proširena za virtuelnu stvarnost koja je vještačka po prirodi, ali opet realna, a prostor u kom boravimo je postao sajber prostor, ali ne u smislu u kom ga je shvatio Vilijem Gibson – kao prostor u koji korisnici mogu ući kad požele, već kao prostor u kom se neprestano nalazimo zahvaljujući kamerama na ulici, na našim uređajima i u našim rukama. Savremena tehnologija je učinila da postanemo dio sajber stvarnosti, koja je hibrid fizičkih i virtuelnih ili onlajn okruženja.

U svojoj raspravi oko virtuelnog i stvarnog, Žil Delez (Gilles Deleuze) tvrdi da je nemoguće kontrastirati virtuelno i stvarno jer ne pripadaju istom semantičkom nivou. Pozivajući se na Anrija Bergsona (Henri Bergson), a posredno i na Prusta (Marcel Proust), Delez uključuje pojmove „mogućeg” i „aktuelnog” u definiciju stvarnog i virtuelnog i tvrdi da virtuelno nije ni apstraktno (nematerijalno) ni aktuelno (ono što postoji u stvari, postvareno, materijalno), a ni prosto moguće, a nepostojeće. Virtuelno je stvarno i postojeće iako nije materijalno aktuelizovano ili materijalizovano (Delez 2001: 91). Iako virtuelno nije materijalno postvareno, opredmećeno, ono „posjeduje stvarnost” (Delez 2001: 91) i mnogo je prihvatljivije kontrastirati pojmove kao što su aktuelno (u smislu materijalno) i virtuelno i pojmove mogućeg i stvarnog, te govoriti o fizičkom (onom materijalnom i biološkom) i virtuelnom (ili onlajn) svijetu, tvrdi Delez. Delez takođe navodi da „svi nivoi proširenosti i kontrakcije [pretpostavljamo stvarnosti] koegzistiraju u jednom jedinstvenom vremenu i stvaraju ukupnost; ali ovo Sve, ovo Jedno, jesu čista virtuelnost”<sup>8</sup> (Delez 2001: 88). Višestruka ukupnost stvarnosti o kojoj govori Delez, u našem radu je sajber stvarnost, koja je sastavljena od fizičkog i onog virtuelnog/digitalnog/onlajn svijeta i kao takva ona čini kontekst identiteta onih koji žive u okruženju hibridnih stvarnosti kao što ćemo i pokazati na primjerima performansa umjetničke grupe Blast tiori.

Šeri Terkl takođe koristi pojmove virtuelno i „stvarno” da bi označila dva konteksta selfa između kojih ispitanici prolaze tokom socijalne interakcije i komunikacije boraveći u onlajn okruženju. Iako Terkl koristi pojmove „stvarnog” i virtuelnog u „klasičnom” smislu ne zalazeći u suštinu značenja riječi „stvarno”, ona navodi da nas tehnologija više ne odvaja i ne otuđuje od

svijeta nego da nas postavlja „u središte događaja” i približava stvarnosti jer „se krećemo prema kulturi simulacije u kojoj ljudi sve više prihvataju reprezentaciju stvarnosti kao samu stvarnost”<sup>9</sup> (Turkle 2011: 23). Iako za Šeri Terkl virtuelno nije stvarno, ovakva filozofija o naučnoj tehnologiji vodi se idejom da simulacija i stvarnost imaju tendenciju da se stope u jedinstven sistem, u novi kontekst u kome postoje korisnici tehnologije i u kome su oni dio simulacije. Direktnim uticajem na stvarnost, simulacija (i sve u vezi sa njom) „zauevek menja uslove pod kojima se formira identitet ja” (Poster 2008: 546), kao što su pojmovi prostora i prisustva u simulaciji o kojima govore Rozmeri Klič (Rosemary Klich 2007) i Lev Manovič (Lev Manovich 2015).

Dakle, kada govorimo o fizičkoj stvarnosti, mislimo na svijet materijalnih objekata, a kada govorimo o virtuelnoj/onlajn stvarnosti (na primjer u *net artu*, kome pripadaju performansi grupe Blast tiori) ili virtuelnoj stvarnosti uopšte, mislimo na neopipljive objekte (slike i predstave na ekranu, pa time i svijet stvoren njima) date pomoću svjetlosti koja isijava iz ekrana, a koja je prema zakonima fizike, dualističke prirode,<sup>10</sup> te u tom smislu stvarna i materijalna na svoj način kao i svijet koji ona stvara. U svakom slučaju, stvarnost koja počiva na ljudskoj praksi i kulturi uopšte, jeste ono što pojedinac o kome se govori i koga se ta stvarnost tiče doživljava kao stvarno. Danas, to su i virtuelno i onlajn, jednako kao i fizičko. U kontekstu stvarnosti u kojoj su virtuelno i onlajn postali svakodnevnne pojave razvijaju se drugačije okolnosti tj. kontekst u kome nastaje self kao rezultat interakcije različitih okruženja koja nisu suprotstavljena, nego se prožimaju i nadopunjuju.

Završićemo ovo poglavlje pozivajući se na citat s početka Rusnakovog filma *Trinaesti sprat* (1999) da bismo završili raspravu o tome zašto treba virtuelno smatrati stvarnim i zašto smatramo da fizičko i virtuelno zajedno čine današnju stvarnost. Citat iz navedenog filma s početka poglavlja interpretira ideju percepcije kao osnove stvarnosti. U uslovima neophodnosti korištenja savremene tehnologije osjećaj sopstva i postojanja u Delezovoj sveukupnosti, ostvaruje se kako postojanjem u fizičkom okruženju, tako i onlajn ili virtuelnim postojanjem. Virtuelno ne samo što je stvarno, već je ono dio sveukupne stvarnosti koja nas okružuje.

9 Moj prevod

10 Svjetlost je prema zakonima fizike i fizičarima (Maksu Planku (Max Planck) i Isaku Njutnu (Isaac Newton)) dualističke prirode – ona ima osobine materije jednako kao i energije. Nešto slično napominje Oliver Grau koji, analizirajući slike na ekranu, kaže: „Sklopiti neko delo pomoću fotona znači dematerijalizovati ga, iako ono što ga stvara uopšte nije nematerijalno” (Grau 2008: 207), misleći pri tom na svjetlost.

## Sajber stvarnost u performansima umjetničke grupe Blast tiori

Jednako kao i kultura uopšte, savremena umjetnost je oblikovana tehnologijom i pod uticajem je interneta, te savremena umjetnička djela na različite načine (interaktivno i kritički) uključuju posmatrača u virtuelno okruženje kojim se dočarava uticaj interneta i savremene tehnologije na društvo i pojedinca, a naročito na identitet pojedinca o kome govorimo i koji boravi u takvom okruženju. Vodeći se vizionarskim aspektima umjetnosti i njenom koalicijom sa savremenom tehnologijom, te uzevši u obzir sposobnost (i zadatak) umjetnosti da predviđa i komentariše društvenu stvarnost i poziciju pojedinca u toj stvarnosti, odabrali smo *net art* kao oblik savremenih kulturno-umjetničkih praksi koje koriste tehnološka dostignuća i djelovanje u prostoru interneta u kombinaciji sa oflajn prostorom (prema Kristijen Pol /Christiane Paul/ 2003) zarad umjetničkog izraza koji govori o prostoru i vremenu, umrežavanju i zajedničkom djelovanju kao osnovama identiteta (kakvo je u performansima britanske umjetničke grupe Blast tiori čije smo radove razmatrali u okviru članka).

Blast tiori je umjetnička grupa koja se bavi izradom interaktivnih multimedijских radova koji uključuju tehnike video-igara, digitalni i živi performans, kao i onlajn i oflajn pristup izvođenju. Ponekad u svojim djelima koriste GPS tehnologiju i bežični prenos podataka, te prenosive uređaje (mobilne telefone i laptope) i uvijek okupljaju više učesnika koji zajedničkim umreženim djelovanjem izvode performanse. Njihovi radovi se često bave različitim društvenim i političkim problemima današnjice, a naročito ih zanima uticaj tehnologije na živote ljudi, te problemi nadzora, regulacije i kontrole.

Četiri performansa na koja se pozivamo u ovoj studiji kombinuju fizički i njemu analogni onlajn (virtuelni) prostor za kretanje učesnika (*Da li me sada vidiš? /Can You See Me Now?, 2001/, Ujak Roj je svuda oko tebe /Uncle Roy All Around You, 2003/, Sviđa mi se Frenk /I like Frank, 2004/, Sakrio bih te /I'd Hide You, 2012/*). Navedeni performansi su zapravo translacija onlajn video-igara u fizički prostor (takozvane *location-based games*) i oni stvaraju drugačiji kontekst u kome se proizvodi novi oblik umreženosti i socijalne interakcije koja je osnov za stvaranje javnog socijalnog identiteta učesnika u sajber prostorima. Svi pomenuti performansi odvijaju se u hibridnoj stvarnosti nastaloj povezivanjem i stapanjem prostora iz fizičkog i onlajn okruženja.

Fizički prostor grada i onlajn prostor igre često koreliraju u rasporedu iako ne moraju nužno biti identični. Na taj način fizički i virtuelni prostori igre

spojeni su u novi sajber prostor u kome borave učesnici. Onlajn igrači i igrači na ulicama dijele isti (sajber) prostor koji im omogućava da pomoću tehnologije stupe u interaktivni odnos koji problematizuje i preispituje ideje istovremenog i neposrednog prisustva i odsustva u ovim prostorima i iz njih (Blast Theory *Can You See Me Now?*), interakcije između ovih prostora i u konačnici odnosa prema vlastitom postojanju i selfu. Korisnici su podijeljeni u timove po kriterijima onlajn ili oflajn, na mreži ili na „zemlji”, od kojih je svaki podjednako stvaran u smislu da ostvaruje stvarnu socijalnu interakciju sa drugima, te na osnovu te podjele igraju jedni protiv drugih ili sarađuju, s ciljem završetka igre. Krajnji rezultat igre (djelovanja) uvijek je zajednički za više igrača.

Performans *Da li me sada vidiš?* (2001) zapravo je igra potjere u kojoj dva tima sačinjena od onlajn i oflajn igrača (onih koji preko svojih računara prate igru i tima grupe Blast tiori na „zemlji”) igraju jedan protiv drugog. Igrači na ulici imaju zadatak da krećući se fizičkim prostorom grada otkriju lokaciju onlajn igrača (*botfighters*) čija se lokacija detektuje satelitima, te šalje na 3D mapu koju prate igrači na ulici na svojim mobilnim uređajima. U igri učestvuje oko 100 igrača i svi mogu međusobno komunicirati pomoću telefona ili drugih mobilnih uređaja. Ovaj performans na taj način razmatra novi odnos čovjeka i prostora i nudi poseban način integracije fizičkog i virtuelnog prostora, te javnog i privatnog, u jedan novi prošireni prostor i ujedno otvara pitanja svijesti i odgovornosti za postupke u virtuelnim okruženjima čiji se efekat proteže i na fizički prostor.

U ovom kontekstu, zanimljivo je i razmatranje trostruke specijalnosti djela *Da li me sada vidiš?* (2001) koje je iznijela Rozmeri Klič (Klich 2007). Klič koristi pojam „prošireni prostor” (*augmented space*) Leva Manoviča da bi označila novi prostor stvoren kombinacijom fizičkog i virtuelnog prostora djela. Autorka navodi da u djelu *Da li me sada vidiš?* (2001) ovaj „prošireni prostor” ukida jasne granice između fizičkog i virtuelnog prostora i „podriva njihovu razliku”<sup>11</sup> kao i binarnost (tjelesnog) prisustva i odsustva (Klich 2007), te uvodi pojmove prisutnog odsustva i odsutnog prisustva da bi razmotrila stvarno stanje učesnika u performansima. Klič navodi da za razliku od većine (umjetničkih) djela i performansa koji se bave virtuelnim stvarnostima i razmatraju odnos samo dva prostora (fizičkog i virtuelnog), performans *Da li me sada vidiš?* (2001) „postavlja učesnike istovremeno u trostruku specijalnost”<sup>12</sup> (Klich 2007). Oni se pojavljuju kao tijela ispred kompjutera, kao

---

11 Moj prevod

12 Moj prevod



entiteti u svijetu igara na mreži i kao digitalni tehnološki signali, navodi Klič (Klich 2007). „Fuzija” virtuelnog i stvarnog u pomenutim djelima, „stvara drugačiju vrstu materijalnog prostora” i „istražuje sveprisutno prisustvo virtuelnog u svakodnevnim prostorima kao rezultat medijskih tehnologija, nudeći učesnicima sredstva da istovremeno doživljavaju stvarno, virtuelno kao i osmotski međuprostor”<sup>13</sup> (Klich 2007) u kojima se subjekti transformišu od svojih fizičkih do virtuelnih tijela, od materije do energije, od organskih do elektronskih „signala”, od svakodnevnog fizičkog do virtuelnog identiteta, do ukupnosti sajber identiteta u kome subjekat-gledalac postaje aktivni učesnik simulacije koju gleda, kako kaže Manović (2015).

Drugo djelo po nazivom *Ujak Roj je svuda oko tebe* (2003) još jedna je interaktivna instalacija koja predstavlja kombinaciju video-igre i živog performansa. Igrači na ulici (njih oko 280) pokušavaju da pronađu izmišljenog lika, Ujaka Roja, dok ih u toj potrazi navode onlajn igrači (njih oko 443). Pored toga što moraju da savladaju fizičke prepreke u gradu (saobraćaj, vremensko ograničenje trajanja igre od 60 minuta i slično), igrači na ulicama suočavaju se sa svojim onlajn oponentima koji mogu, a ne moraju, da im daju tačne upute. Pored toga, moraju da ispune zahtjeve koje šalje *Ujak Roj*. Mobilni telefoni (ili mali prenosivi računari) koje nose igrači u fizičkom okruženju služe kao uređaji za komunikaciju sa onlajn igračima i operaterima, dok *Ujak Roj* komunicira i sa onlajn i sa oflajn igračima. Igrači na ulici šalju izvještaje, svoju lokaciju i audio-zapise onlajn igračima i operaterima, na osnovu čega od njih dobijaju povratnu informaciju i indiciju kuda dalje treba da se kreću. Onlajn igrači mogu da prate one u oflajn sferi preko njihovih avatara koji se pojavljuju u virtuelnoj mapi grada koja u potpunosti korelira sa fizičkim prostorom u kome se odvija performans. Na konačnoj lokaciji Ujaka Roja nalazi se veb kamera pomoću koje je moguće da se učesnici igre u onlajn okruženju upoznaju sa onima u fizičkoj sredini.

Kao i prethodno djelo iste grupe autora, *Sviđa mi se Frenk* (2004) predstavlja performans koji implementira hibridnu realnost. Za razliku od prethodnog djela (*Ujak Roj je svuda oko tebe*, 2003), u ovom performansu igrači (bilo oni koji borave onlajn, bilo oni u fizičkoj sredini) imaju zadatak da pronađu lokaciju lika po imenu Frenk koji se (za razliku od Ujaka Roja) skriva u virtuelnom, onlajn svijetu. Slično kao i *Ujak Roj*, Frenk se nalazi u međuprostoru o kome govori Rozmeri Klič. U ovom slučaju onlajn igrači čitaju i otkrivaju tragove pomoću fotografskih zapisa u virtuelnom modelu grada, a svoje pro-

nalaske šalju putem mobilnih telefona igračima u fizičkom okruženju koji na ekvivalentnoj lokaciji u gradu rješavaju zagonetke ili ispunjavaju uslove za nastavak igre. Oba pomenuta rada preispituju granice stvarnosti u kojoj živimo (što je naglašeno upotrebom mobilnih telefona i računara), uticaj digitalnih tehnologija i virtuelnih stvarnosti na naš život i kulturu. Takođe, kao i većina radova u ovom korpusu, ovaj performans otvara pitanja kontrole i nadgledanja, kao i granicu između privatnog i javnog prostora.

Posljednje djelo koje ćemo razmotriti u radu je performans *Sakrio bih te* (2012). Pored uobičajenih tehnologija, u ovom djelu umjetnici su kombinovali direktni televizijski prenos sa interaktivnim učešćem i iskustvom iz video-igara. Grupa igrača sastavljena od umjetnika (tri trkača) kreće se ulicama grada, dok su ostali (njih šestoro) uključeni u onlajn dio performansa. Opremljeni tehnologijom za snimanje i rasvjetom, trkači na ulicama snimaju prostor ispred sebe i šalju ga bežičnom tehnologijom na ekrane onlajn učesnika koji mogu pratiti trkače na ulicama. Onlajn igrači biraju kojeg trkača će pratiti pomoću video snimka. Cilj igre je da trkači na ulici snime kamerom drugog trkača i da snimak pošalju onlajn, a da pri tom sami ne budu snimljeni. U slučaju da ih neko snimi, trkači na ulici „gube život” (*Blast Theory, I'd Hide You*). Za razliku od djela *Da li me sada vidiš?* (2001), u ovom performansu onlajn učesnici igraju jedni protiv drugih, odnosno igraju u timu sa trkačima na ulici. Onlajn učesnici su u stalnom kontaktu sa trkačima na ulici i mogu od njih zahtijevati da se kreću po određenim dijelovima grada ili da stupe u razgovor sa prolaznicima da bi pronašli druge trkače. Članovi timova u radovima grupe Blast tiori konstruišu narativ i svoje uloge s obzirom na lokaciju iz koje počinje igra ili u kojoj se završava ili, s obzirom na prostor kroz koji se kreću. Oni koji otkriju lokaciju osobe koju traže, kao što je u slučaju (*Sviđa mi se Frenk* ili *Ujak Roj je svuda oko tebe*) uzimaju ulogu pobjednika, dok u djelu *Da li me sada vidiš?*, oni koji su se u početku igre našli na ulicama grada (u fizičkom okruženju) bili su u ulozi progonjenih, dok su onlajn igrači imali ulogu progonitelja. Uloga koju uzimaju članovi određenog tima nekad podrazumijeva odnose u virtuelnom okruženju i prema virtuelnim personama (članovima istog ili suprotnog tima) i njima pripadno ponašanje, a nekad se odnosi na relacije u fizičkom okruženju, zavisno od toga da li se ključni moment igre odigrao u jednom ili drugom prostoru. Zahvaljujući korištenju tehnologiji i konceptu igre, ove uloge članova dvaju timova mogu se zamijeniti nekad u toku igre, te svaki član svake grupe može da iskusi stanje subjekata u drugoj ulozi. Učesnici navedenih performansa ostvaruju se kao (Belova /Bell 2007/ i Levijeva /Levy 1999/) sveukupnost uloga, što im omogućava tehnologija koja oblikuje način života.

Vratimo se ponovo na Leva Manoviča i njegova razmatranja identiteta u savremenim predstavama, odnosno simulacijama. Manovič navodi da dok je u tradicionalnim predstavljачkim praksama gledalac imao „dvostruki identitet”<sup>14</sup> (Manovič 2015: 155) jer je bio prostorno izmješten iz predstave, u današnjim virtuelnim okruženjima i onlajn svjetovima gledalac može fizički da se približi objektima reprezentacije i stupi u interakciju sa njima. U tom slučaju gledalac postaje akter predstave koju gleda, a to se upravo dešava u prostorima stvarnosti prikazanim u performansima grupe Blast tiori. Manovič navodi da u savremenoj ekranskoj kulturi, „[t]radicija simulacije teži da pomeša virtuelne i fizičke prostore a ne da ih razdvoji” (Manovič 2015: 154), te da u današnjem svijetu simulacije identitet postoji u „jednom koherentnom prostoru” (Manovič 2015: 155) sačinjenom kako od fizičkog tako i od virtuelnog prostora, a koji predstavlja „nastavak” (Manovič 2015: 155) i proširenje fizičkog. Ovi prostori i okruženja učesnici percipiraju kao jednako stvarne kao što su i sami učesnici, jer su oba prostori fikcije i prostori percepcije, kako kaže Novak (1991). Bez obzira da li su učesnici locirani u fizičkom ili virtuelnom/onlajn prostoru, oni se poimaju stvarnim, jer su u stalnoj komunikaciji i interakciji među sobom i od toga zavisi kontinuitet i narativ igre.

## Zaključak

Na kraju, navedimo još jednom zašto je virtuelno podjednako stvarno kao i ono fizičko i zašto interpretacija konteksta identiteta u medijalizovanom okruženju mora ići u pravcu integracije novih uslova i okolnosti života diktiranih tehnologijom. Kompjuterska tehnologija i kultura koju ova tehnologija proizvodi jesu stvarnosti u kojima obitava veliki broj stanovnika današnjeg svijeta. Zahvaljujući kamerama na ulicama i zgradama, te stalnoj internet konekciji preko različitih prenosivih uređaja, čovjek današnjice, korisnik tehnologije, bio on umjetnik, učesnik, posmatrač ili slučajni prolaznik, nema više mogućnost da ne boravi u svim ovim prostorima ili okruženjima stvorenim i oblikovanim od strane tehnologije kao što je to slučaj u performansima grupe Blast tiori. Upravo zato smo cjelokupnu društvenu praksu svakodnevnog savremenog života odredili kao sajber stvarnost, dok smo sajber okruženje razmotrili kao hibridno okruženje sačinjeno od fizičkog i virtuelnog (ili onlajn) prostora te ga takvog razmotrili u korpusu od četiri izabrana umjetnička performansa.

---

14 Moj prevod

Osim toga, u radu smo zagovarali ideju da (onlajn i virtuelna) kultura i socijalne interakcije koje ljudi ostvaruju u okruženjima oblikovanim novim prostorima nisu „bijeg od stvarnosti”. Štaviše, tehnološki i medijski posredovan život jesu savremena stvarnost, jer je virtuelno stvarno, kaže Delez (2001). Ono što treba učiniti nije odbijati da se prihvati činjenica da živimo u simuliranom, medijatizovanom svijetu, već poraditi na svjesnosti o pomenutom fenomenu. Treba ukazati na to da se u njemu već nalazimo (kako tvrde Manovič /2015/ i Trekle /2011/) i da voljno uranjamo u ovaj svijet simulacije onako kako to čine učesnici performansa umjetničke grupe Blast tiori dok tragaju za rješenjima postavljenih problema u igri, koja će ih odvesti do cilja. Ono čega su korisnici možda manje svjesni jeste stvarnost ovakvog okruženja i naša percepcija te stvarnosti, jer prostor današnje stvarnosti sastoji se od fizičkog, onlajn ili virtuelnog i međuprostora (Klich 2007), kako je to slučaj u pomenutim performansima.

Savremeno kulturološko okruženje stvoreno različitim tehnološkim putevima (na internetu ili drugačije umreženo), koje u tekstu zovemo sajber okruženjem, i koje, pored ovih virtuelnih i/ili onlajn okruženja, uključuje i fizičko okruženje, nudi drugačiji način sagledavanja vlastitog sopstva i mogućnost za razmišljanje o vlastitom identitetu svim svojim korisnicima, posmatračima i samim umjetnicima i umjetnicama. Uronjeni u sajber okruženje sa mogućnošću aktivne izgradnje svog okruženja, korisnici postaju sastavni dio datog okruženja i objekti vlastitog oblikovanja. Oni grade svoju ličnost, identitet, okruženje i okolnosti koje ih dalje određuju.

### Literatura

- Bakardjieva, Maria (2005) *Internet Society: The Internet in Everyday Life*. London: Sage Publications.
- Bell, David (2001) *An introduction to cybercultures*. London i New York: Routledge.
- Bell, David (2007) *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*. New York, London: Routledge.
- Blast Theory (2012) “Can You See Me Now?”, dostupno na: <https://www.blasttheory.co.uk/projects/can-you-see-me-now/> [Pristupljeno 11.5.2021].
- Blast Theory (2012) “I’d Hide You”, dostupno na: <https://www.blasttheory.co.uk/projects/id-hide-you/> [Pristupljeno 11.5.2021].
- Bodrijar, Žan (1991) *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi, prevod: Frida Filipović.

- Boellstorff, Tom (2008) *Coming of age in Second Life: An anthropologist explores the virtually human*. Princeton: Princeton University Press.
- Castells, Manuel (2000) *Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing, svezak I. Prevod: Ognjen Andrić.
- Delez, Žil (2001) *Bergsonizam*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa. Prevod: Dušan Janić.
- Gibson, Vilijem (2002) *Neuromanser*. Beograd: Plato, prevod: Aleksandar Marković.
- Grau, Oliver (2008) *Virtuelna umetnost*. Beograd: Clio, prevod: Ksenija Todorović.
- Heim, Michael (1996) "The Design of Virtual Real" in Featherstone, Mike i Burrows, Roger. (ur.) *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage, pp. 65–77.
- Jones, Donald E. (2006) "I, Avatar: Constructions of self and place in Second Life and the technological imagination", *Gnovis: Journal of Communication, Culture and Technology*, [Onlajn], dostupno na: <https://www.yumpu.com/en/document/view/8168262/i-avatar-constructions-of-self-and-place-in-second-life-gnovis> [Pristupljeno 11.5.2021].
- Kelner, Daglas (2004) *Medijska kultura*. Beograd: Clio, prevod: Aleksandra Čabraja.
- Klich, Rosemary (2007) "Performing Posthuman Perspective: Can You See Me Now?", *Scan: Journal of Media Arts Culture*, [Onlajn], 4(1), dostupno na: [http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=91](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=91) [Pristupljeno 11.5.2021].
- Lévy, Pierre (1999) *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, prevod: Carlos Irineu da Costa.
- Manović, Lev (2015) *Jezik novih medija*. Beograd: Clio, prevod: Aleksandar Luj Todorović.
- Merleau-Ponty, Maurice (1978) *Fenomenologija percepcije*. Zagreb: Logos, prevod: Anđelko Habazin.
- Novak, Marcos. (1991) "Liquid Architectures in Cyberspace", Michael Benedikt (ed.) *Cyberspace: First Steps*. Cambridge: MIT Press, pp. 225–254.
- Paul, Christiane (2003) *Digital Art*. London: Thames i Hudson.
- Poster, Mark (2008) „Postmoderne virtuelnosti” u Đorđević Jelena (ur.) *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik, str. 539–554, prevod: Vera Vukelić.
- Shields, Rob (2003) *The Virtual (Key Ideas)*. London: Routledge.
- Turkle, Sherry (2011) *Life on the screen: Identity in the age of the internet*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- Williams, Raymond (1981) “The analysis of culture” in Bennett, Tony, Martin, Graham, Mercer, Colin i Woollacott, Janet (eds.) *Culture, ideology and social process: a reader*. London: Batsford Academic and Educational in association with the Open University Press, pp. 43–52.

## CYBER REALITY IN NET ART AS THE CONTEXT OF CYBER IDENTITY

### ***Abstract***

*In this article we describe contemporary technological culture and the differences between today's culture and the „old“ way of life (using the discourse of Raymond Williams (1981) and Mark Poster (2008)), along with the implications of cultural changes on the identity of technology users. In the text we examined contemporary cultural practices determined by technology in terms of Pierre Levy's cyber culture (1999) and, within such culture we explore the reality, environment and circumstances in which the user of modern technology lives, that is, the context of his identity. We observe contemporary cyber reality as a hybrid of physical (material) and virtual reality (which is artificial in nature, yet real), while the space in which the user resides is observed as a cyberspace. Furthermore, using the example of four performances of the art group Blast Theory from the net art domain, we re-examine specific features of the context of identity of contemporary technology users.*

### ***Keywords***

*net art, identity, liminality, cyber culture, cyber reality*

Primljeno: 10.02.2021.  
Prihvaćeno: 09.04.2021.





## THE GAZE IN THE MUSEUM OF THE YUGOSLAV CINEMATHEQUE AND IN “THE OUR MUSEUM OF FILM”

### ***Abstract***

*In the light of redefining the term ‘museum’, the Yugoslav Cinematheque stands out as an example of complexity when it comes to musealisation of film. Whether or not we still hold to old names as just mere signs of things past, it is a must to consider heritage beyond the names of the very institutions founded to guard it. Film as media has its unique variety of spaces to be consumed in, but at the same time, each particular space affords a different gaze to the viewer. Defining those very spaces, this paper will point out three layers of presenting the film. Using the Yugoslav Cinematheque as a case study, the paper discusses the specificities of protecting film heritage, different ways of using it and the institution itself.*

### ***Key words***

*musealisation of film, art museum, film museum, film archive, layers of gaze*

*There are as many ways of putting cinema in a museum  
as there are museums of cinema.*

(Cere 2021: 1)

### **Redefining the term “museum”**

For the purpose of understanding all the layers of musealisation of the film we must first look at the current turmoil in museology, i.e. to what has seemed to be its very foundation throughout history – the term ‘museum’ and

<sup>1</sup> milja.jelenic@gmail.com

its definition<sup>2</sup> which has seen few modifications since the 1970s. According to ICOM Statutes, adopted by the organization's 22nd General Assembly in Vienna, Austria, on 24 August, 2007: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment."<sup>3</sup> At the International Council of Museums' (ICOM) General Conference in Milan in 2016, a working group presented reflections on the museum definition. The following year, the Museum Definition, Prospects and Potentials Committee (MDPP, 2017-2019) was appointed with the task to „systematically explore, research and observe current societal trends as they impact museums, and analyse the historic background and the epistemological roots of the museum concept“ (Sandahl 2019: v). Nearly two years later, MDPP suggested a new definition of the term 'museum'. A dispute erupted at the ICOM General Conference in Kyoto in 2019, where the acceptance of the new definition was suspended due to a number of objections. Presently, it is still unknown whether the definition and the notion of museum are going to change. As Sandahl cautions, "museums cannot be defined or understood outside the realms of societies" (Sandahl 2019: v).

### On "other spaces" and three layers of gaze

*As with film theatres and cinemas, film museums are 'other spaces',  
with very different rules, customs and time dimensions  
to those we are accustomed to in daily life.  
(Lameris, 2017: 131)*

In International Study of Film Museum Rinella Cere points out her wish to answer "a recurring question about the paradox of putting cinema in a museum, after all one could watch films in many different contexts and need not enter a museum institution to do so." (Cere 2021: 1) It can be said that after a film has finished its movie theatre life, a museum is not necessarily the only space where the film can be seen next. Most certainly and unlike for other museum objects, a museum does not have to be the first next stop for a film. When discussing film's heritage and its musealisation there are many

2 The latest definition is from 2007. For further reading about all the (adopted) changes in the term 'museum' throughout history see: François Mairesse 2019, „The Definition of the Museum: History and Issues“, *Museum International*, 71:1-2, 152-159, DOI: 10.1080/13500775.2019.1638072

3 <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (date accessed 22.4.2021)

different types of institutions and activities, from museums to film libraries to film archives. Some institutions encompass all three roles, others only one or two of the three. Some have very few museal activities such as exhibitions of film's artefacts, while others have more extensive ones covering many centuries of the archaeology of cinema. „Cinema is many things besides films, old and new; it is archaeology, technologies, cinephilia, auditoriums, festivals, archives and libraries, art and cultural heritage. Specific national contexts and histories are also determinants for some of these differences“ (Cere 2021: 3). Reflecting on this thought and the range of objects accompanying film, the task of defining the policy of collecting and safeguarding whether in a museum, a film museum or a film archive becomes even more difficult.

One of the more interesting examples to take a closer look at here, is the props. The complexity of musealisation of the film is well captured by Groff who observes that: „authentic props are not merely objects that surround a work of art; but are rather, they are extensions of their artistic expression. The difference between an object surrounding a piece of art and what a prop represents is that one is an article belonging to an artist, whereas the other is an article belonging to the art“ (Groff 2017: 14). An example *par excellence* of this understanding is one the most iconic firearm prop in film history – Dirty Harry's Smith & Wesson .44 Magnum. This prop „is a great example of how a prop can outgrow its source material, coming to represent something more to its culture [...] it represents the themes of its series: a principle of justice that cuts through overwrought, cumbersome niceties that often get in the way“ (Groff 2017: 14). When showing a film in a museum, a museum's mission statement plays an important role. „Fortunately, this is not a significant issue, as the art form is versatile enough to compliment most institution's goals. Large museums usually have fairly broad mission statements, servicing the public in terms of general knowledge or in the exposure of culture“ (Groff 2017: 33). There is also a question of difference in the policy of collecting, depending on the type of institution we are considering. Although in some countries films that have lived in film theatres may end up being shown in a museum (again depending on a mission), they will certainly be collected and safeguarded in a film archive or cinematheque as a result of legislation (the laws concerning keeping required copies). So, why choose the museum as the first stop when discussing how film can be consumed. „There is no specific moment to point to as a breakthrough when cinema was fully accommodated in museums. Rather, the medium gradually gained its adherents from the sixties onward, with more and more introducing cinema into their galleries. There are those who argue that cinema, even in the Art Film genre, has never

been fully accepted, and exists within something of a secondary class of arts“ (Graff 2017: 9). „In 2006, filmmaker and historian Stephen Bottomore compiled a comprehensive list of museums dedicated to cinema, finding them present in 37 countries (Bottomore 2006: 262–273). These museums usually come in two types: institutions dedicated to cinema in general, or to a specific subject (Graff 2017: 11). The issue of equipment required for screening also means differences in the gaze offered to the viewer and in relation to other musealia. To understand all the differences of the gaze, for the purpose of this paper, first let us try to explain the importance of specific space in which the film is consumed, and on the other hand the specific conditions for its safeguarding. When it comes to the gaze, in „constructing spaces of light and shadow, obscurity and visibility, the filmic text transforms the human body and the body of things into a geometry of shapes, surfaces, volumes and lines. Changing the relation of perception, cinema has changed the relation of the body – it has both embodied and disembodied the gaze” (Bruno 2007: 93).

Bearing in mind the screening requirements due to its specific medium and the troubles inherent to its presentation, now let us look at all possible spaces for the film’s consumption. Firstly, it can be in the movie theatre. However, the difference between the film in the museum and the film in the museum of film and the film in the cinematheque is the key to understanding the difference in the gaze that is offered to the viewer. The film in the museum is also an interesting point to look into, precisely because the film in the non-film museum can be utilized in various ways. Again, it can be shown in a movie theatre (if the museum has the movie theatre) or as the integral part of an exhibition. And the ways for the latter range from special darkrooms to monitors and touchscreen, etc. Film museum may be dedicated to national film or just some part of the national cinema heritage and at the same time it can show technical aspects of cinema – which is often a common denominator to all film museums. As stated above, film archives and cinematheques have a different role and because of that, the type of gaze in them is different. In the *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?* edited by Angela Dalle Vache, François Penz discusses incorporating cinema into a museum setting (Dalle Vache 2012). Using Foucault’s theory of heterotopia as ‘other’ contested place, we can state that stepping into the realm of one of those institutions (other than film theatre at the time of film’s premiere showing) our gaze towards the same material is being changed (Foucault 1984: 48). Later on in this paper, the notion of heterotopia will be discussed using the Yugoslav Cinematheque as a specific example of one such institution.

During a three day conference “Moving Image and Institution: Cinema and the Museum in the 21st Century“ in 2011, hosted by Cambridge University’s Centre for Research in the Arts, Humanities and Social Sciences (CRASSH), the participants discussed in detail and analysed the specific relationship between cinema and museum space. Some of the raised questions were: Does the gallery space change the way in which we experience and think about cinema? What are the boundaries between artistic film and video and the traditional film institution? Which theoretical or conceptual links and historical connections can we establish between cinema as a medium and museum as space? These are just some of the questions that arise from the fruitful encounter between museum and cinema. Because only a few publications have directly explored the relation between cinematic works and the space of the museum, the topic remains a new field to be researched and discussed in the future.

### **Musealisation of film in the Yugoslav cinematheque**

To understand the layers of the gaze given in the Yugoslav Cinematheque, first, let’s shed some light on the current situation in Serbia when it comes to protecting cultural heritage. The difference in the cultural heritage protection institutions across the country is a key to understanding the process of musealisation in the Yugoslav Cinematheque. In other words, Serbian legislation recognizes five different types of cultural heritage institutions: museum, archive, library, cinematheque and institute for the protection of immovable heritage in Serbia. First, let’s look at the history of The Yugoslav Cinematheque, followed by the opening of its departments to understand fully the complexity behind it.

#### *The history of the Yugoslav Cinematheque*

The Central Yugoslav Cinematheque was founded on August 5, 1949, by the Committee for Cinematography of the then The Federal People’s Republic of Yugoslavia. The mission and the rulebook governing the work of the Central Yugoslav Cinematheque were signed by the then President of the Committee for The Cinematography of the Government of the Federal People’s Republic of Yugoslavia, Vladislav Ribnikar, and approved by the Prime Minister of the Federal People’s Republic of Yugoslavia, Josip Broz Tito. The Rulebook clearly defines the task of the collection (among many others): “to collect and pre-

serve all cinematographic works produced in the Federal People's Republic of Yugoslavia, in one copy, and in case of need in a larger number, ."<sup>4</sup> In former Yugoslavia each republic had its own film archive for the purpose of collecting and acquiring contemporary audio-visual works but only from production companies established in that republic. The difference between these archives is that the Yugoslav Cinematheque was established as the central federal institution in Yugoslavia at the time, with the obligation of acquiring negatives and copies of every audiovisual made in the country. During the break-up of Yugoslavia, it was transformed into an autonomous and independent institution, subsidized by the state.

#### *Departments – archive, museum, library, HQ*

The Film Archive of the Yugoslav Cinematheque, as its basic organizational unit, was founded in 1949 in Kosutnjak. The activity of the Archive is to collect, process, store, display and digitize film tape and other types of media, as well as all accompanying material related to the film – photographs, posters and leaflets, technical objects and documents related to film and film material. The archives of the Cinematheque started working with only two hundred unsorted boxes of nitrate films found in the bunkers in the Tašmajdan Cave. With the help of citizens, with acquisitions, as well as taking over new copies from domestic producers and exchanging with foreign archives, the fund grew rapidly and already in 1964. The Yugoslav Cinematheque became one of the five most important film archives in the world. Today it contains over 100,000 film copies.

The Museum of the Yugoslav Cinematheque is not a museum in the traditional sense, because it is also a film theatre. Rather, it is a museum of moving images. It was opened in 1952 in the premises of the old cinema "Kosovo" at 11 Kosovska Street. The Museum of the Cinematheque in Belgrade is a specialized film theatre where domestic and foreign films from the archives of the Yugoslav Cinematheque are shown. The films are shown daily in several consecutive screenings. Special thematic programs are often made, such that they refer to certain periods of film history or outstanding film artists: directors, actors, cinematographers, domestic and foreign. The basic obligation of every cinematheque, including the Yugoslav one, is not only to preserve, but also to systematically show the most important film works and in that way save them from oblivion and transience, and thus to work on spreading film

4 The original rulebook is now a part of archival collection of Yugoslav Film Archive

art and culture. The first step towards achieving this goal was the opening of the Museum of the Yugoslav Cinematheque, where daily film screenings were organized.

In 1951, with the dissolution of the Committee for Cinematography of the Government of the Federal People's Republic of Yugoslavia, the Central Yugoslav Cinematheque inherited the library of the Committee, a with it its librarian Olga Dobrović and the premises in Knez Mihailova street. From that moment on, the library continued to develop and became a specialized library, the only one of its kind in the country.

#### *2014-2020: (new) permanent exhibition*

The new HQ building of the Yugoslav Cinematheque is located in Uzun Mirkova Street. Due to the great historical and cultural significance of the building in Uzun Mirkova Street, the Federal Government of the Republic of Yugoslavia ceded the building to the Yugoslav Cinematheque in 1992. Due to the ruined condition of the building and its long-term rehabilitation, the Cinematheque opened the building to visitors only in 2014. This original building in Uzun Mirkova Street dates from 1846 and was erected during the reign of Prince Aleksandar Karađorđević. In the middle of the 19th century, when the hotel "Srpska kruna" or "Novo zdanje" was located there, it was also the seat of important cultural-historical and social events. The most distinguished guests stayed in the hotel. In 1869, the building in Uzun Mirkova was used for the needs of Belgrade municipality for almost a century, until the municipality moved to the newly built building on the former Marx and Engels Square, today's Nikola Pašić Square. The building of the Municipality of Belgrade was located in the area that once included the Great Market, which was the epicentre of educational and administrative life of the new capital.

The work on adapting the building to the needs of the Yugoslav Cinematheque went to the architect Pavle Vasev, who did most of the work in its interior, for which he received an award in London in 2012, while the facade remained almost unchanged.<sup>5</sup> Pavle Vasev treated the interior of the building in a rather minimalist way, taking into account the calmness of the tones and

---

5 For further readings about the building's adaptation read in "Nova „režija“ zgrade (Jugoslovenske) Kinoteke u Beogradu", interview with an architect Pavle Vasev by Nebojša Antešević d.i.a. in 2012, available at: <https://www.gradjevinarstvo.rs/tekstovi/3209/820/nova-%E2%80%9ERezi-ja%E2%80%9C-zgrade-jugoslovenske-kinoteke-u-beogradu>

the transparency of the space, as much as possible. It was officially opened in 2011, and for the audience, after equipping and moving in, in 2014. In the beautiful interior, there are three cinema halls, a permanent exhibition, temporary exhibitions, a part of the library with a reading room and the management of the Cinematheque.

Unlike other cinematheques or film museums or film archives around the world, the Yugoslav Cinematheque has never had its own exhibition space and permanent exhibition. The Museum of the Yugoslav Cinematheque at Kosovska street was and still is another name for the film theatre in which the audience enjoyed watching movies for decades. Occasionally, due to small and inadequate space, only temporary exhibitions of film posters could be organized in the lobby. The largest organized presentation of the history of film in our country was organized with the exhibition "The Century of Film" in December 1995 in the Gallery of Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) on the occasion of the centenary of the first film screening in Belgrade and in the Balkans by the Lumière brothers.<sup>6</sup> The exhibition was realized by the Yugoslav Cinematheque and the SASA. After the Cinematheque moved into the new building in Uzun Mirkova street, part of the exhibits from that exhibition were included in the old permanent exhibition.

The new building, which was given to the Yugoslav Cinematheque in 1992, became a real challenge for architects, and later for curators. Due to problems with the building's static structure and attempts of the political establishment to challenge its intended use, as many as twenty years passed until, in January 2014, the Yugoslav Cinematheque opened the doors of the new building. With the opening of the new HQ building, the Yugoslav Cinematheque received reinforcements in new film theatres and in, for the first time in its long history, a space for a permanent exhibition. Thus, we can say that the Cinematheque has enriched its exhibition activity on several levels. Unlike the old permanent exhibition, the new one incorporated film in the exhibition itself. A new gaze was offered by way of more than twenty flat-screen monitors which are now a part of the permanent exhibition. Interestingly enough, the space of the new permanent exhibition was advertised as „Our film museum“ because in Serbia there is no film museum. So, now, under the rooftop of the Yugoslav Cinematheque, we can say that there is the Museum of Yugoslav Cinematheque and there is a Film museum for the first time in Serbia, giving

---

6 The catalog of the exhibition, ie the scientific monograph, was written by a team of historians and theorists (edited by Kosanovic D.) and it is as important as the exhibition and to this day remains the only scientific publication on film published by SASA



the observer the chance to look at film from different perspectives and not just in the film theatre, which has been the case so far.

### *Layers of look in the Yugoslav Cinematheque*

Bearing in mind all the departments of the Yugoslav Cinematheque, ways in which it presents film, and the difference in types of gazes each presentation offers – one begins to understand the musealisation process in the Yugoslav Cinematheque.

Do we really understand that the Museum of the Yugoslav Cinematheque is actually a film theatre, and a specific exhibition space for the most important and largest collection of film funds? No film theatre in the country is a film museum and yet the Museum of Yugoslav Cinematheque is actually a film theatre. The uniqueness of the Cinematheque film theatres lies in its the daily program. Although the Museum of Yugoslav Cinematheque is not a museum of film, but a Museum of the Cinematheque, we must be precise when defining gaze within one institution. Thus, at the museological level, the monthly program of films can be read as a sort of temporary exhibition of the Yugoslav Cinematheque. The gaze offered by the Museum of the Cinematheque is not and can not be the same as the one offered in the HQ building of the Yugoslav Cinematheque whether within a permanent or a temporary exhibition. Still, let's not forget the permanent exhibition here and the gaze within. The gaze within permanent exhibition in the HQ's new building can be read in a museological way exactly as a museum of film.

After everything stated and elaborated above I wish to point out that the Yugoslav Cinematheque, complex by nature, can be seen as a unique and rare institution founded with the mission to protect film heritage. Thinking about all the layers of gaze the spectator could have towards film – the Yugoslav Cinematheque actually possesses them all. In one institution, we have a film archive, film theatres and a museum of film combined. Needless to say, each one of these departments offers research possibilities at all levels. In addition, there is a library which apart from books houses film-making books and other film-making documents. So, in the end, through permeation of the Film Archive, the Museum of Yugoslav Cinematheque (film theatre) and the new permanent exhibition (museum of the film) we have unity. The film in the Yugoslav Cinematheque then retains its integrity, when it comes to its multifaceted presentation. And that is why it is so important to read Yugoslav

Cinematheque as a whole. Not by mere names of its departments, but as a complex multilayered institution, where all its parts are just that. Parts. Prior to any intended of the many possible gazes of a film and in an effort to invoke within the viewer all possible gazes, an institution must first and foremost collect, preserve, research, present and, finally, scrutinize film.

### ***Bibliography***

- Bartolome Herrera, Beatriz (2011) *Moving image and institution: Cinema and the museum in the 21st century*, University of Cambridge.
- Bottomore, Stephen (2006) "Cinema Museums – A Worldwide List", *Film History* 18: pp. 262–273.
- Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Cere, Rinella (2021) *An International Study of Film Museums*, London; New York: Routledge.
- Dalle Vacche, Angela (2012) *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, New York: Palgrave MacMillan.
- Foucault, Michel (1984) "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", Trans. Jay Miskowec, *Architecture/ Mouvement/ Continuité* (1984): 1-9.
- Groff, Steven (2017), "Museological Cinema: An Ideal Approach to a Modern Art Form", *Museum Studies Theses*. 11.
- Lameris, Bregt (2017) *Film Museum Practice and Film Historiography*, Amsterdam: Amsterdam University Press, DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048526741-009>
- Mairesse, François (2019) "The Definition of the Museum: History and Issues", *Museum International*, 71:1–2, pp. 152–159.
- Sandahl, Jette (2019) "Addressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods: The Museum Definition, Prospects and Potentials", *Museum International*, 71:1–2, iv-v, DOI: 10.1080/13500775.2019.1638016
- Van Praët, Michel (2019) "The Modernity of the Museum: Sharing and Creating Knowledge Through Confrontation with the Material Evidences of the Past and the Present", *Museum International*, 71:1-2, 38-47, DOI: 10.1080/13500775.2019.1638025.
- Zelenović, R., Gavrik, V. and Lašić, V. eds. (1995) *Век филма = The Century of Film*. Belgrade: SASA and The Yugoslav Cinematheque.

## POGLED U MUZEJ(U): JUGOSLOVENSKA KINOTEKA I „NAŠ MUZEJ FILMA“

### ***Apstrakt***

*U svetlu redefinisavanja pojma „muzej“, Jugoslovenska kinoteka ističe se kao primer složenosti muzealizacije filma. Bez obzira držimo li se starih naziva ustanova kao pukih znakova prošlosti, baštinu moramo razmotriti nezavisno od imena onih ustanova koje su osnovane da bi je čuvale. Film kao medij nudi jedinstvenu raznolikost prostora, ali u isto vreme određeni prostor pruža drugačiji pogled posmatraču. Utvrđujući upravo te prostore, rad će ukazati na tri sloja sagledavanja filma. U isto vreme, koristeći primer Jugoslovenske kinoteke, razmotriće se specifičnost ove ustanove kada je reč o zaštiti filmskog nasleđa i različitim načinima njenog korišćenja.*

### ***Ključne reči***

*muzealizacija filma, umetnički muzeji, muzeji filma, filmski arhivi, slojevi pogleda*

Primljeno: 01.03.2021.  
Prihvaćeno: 05.04.2021.



*IV*

*ПРИКАЗИ*

*REVIEWS*



Predrag Krstić<sup>1</sup>  
Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd

## (D)OSLIKAVANJE TRAUME

(Nevena Daković, *Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija*,  
Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2020)

Posle pionirskih poduhvata u uvođenju akademskih standarda u nove teorije filma u svom predavačkom angažmanu, te specifičnije postavljenih interesovanja u pogledu studija sećanja i balkanskih studija (Nevena Daković, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja / Film Studies: Essays on Film texts of Memory*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2014; Nevena Daković, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2008), Nevena Daković svojom poslednjom knjigom na najubedljiviji način kruniše višegodišnja istraživanja i, više od toga, jednu retku posvećenost predmetu koji je izabrala da izučava i podučava.

Sve vrline *Slika bez sećanja* očite su već u verovatno jednom od najboljih autorskih predgovora vlastitoj knjizi u domaćoj produkciji. Na dirljiv, sasvim intiman, ali nikada neukusno privatizovan način, sa neuporedivom iskrenošću koliko i upućenošću u relevantnu literaturu, polaže se račun o inspiraciji i teorijskom pristupu. Holokaust je, naravno, čvorna tačka, ali ne više u njegovoj (nedostupnoj) „stvarnosti”, već detektovan kao nepojaman, neiskaziv. On se ovde sagledava kao kulturna trauma u svojim, pre svega ekranskim, ali i književnim manifestacijama, u svom zapravo (pri)kazivanju. Svetska lektira o tome sačinjava već pristojnu biblioteku. Daković je s zavidnom erudicijom konsultuje, ali se ne zaustavlja ni na tom toposu, nego proširuje i istovremeno usredsređuje svoje istraživanje i na traume (post)jugoslovenskih ratova i NATO bombardovanja; na tekstualno i vizuelno doslovno evociranje, dozi vanje, na prepoznavanje po srodstvu i sučeljavanje (re)interpretacija, maskara iz sredine i s kraja prošlog veka.

Tako, još preciznije određen, vidokrug knjige predstavlja „prenos” jedne traume, jednog uzora transnacionalne, svakako evropske, možda za njenu

---

1 prekrst66@gmail.com

savremenost konstitutivne traume, kao što je Holokaust: naime, „multiperspektivno” suočavanje sa tom traumom – onako kako se odigrava(lo) putem „medijski posredovanih oblića, transmisijom traume kroz vreme, prostor, žanrove, medije, generacije ili među različitim učesnicima traumatskog zbiivanja (žrtve, svedoci, počinioći)” (str. 9). Autorka onda virtuožno dekonstruiše medijalizovane narative, predstavljачke obrasce i modele transmisije zločina onih i naših dana, naših i drugih prostora.

I kao što nije više tema istorija nego sećanje, uvek već „isprepleteno”, uvek nekakva komunikacija aktera i iznova (re)konstruisanog „artefakta”, tako i analiza Nevene Daković prati tragove sećanja empirijskom analizom njihovih zapisa i svojevrsnom hermeneutikom kontekstualizacije. Njen interdisciplinarni pristup – od studija filma i medija, studija reprezentacije i kulturnih studija, preko studija trauma uopšte i u vizuelnim umetnostima posebno, te studija sećanja, sve do istorije i teorije Holokausta, naročito na prostorima Balkana, Istočne Evrope, u Jugoslaviji i postjugoslovenskim državama, te analiza interpretacija i reprezentacija ratova vođenih tokom raspada Jugoslavije – ispunjava, čini se, čitav „ekran” svake pojedine „studije slučaja”. Autorka nas suvereno (pro)vodi kroz meandre dosad netematizovanog, nepreglednog i jamačno i posle ove knjige nedoglednog, „okeana sećanja”, ali okeana po kojem se sada neuporedivo lakše ploviti: ova knjiga obezbeđuje pouzdanu navigaciju, koja sa svoje strane zahteva onu odgovornost koju nameće svako nezaobilazno štivo.

*Slike bez sećanja* hotimice obrću, i naslovom i sadržajem, uobičajenu predstavu Holokausta kao sećanja bez slika. On je, svakako već uveliko danas, i za one koji ne „boluju” od afantazije, postao neoslikan artefakt, izvesna apstrakcija s kojom se ne vezuju određene mentalne slike, pojam koji izmiče jedinstvenom reprezentovanju, a možda i konačnom opojmljivanju, a da ne prestaje biti ako ne pojam ono metafora, označitelj u potrazi za likovnim označenima. Nerazrešena i nerazrešiva trauma destabilizuje sećanje i doziva slike. Proizvodnja slika bez sećanja, pre svega filmskih, ali i inih, pripisuje traumi polifona značenja, ulančava slike u pretince žrtvenih ali i, skupa sa „istinom”, sa odbeglom „stvarnošću”, žrtvovanih (o)sećanja.

Medijalizovani narativi sećanja uzbudljivim tokom knjige suprotstavljaju se Istoriji, faktografiji, za račun mikro-(i)storija, specifičnih osećajnosti i proživljenosti koje (uvek iznova) svedoče. Ti svedoci zamagljuju granicu stvarnog i izvedenog, istorije i sećanja, ali se sada pozivaju na jednu drugu autentičnost, na autentičnost vlastitih, neskriveno stvaralačkih i imaginativnih obrada,



makar toliko koliko i „realističnih” ili makar tamo gde manjka mogućnosti povratka i sećanja – kao na jedini dostupan i čak poželjan vid utvrđivanja poroznosti te granice i davanja, te značaja i značenja Događaju Holokausta. Perspektive i komunikacija postaju presudniji od linearnog dokumentarizma, svedočanstva koja su imala afektivni kapacitet, koja su bila kadra i koja su kadra da pred užasom odvrte pogled – važnija od ionako uzaludne potrage za „pouzdanim” svedokom-očevicem koji bi bezdušno referisao. U filmovima je taj okret osetljiviji nego inače.

Holokaust, avanzovao do „statusa univerzalne moralne reference”, preobražava se (i) tu u onu dramu kulturalne traume koja (bi da) simbolizacijom zla, identifikacijom sa žrtvama pogibelji i preuzimanjem odgovornosti omogućuje negativnu artikulaciju novog univerzalizovanog etičkog imperativa da se on ne ponovi (str. 23), ukazuje Daković oslonjena na Aleksandera i signalizira(ju) tragičku dijalektiku bezizlaza. „Povratak kroz kulturalnu traumu obezbedio je ispunjenje diktuma da se ne zaboravi i da se ne ponovi, ali paradoksalnim preokretom, i zaključak da ako se Holokaust može iskazati, priznajemo da se može i ponoviti. ’U tragičnom narativu svetog zla, masovno uništavanje Jevreja nije postalo događaj istorije, već arhetip, događaj van vremena, a univerzalizacija Holokausta obol koliko emocionalnoj potrebi toliko i moralnoj ambiciji uspostavljanja jedinstvene reference” (str. 23–24) u svim svojim sve globalnijim manifestacijama i u opredmećenjima kroz memorijalizacije, narativizacije i arhiviranja. Vizuelne predstave u tom pogledu nisu izuzetak; naprotiv.

Tek njihovo medijsko posredovanje prošlosti stvara, formira i definiše saznanja o njoj, oblikuje i integriše – sećanja. Odgovornost je utoliko veća, čini se. Predstave Holokausta u vizuelnim umetnostima su tako osuđene na moralne aporije oslikavanja užasa: između njegove pornografije, brutalnog dokumentarističkog realizma, i njegovog pripitomljavanja, stilizacije i estetizacije, da pomenemo samo neke krajnosti dilema etike (re)prezentacije one nedomislive demonske atopije koja gotovo da nije za sobom ostavljala neposredne vizuelne tragove i koje naknadni posmatrač mora, treba, na određen način – ali koji? – da bez krivotvorenja domisli i nekako protumači, usvoji, svari. Taj posmatrač nalazi se i sam između doznačenih normiranja i normalizovanja naracije i slobode heurističke redeskripcije viđenog.

Ako prebacimo sve rečeno u kolektivistički registar, slučaj južnoslovenskih postsocijalističkih zemalja ipak se pokazuje specifičnim. Političko sećanje se tu nedvosmisleno strateški koristi u svrhu učvršćenja novonastalih državnih

i nacionalnih identiteta: dezintegrisana zemlja šizofreno zagledana u vlastite posebnosti i u evropske integracije. Valjalo je prisposodobiti ili zameniti vizije stradanja u socijalizmu stradanjima u Holokaustu: potonji postaje predložak raspravama o nikad raščišćenim i okončanim etničkim sukobima, nacionalnim žrtvovanjima u zajedničkoj državi i ratovima pri raspadu Jugoslavije. „Totalitarni nacionalistički zaborav i selektivno narcisoidno sećanje večno dobre nacije” (str. 33) caruju u glavnom toku tih prikaza a, neuporedivo ređe, i ironijski otklon od samoobmana ili hotimice bolno suočavanje sa njima u manje ili više nezvaničnim ili poluozvaničenim nišama režima.

Ali, ako bi to još uvek moglo važiti kao matrica za čitavu bivšu Istočnu Evropu, brižljivom koliko i upečatljivom analizom Daković pokazuje njene varijacije na prostoru balkanske kinematografije, ne kloneći se ni poređenja sa „pričama sa zapadne strane”, sa uticajima i isticajima koje su doživele. Od rumunskog ekranizovanog obračuna sa neslavnom prošlošću, do istočnonemačkih i (eks)jugoslovenskih, isprva stidljivih, evociranja motiva Holokausta, filmskim slikama i *slikama bez sećanja* promiču logorske sudbine, „transporti”, nedostojni i nepredstavljeni, sa industrijalizovanom smrću u zaleđu. Ponekad zaodnutom smehom, komodifikovanom i komodizovanom, naturalizovanom, (pop)kulturalizovanom, kultivisanom i tako podnošljivom masovnom smrću, ubistvom (str. 57 i dalje), a da u najboljim filmskim izdancima, sredstva komedije još više ističu stabilnost (podrazumevane, odigrane) tragedije.

Balkanski filmovi o Holokaustu doba postsocijalizma, ilustrativno demonstrira Daković, „slede holivudske obrasce reprezentacije Holokausta koji su došli preko američkih TV serija i filmova”, „koncipiraju nacionalno i transnacionalno sećanje na traumu”, „interreaguju sa oficijelnom politikom sećanja odjekujući u savremenim krizama” (str. 65). Holivudizacija (i amerikanizacija) Holokausta od njega je načinila – priklanja se autorka klasičnim i nezaoobilaznim analizama – delokalizovanu apstrakciju i pretvorila ga u klišetiranu melodramsku *success story* preživelih, u metaforu koja svojom istorizacijom deli moralne lekcije i, najzad, u industrijske „eksploatacije istorije i traume zarad spektakla i masovne zabave u eri globalizacije”, u mesto naracije „gde su ideologija, moć i interesi neminovno ustuknuli pred blagim, depolitizovanim jezikom briga i sećanja” (str. 66), gde se singularnost Šoe univerzalizuje i nezamislivi užas čini dostupnim publici (str. 67). Jedna trauma ili *the* trauma je zbog toga u sledećem koraku mogla da posluži i kao potpora evropeizaciji i, naizgled protivrečno, kao osnov etnocentrizma i nacionalizma postsocijalističkih država. Reč je o „simptomatskom zaokretu”, detektuje autorka, u od-

nosu na prve filmove koji tematizuju Holokaust sa ovih prostora, u kojima je bila prisutna „samokritička oštrica” uperena ne samo na počinoce, nemačke nacistе, nego i na manjak otpora, kolaboracionizam, indiferenciju posmatračа. Sada se, međutim, radije pripoveda o preživelimа, o krivici nacista, o neudobnoj poziciji domaćih pomagača, o nadi i dobru koji pretiču i posle onog kardinalnog zla koje im je već unapred simplifikovano suprotstavljeno.

Na fonu eskalacije nacionalizma, formiranja partijskih država pri raspadu Jugoslavije, ekonomskog i moralnog sunovrata, „događanja” i homogenizacije naroda, instrumentalizovani mediji osnaživali su gledište da Drugi svetski rat, ako ne i raniji ratovi, nikada nije okončan, da novi sukobi nastavljaju koloplet starog nasilja. Sećanje na Holokaust se u takvim okolnostima ili skroz potisnulo ili dozivalo kao etalon identifikacije sa žrtvama koji bi pospešio aktuelne etničke mržnje. Dozvolite poduži citat koji bi ilustrovao ne samo tankoćutnost i pronicljivost uvida Nevene Daković, nego i preciznu leksiku i visoku stilizaciju koji ih prate. „Filmsko sećanje Holokausta – kao višestruko ‘upotrebljiva prošlost’ – nastalo raznovrsnim spregama traume Holokausta i ratova raspada Jugoslavije instrumentalizovano je zarad progresivno transnacionalno/multikulturene i regresivno nacionalno/lokalne politike sećanja. Holivudizovani, homogenizovani narativi prošlosti, visoke vizuelne i narativne ekonomije i popkulture referentnosti, obezbeđuju dvostruki tekstualni rad primeren haotičnoj postjugoslovenskoj stvarnosti. Na jednoj strani, kao primer ‘sećanja zarad koristi’, delaju u pravcu (re)nacionalizacije/vraćanja sećanja u rigidno nacionalne okvire i podrške etnocentrizmu postjugoslovenskog doba. Monokulturno preusmereni, ovi narativi postaju zamajac novog čitanja nacionalnih istorija postsocijalističke ere, dok se stradanja jevrejske zajednice samoljubivo (pre)vezuju samo za jednu naciju i njen žrtveni narativ, namenjen unutrašnjoj političkoj upotrebi i snaženju regresivnih politika sećanja.<sup>2</sup> Na drugoj strani, u sećanju u korist evropeizacije i EU integracija Holokaust je predložen kao univerzalni trop stradanja i moralni standard koji prihvatamo kroz (amerikanizovanu) retoriku popularnog sećanja svetske medijske prakse. U potonjem slučaju reč je o progresivnim politikama sećanja, koje akcenat stavljaju na emancipaciju zajednice, na ravnotežu pritisaka na sećanje koji dolaze sa desnice i leve, na podjednaku svest o značaju sećanja žrtava, počinilaca i svedoka zločina.” (str. 75). Nastavci takvih razrokih

2 Daković to naziva „strategijom politike radikalnog zaborava”: stvaranje različitih istorijskih narativa, suprotstavljenih sećanja i etnicizovanih trauma novonastalih država, uz podrazumevano brisanje i isključivanje žrtava onih drugih. Narativi tu u bitnom smislu zavise od „etničkog identiteta potpisnika (i)storije, vezujući etičnost i etničnost obe strane u Gordijev čvor prošlosti” (str. 118).

praksi filmovanja – pregledno ovde dokumentovani na aktuelnim „slučajevima” Diane Budisavljević i Novosadske racije – mogu se, nažalost, očekivati.

Među drugim naizgled oštrim rezovima, ali ipak sjajno „montiranim” poglavljima u tečnu i skladnu celinu, u protočni integritet, posebnu pažnju zaslužuje ono koje, u nastojanju da odgovori na pitanje „koliko se u tekstovima prve ili istorijske avangarde može naslutiti Holokaust?”, uporedno analizira životopise Monija Bulija i Benžamena Fondana, „dva začudno slična balkanska Jevrejina, avangardna pesnika, filmmaker-a i mislioca”. Ono predstavlja dragoceni doprinos koji prevazilazi ionako široko postavljene orijentire koji okupljaju polja ekspertize ove knjige.

Knjiga je opremljena svom akademskom aparaturom, koja omogućava laku prohodnost kroz njene rukavce i instruktivna upućivanja za dalje izučavanje: dovoljno je pogledati samo razvrstanu bibliografiju, vebografiju, filmografiju i seiografiju na kraju. Ali svakako nije u pitanju dosadna knjiga. Pisana zavodljivim stilom, ona predstavlja inspirativno makar koliko i informativno štivo koje, nadalje obavezujućom stručnošću, instaliranjem u nezaobilaznu lektiru profesionalaca, ne zaprečuje uživanje u čitanju i dočitavanju i svih s iskrenom ljubopitljivošću zainteresovanih za pitanja kojima se bavi i spremnih da se, na svoju polzu, prepuste nežnom rukovodstvu *Slika bez sećanja*.

## BUDUĆNOST KOJA SE ČITA IZ PROŠLOSTI

(Vesna Perić, *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2019)

Knjiga Vesne Perić *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije* (Filmski centar Srbije, 2019) predstavlja jedan od najsvežijih uvida u novije filmsko stvaralaštvo na području bivše Jugoslavije, koje svojim motivima i filmskim postupcima tematizuje raspad jugoslovenske države i traumatična kolektivna i individualna iskustva postjugoslovenskih ratnih konflikata. Sama knjiga nastala je na osnovu doktorske disertacije pod nazivom *Teorija narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1994. do 2008.*, odbranjene na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu pod mentorstvom profesorke Nevene Daković. Po prirodi sfere autorkinih interesovanja i istraživanja, knjiga se nadovezuje konceptualno i metodološki na niz zapaženih ostvarenja koja se u okviru studija filma bave interpretacijom antropološko-istorijskih motiva u kinematografiji nastaloj na balkanskom i postjugoslovenskom prostoru u periodu postsocijalističke tranzicije, kao što su *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija* Nevene Daković, *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema* Dijane Jelače, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* Dine Jordanove, *Raspad Jugoslavije na filmu: Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu* Pavla Levija, *Postjugoslovenski film: Stil i ideologija* Jurice Pavičića i druga. Svojom knjigom, Vesna Perić daje temeljan i zaokružen doprinos studijama postjugoslovenskog filma, a naročito temi traume u filmskoj umetnosti, koja, u različitim vidovima, predstavlja ključnu umetničku i intelektualnu opsesiju filmskih stvaralaca u ovom vremenskom i prostornom okviru.

Već u samom početku, autorka jasno određuje svoj stav prema kulturološkom, društvenom i političkom značaju svoje teme, nazivajući jugoslovensku kinematografiju jednom od „najznačajnijih jugoslovenskih praksi” (Perić, 30). Osim toga, ključnu težinu relevantnosti ove teme, za autorku, daje i lična,

---

1 marija.grujic345@gmail.com

emotivna vezanost za slavnu „filmsku prošlost” zemlje zvane Jugoslavija, koja je obeležila i kulturološki konstituisala odrastanje generacije kojoj autorka pripada, a što autorka, na više načina, naglašava na samom početku knjige. Drugim rečima, kako se knjiga bavi složenom mrežom odnosa narativa i kulturnog sećanja, budući da se kroz narativ gradi identitet, ova knjiga za autorku ima, pored intelektualnog i duboko intimni značaj, to jest sama po sebi predstavlja deo potrage za sopstvenim identitetom, koji je ostao negde u tami bolne prošlosti, i podložan je rekonstrukciji tek još u sećanju na kulturne prakse jednog razorenog identiteta, jugoslovenskog. Zbog toga ona i posvećuje knjigu dvema duboko ličnim instancama: prvo, sopstvenoj generaciji, čije sećanje na odrastanje, kako autorka sugerše, postoji možda još samo u narativu filma, i drugo, svojoj ćerki i njenoj generaciji, uz komentar da će njihova budućnost zavisiti od toga kako joj ona, autorka, bude „čitala o prošlosti” (Perić, 7–8). Iz ovog hrabrog i krajnje lično uspostavljenog odnosa sa sopstvenim istraživanjem, može se naslutiti intenzitet i posvećenost s kojom autorka ove knjige ispituje teme sećanja na traumatičnost raspada Jugoslavije i utvrđuje njihovu paradigmatičnost za celokupnu filmsku umetnost na području bivše Jugoslavije.

Na početku knjige, autorka obrazlaže fokalne ravni analize: narative traume, iskustvo traume, kulturu sećanja i pamćenja, odnosno sećanje i pamćenje doživljeno kao narativ. Ova studija je veliki doprinos polju istraživanja traume kao kulture sećanja, tematskog kruga kojim se bavila i Dijana Jelača u svojoj knjizi *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema* (2016), osvetljavajući probleme predstavljanja traume karakterističnog za postjugoslovenski film. Dok knjiga Dijane Jelače ispituje načine na koje se sinematsko sećanje javlja kao indikativno za traumu u postjugoslovenskom filmu, knjiga Vesne Perić istražuje fenomene narativnih struktura i redosleda naracije kao semantičkih konstituenata traume tematizovane u postjugoslovenskoj filmskoj produkciji. Uzevši ovaj kompleksni semantički, istoriografski i metodološki fokus, Vesna Perić sistematično određuje okvir svojih razmatranja, osnovna pitanja koja u svojoj analizi filmskih ostvarenja uzima kao polazište, postavlja granice i samoograničenja svog postupka i jasno naznačava teorijske koncepte koji u njenom radu sačinjavaju platformu uspostavljanja naučnog pristupa. Ti koncepti se međusobno udružuju u hibridni interdisciplinarni istraživački instrumentarij analize, obuhvatajući antropološko-istoriografske okvire shvatanja pojma nacije kao narativnog i poetičkog konstrukta (koji se sugerše u pristupima Andersena, Hobsbauma i Homija Babe), sagledavanja iz internacionalne i postnacionalne perspektive, problem konstrukcije i dekonstrukcije sinematskog identiteta primenljivog

na savremenu problematiku postjugoslovenstva kao velike historiografske i kulturološke teme, pitanja prostorno-temporalne dekonstrukcije jugoslovenskog imaginarija i, napokon, uspostavljanje novog prostorno-temporalnog određenja i njegove složene dinamike sa prethodnim konstruktom.

U uvodnom delu knjige, autorka koncizno uspostavlja i pojašnjava značenje nosećih pojmova kojima se rukovodi u svojoj knjizi, a to su „postjugoslovenski” u širem i užem značenju, kolektivna i individualna trauma i istorijsko sećanje. Autorka takođe sa samopouzdanjem otvara i diskutuje primenljivost, fluidnost i dinamičnost pojmova i fenomena koji su u aktuelnoj upotrebi, a čije denotiranje vremenom postaje veoma kompleksno, kao što su nacionalni filmovi i koprodukcije između bivših jugoslovenskih republika, u kojima se često nalazi i produkcijski udeo neke zemlje izvan regiona, zatim često korišćeni termini kao što su „jugosfera” i razni drugi. Autorka se poziva na teoretičarku Inez Hedžis, koja kaže da filmovi koji se obraćaju nerazrešenim istorijskim traumama kreiraju sećanje u umu gledalaca (videti: Perić, 9–10). Čini se, međutim, da se film kao medij, po prirodi svog postojanja, uglavnom bavi nerazrešenim istorijskim sećanjima, te je tema knjige Vesne Perić, kao takva, o filmu kao mestu suočavanja sa istorijskom traumom, paradigmatična za proučavanje filmske naracije u svojim polaznim osnovama.

Ključni stožeri analitičkog razmatranja u ovoj knjizi raspoređeni su pregledno i sistematično po poglavljima, na koja ćemo se ukratko osvrnuti. U prvom poglavlju autorka, pre svega, iznosi svoje objašnjenje pojma „postjugoslovenski film”, u „užem smislu”, i objašnjava osnove i pozadinu njegovog nastanka. Kako ona kaže,

[...] *postjugoslovenski film bi, u užem smislu, predstavljao ona filmska ostvarenja koja narativizuju raspad SFRJ kroz ratna razaranja, koja konotiraju taj rat kroz univerzalne balkanske ratne storije, ili pak narativizuju život u mirnodopsko tranziciono vreme s neizbežnim refleksijama na nekadašnju pripadnost multinacionalnoj zajednici.* (Perić, 30)

Autorka se, u objašnjavanju teorijske artikulacije značenja pojma postjugoslovenskog filma, oslanja na tumačenje Marijane Hirš i njenog rada na fenomenu „post-sećanja” i na složenoj i kompleksnoj prirodi termina *post-* koji ukazuje ne samo na kritičku distancu prema određenom pojmu, već i na kontinuitet nove problematike u odnosu na njega (Perić, 29). Tako, prema tumačenju Vesne Perić, odrednica „postjugoslovenski”, u jednom smislu, označava vremensku i kritičku distancu prema tematici „jugoslovenskog”, ali u drugom

i „zadržavanje kontinuiteta s jugoslovenskim socio-kulturnim i političkim prostorom” (Perić, 29–30). Ova ambivalentna i kompleksna dinamika doživljavanja termina i pojma *post-* sažima u sebi napore kinematografije koja, na paradoksalan način, pokušava da izgradi kulturne identitete proizašle nakon sloma Jugoslavije, uz istovremeno stalno ukrštanje narativa traumatskog sećanja na tu istu zemlju i narativa nostalgije za njom. Filmovi odabrani kao predmet analize u ovoj knjizi odlikuju se uglavnom nelinearnom naracijom uz neke izuzetke, a tematizovanje ratne traume bilo je jedan od glavnih kriterijuma koji su dovedeni u vezu sa određenom vrstom naracije odabranih filmova. Cilj autorke bio je da se, kako ona kaže, ostvari jedan

[...] *reprezentativni polifonijski kinematografski presek neposredne prošlosti – od autora koji su sazrevali u doba bivše Jugoslavije (Emir Kusturica i Ademir Kenović), preko onih koji su debitovali u vreme početka raspada zemlje (Srđan Dragojević) ili u neposredno postdejtonovsko vreme (Vinko Brešan, Gorčin Stojanović i Dejan Zečević) ili pak debituju u doba i dalje aktuelnih sukoba, ali ne tematizujući ih neposredno (Milčo Mančevski), konačno do onih autora koji debituju nakon 2000 (Milutin Petrović, Srđan Golubović, Arsen A. Ostojić, Dalibor Matanić, Zvonimir Jurić, Goran Dević, Kristijan Milić, Jasmin Duraković i Teona Strugar Mitevska), kao i autorke koje tretiraju ekskluzivno žensku optiku (Jasmila Žbanić, Aida Begić i Mirjana Karanović).* (Perić, 14)

U okviru prvog poglavlja, autorka se ukratko osvrće na samu geopolitičku sudbinu entiteta Jugoslavije, od njenih početaka, pa do poslednjih dana i međusobnih ratova njenih nekadašnjih delova, pozivajući se, pritom, na niz autora koji su doprineli literaturi na ovom polju, poput Sabine Ramet i pojma istorijskog narativa, kao konstitutivnog elementa za stvaranje nacionalne zajednice (Perić, 33–34), zatim, tumačenja Pavla Levija, koji ukazuje na političku prirodu raspada jugoslovenske federacije, do Endrjua Vahtela, koji ukazuje na odsustvo obnavljanja jugoslovenskog kulturnog identiteta kao nadnacionalnog (Perić, 34–36), kao i drugih autora.

Autorka iznosi i kratak istorijat nastanka „jugoslovenskog posleratnog filma”, odnosno, kinematografije nastale nakon drugog svetskog rata, kao uvod u svoju temu. Ona navodi autore koji ukazuju na koje načine je socijalističko i specifično multikulturno uređenje Jugoslavije uticalo i na kreiranje jugoslovenskog filma, kao jedinstvene kulturne tvorevine i prakse (Goulding; Horton; Daković; Zvijer), osvrćući se na inauguraciju narodnooslobodilačke borbe kao osnove zvanične jugoslovenske kulture u celini, pa i posleratne



kinematografije, kao i pojavu disonantnijih tonova pred kraj postojanja jugoslovenske države, koji postaju polagano skeptični prema ideološkim narativima. Da bi jasnije predočila kontekst u kome se razvija jugoslovenska kinematografija dvadesetog veka, autorka pominje i uticaje iz drugih nacionalnih kulturnih i filmskih scena, odnosno kinematografija, te zatim ukazujući na kraj osamdesetih godina dvadesetog veka kao vreme gašenja žanra jugoslovenskog filma i period skeptičnosti prema zvaničnim narativima, koji je svoje najranije početke imao još u jugoslovenskom „crnom talasu”, a puniji oblik pred sam kraj postojanja Jugoslavije u filmovima kao što su *Vreme čuda* Gorana Paskaljevića i *Gluvi barut* Bate Čengića.

U drugom poglavlju knjige autorka se pozabavila teorijskom i kulturološkom artikulacijom pojma *narativ*, i njegovog transdisciplinarnog karaktera pozivajući se na niz uglednih autora iz ove oblasti: Rolana Barta, Hejdna Vajta, Šlomit Rimon-Kenan, Pjera Noru i druge. Film, u značenju u kojem se autorka bavi njime, počiva na narativima sećanja, istorije i nacije. Na ovom tragu autorka će se usredsrediti na narativ traume, kao konkretan teorijski model, iz koga će izvoditi svoju analizu. U neposrednoj teorijsko-metodološkoj analizi filmova, Vesna Perić se ugleda na teorijsku koncepciju Žerara Ženeta, i njegovu klasifikaciju na narativ, priču i naraciju, kao i na osnovnu podelu svakog narativnog teksta na glas, način i vreme (Perić, 47–48). Od velike važnosti za analizu filmskog teksta u ovoj knjizi je, kako autorka navodi, upotreba pojma fokalizacija, onako kako ga najpre konstituše Ženet, a kasnije revidira Mike Bal, što će biti ključno u određivanju perspektive iz koje se, u filmu, predstavlja narativ. U okvirima ovih modela autorka razmatra narative sećanja i pamćenja kao konstituente formiranja identiteta. U svetlu svih ovih teorijskih modela, kao i onih koji se posvećuju pojmu identiteta, autorka prelazi na ono što je glavni teorijski konstrukt kojim će se rukovoditi u svojoj knjizi, a to su kulturalna trauma i narativ traume, uz oslanjanje na autoritete iz oblasti studija traume kao što su Šošana Felman, Ketu Karut i Dori Laub. Diskurs svedočanstva se u tom smislu pojavljuje kao ključno pitanje razumevanja ove problematike. Ova vrsta intelektualnog istraživanja umnogome je utemeljena u psihoanalizi, a autorka naglašava značaj prelaza traume kao predmeta proučavanja iz čisto psihijatrijske i kliničke prakse u polje studija kulture. O kulturološkom značaju ovog istraživanja za razumevanje sadržaja postjugoslovenske kinematografije svedoči niz primera, među kojima autorka pominje one iz filmova *Snijeg* Aide Begić, *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, *Ničiji sin* Arsena A. Ostojića, *Grbavica* Jasmile Žbanić i druge. Vesna Perić se poziva i na pravce izučavanja reprezentacije traume u drugim kinematografijama, među kojima se nalaze i neki od čuvenih svetskih filmo-

va, kao što su *Lovac na jelene*, *Apokalipsa danas*, *Hirošimo*, *ljubavi moja*, kao i na razne operativne koncepte koje teoretičari uvode radi boljeg razumevanja naracije i problema traume u ovim filmovima. Tako se ona dotiče koncepta „traumatskog filma”, odnosno filma koji narativizuje traumu, o kome govori Dženet Voker, zatim pojma paraprakse, koji uvodi Tomas Elseser, ili „bezdomnosti”, nepripadanja koje, u izvesnim aspektima artikuliše problematiku naracije traume koja odgovara onoj na koju nailazimo u postjugoslovenskom filmu (videti: Perić, 66–68). Ukazuje se takođe i na specifične poetičko-formalne mogućnosti filma koje usmeravaju način pristupa motivu traume, bilo da je pristup ostvaren kroz tehniku flešbeka ili odsustvo reprezentacije traumatičnog događaja (kao u *Grbavici*) i slično. Autorka vešto vodi čitaoca kroz teorijsko-metodološki lavirint ukazivanja na ključne pojmove i aspekte analize filmova koji obrađuju temu traume, naročito one koja je i lična i istorijska, a to su sećanje/pamćenje, istorija, metaistorija (u značenju koje joj daje istoričar Hejdn Vajt), kao i razlika između sećanja i istorije u tumačenju Pola Rikera (Perić, 69–72). Ukazuje se pritom i na značaj novijih teorija o narativu nacije, naročito u opusima Benedikta Andersona, Erik Hobsbauma i Homija Babe, pri čemu se, po mišljenju autorke, Andersonov koncept „zamišljene nacije”, koja sobom nosi određene i kulturne i emocionalne vrednosti, može primeniti na Jugoslaviju, kako onu „prvu”, tako i „drugu” (socijalističku), sa paradoksalnom primenljivošću koncepta „horizontalnog bratstva” kroz koncept „bratstva i jedinstva” u slučaju „druge Jugoslavije” (Perić, 77–78). Takođe, autorka ukazuje i na inspirativnost koncepta „nacije kao narativa” u radu Homija Babe, kao i načina na koji se putem njegovih postavki „margine” i „liminalnosti” mogu razumeti razvoji istorijskih događanja pri raspadu Jugoslavije (Perić, 78).

Treće poglavlje posvećeno je narativima u postjugoslovenskom filmu, u smislu uvođenja čitaoca u podelu, teme i motive koji dominiraju u ovim filmovima. Prema Vesni Perić, filmovi se mogu podeliti u 3 grupe: one koje neposredno tematizuju rat, one koje tematizuju život posle rata i one koji tematizuju, kako ona kaže, „repetitivnost rata” na Balkanu (Perić, 86). Dok postoje određene sličnosti tematizacije rata prve grupe ovih filmova sa jugoslovenskim posleratnim filmom koji dočarava narodnooslobodilačku borbu, filmovi koji tematizuju život posle rata u postjugoslovenskom prostoru veoma se razlikuju od filmova koji se odnose na život u Jugoslaviji posle drugog svetskog rata. Naime, u postjugoslovenskom filmu nema optimizma zbog obnove nakon rata, već prevladavaju teme traumatskog sećanja na rat, mučnog privikavanja na tranzicionu tešku društvenu i ekonomsku situaciju, kao i pratećih simptoma opšte krize, oličene u rastu kriminala i drugih društvenih

devijacija koje pogađaju pojedinca (videti: Perić, 88–89). Postjugoslovenski film naročito odstupa od jugoslovenskog posleratnog filma po pitanju teme repetitivnosti rata, budući da jugoslovenski film predstavlja rat uglavnom kao narodnooslobodilačku borbu kojom je donet mir i konačna pobjeda nad kapitalizmom. U postjugoslovenskom filmu pak tema repetitivnosti istorije i ratova pojavljuje se u čitavom nizu filmova, kao što su *Podzemlje*, *Ubistvo s predumišljajem*, *Lepa sela lepo gore*, *Živi i mrtvi*, *Pre kiše* (Perić, 91–92). Zanimljivo je da se i tema nostalgije, u odnosu na život u pređašnjoj državi pojavljuje u nizu filmova, od kojih autorka naročito pominje *Snijeg*, *Grbavicu* i *Podzemlje*. Vesna Perić legitimno ističe da je postjugoslovenski film teško odrediv u žanrovskom smislu i poziva se na podelu Nevene Daković kojom se narativni modeli razvrstavaju na neoradni film i historiografsku metafikciju. Ovim dvema grupama, Vesna Perić u žanrovskom smislu dodaje i ratnu melodramu, melodramski „neo noir” triler, trilersku ratnu melodramu, porodičnu i majčinsku melodramu, melo/dramu i, napokon, tinejdžersku dramu (videti: Perić, 93–94).

U četvrtom poglavlju autorka se upušta u detaljnu tekstualnu analizu filmova koji su centralni fokus interesovanja njenog istraživanja. Tako su *Lepa sela lepo gore* film u kome motiv tunela (u kome se odvija veliki deo radnje) predstavlja mesto „salivanja nostalgije i traume u nerastopivu leguru sećanja u kojoj će pak primesa traume biti dominantna” (Perić, 115). Osim toga, autorka ovaj film smatra primerom narativizovanja najkompleksnije „konstrukcije (i dekonstrukcije) nacionalnog identiteta” zbog usloženih perspektiva i ličnih priča protagonista (Perić, 118). Drugi film koji zaokuplja posebnu autorkinu pažnju je *Podzemlje* Emira Kusturice, o kome je napisano, kako autorka ističe, niz uticajnih radova, naročito u okviru već pomenutih studija Nevene Daković, Pavla Levija, Jurice Pavičića i Dine Jordanove. Krajnji doživljaj narativa *Podzemlja* je, međutim, uporediv sa onim koji autorka naznačava i u slučaju filma *Lepa sela lepo gore*: Jugoslavija se kao narativ pojavljuje kao tačka ukrštanja nostalgičnog i traumatskog sećanja, s tim što se u slučaju *Podzemlja* ovoj tački čvorišta pridodaje i momenat repetitivne budućnosti (videti: Perić, 128). Autorka odrednicu teksta posvećenu *Podzemlju* završava sledećim iskazom:

*Kao mesto traume Jugoslavija je podrum, a kao mesto nostalgije – ostrvo, i u toj ambivalenciji ostaju i junaci ovog filmskog narativa, njihov identitet zauvek će ostati rascepan između idealizovane prošlosti, anksiozno neuhvatljive sadašnjosti i ponovo utopijske budućnosti.* (Perić, 128)

Među filmovima koje autorka istražuje nalaze se i *Svjedoci* Vinka Brešana, u kome se tematizuje problem protagoniste koji je istovremeno i u centru i na margini nacionalnog identiteta, što stvara „nelagodu i nepripadanje” (Perić, 131), *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, zatim, *Savršeni krug* Ademira Kenovića, u kome je priča ispričana iz perspektive čoveka koji je izvršio samoubištvo, preživjevši rat, ali ne i sopstvena sećanja, kako sama autorka zapaža. Tu su i *Nafaka* Jasmina Durakovića, kao i *Zemlja istine, ljubavi i slobode*, Milutina Petrovića (u kome se korišćenjem stvarnog događaja tematizuje i obrađuje trauma putem flešbekova protagoniste i stvaranja fikcionalizovanog narativa o stvarnom događaju). Među filmovima je i *Pre kiše* Milča Mančevskog, u kome se kroz ciklične, kako autorka kaže, nelogične strukture, gradi narativ ratova i ubijanja na balkanskom tlu, te zato autorka i ukazuje na opasku Dine Jordanove koja navodi ocenu Roberta Rouzenstona da se u filmu *Pre kiše* tematizuje „istorija budućnosti” (Perić, 151). Film *Crnci* Zvonimira Jurića i Gorana Devića, zasnovan je na narativu o kolektivnoj traumi krivaca, počinio zločina nad civilima. *Četvrti čovek* Dejana Zečevića ovaploćuje narativ o pokušaju povratka sećanja na traumatične događaje, a samim tim i povratka identiteta protagoniste, putem povezivanja sopstvene prošlosti u logički narativni niz, dok se samo traumatsko sećanje opire svesnom integrisanju. Ovaj film baziran je i na narativu o problemu integrisanja pitanja kolektivne odgovornosti kao istorijskog pamćenja koje postaje sastavni deo nacionalnog identiteta. Film *Dobra žena* Mirjane Karanović govori o traumatičnom otkrivanju junakinje da je njen suprug počinio zločine nad civilima u Bosni. Autorka dalje analizira filmove *Ubistvo s predumišljajem* Gorčina Stojanovića, i *Ničiji sin* Arsena A. Ostojića, u kojem se, kao i u *Četvrtom čoveku* razotkriva traumatična prošlost preko narativa tajne. Među analiziranim filmovima su i *Krugovi* Srdana Golubovića i *Zvizdan* Dalibora Matanića, o kojem pak autorka lucidno zapaža: „U ovom filmskom tekstu, ljudski subjekat kao protagonista upravo izrasta kroz narativ, kao kroz okvir kroz koji ljudska jedinka ima iskustvo vremena, doživljava sebe u prošlosti, sadašnjosti i anticipiranoj budućnosti” (Perić, 183). Film *Kada dan nije imao ime* Teone Strugar Mitevske, baziran je na ukrštanju historiografije i fikcionalizacije događaja koji se stvarno odigrao i odražava mračnu vizuru na tragičan događaj koji ukazuje na krvave međunacionalne antagonizme nastale kao posledica raspada jugoslovenske države. *Grbavica* Jasmile Žbanić jedini je od pomenutih filmova u kojima je, kako Vesna Perić naglašava, narativna struktura celovito smeštena u sadašnjost i nema narativnih skokova u prošlost, a sam film predstavlja najdirektniji primer pretvaranja traumatskog sećanja u narativ svedočanstva. Napokon, *Snijeg* Aide Begić, po mišljenju autorke ove knjige, odražava jednu posebnu narativizaciju traume gubitka, koja uključuje u sebe nemogućnost

verbalne narativizacije traume, kao direktne posledice traume izazvane strašnim ratnim događanjima.

Konačno, u petom poglavlju, dajući jedan zaokružen teorijsko-metodološki pečat divergentnoj teksturi svoje knjige, autorka se bavi hronotopom narativa postjugoslovenskog filma. Poziva se na Barta Keunena koji, primenjujući bahtinovske principe na medij filma, utvrđuje podelu na teleološki/monološki i dijaloški hronotop u zavisnosti od toga da li je narativ u filmu zasnovan na zapletu koji se kreće ka finalu ili se sastoji od niza zapleta koji su u međusobnoj komunikaciji. Mnogi filmovi koje autorka razmatra zasnovani su na određenom hronotopu kao tački ukrštanja vremenskih i prostornih odrednica. U filmu *Lepa sela lepo gore* to je tunel, u *Podzemlju* to su podrum i podzemni lavirinti. U *Ubistvu s predumišljajem* to je stan u kome se susreću tokovi narativa i sećanja, a dnevnik, kako autorka kaže, predstavlja „temporalna vrata”, u kojima se ukrštaju dve temporalne ravni (Perić, 206–207). Hronotopi fiktivnih sela pojavljuju se u Čarlstonu za Ognjenku Uroša Stojanovića i Snijegu Aide Begić, rodno određeni kao ženski, „problematizujući celovitost istorije kao priče” (Perić, 207–208). U vidu hronotopa traume u nizu filmova pojavljuju se određeni motivi, bilo da je to neko zlokobno mesto u kome se ukrštaju traumatski događaji, bilo da je hronotop same gradske sredine, kao što je to sarajevski gradski prostor u *Grbavici*. Autorka takođe u duhu dobro poznatih Bahtinovih hronotopskih oblika ukazuje na prisustvo hronotopa praga i susreta i na to kako neki od njih ispunjavaju funkciju teleološkog hronotopa, dok se drugi pokazuju kao dijaloški i podrivaju linearnost naracije i ostavljaju junake u vanvremenskom prostoru traume koja se ponavlja.

Knjiga Vesne Perić *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije* razvija i neopozivo učvršćuje periodizacijsku i poetičku odrednicu postjugoslovenske kinematografije kao jednog, nesumnjivo, paradigmatičnog perioda kulturne istorije i kulturne produkcije na ovim prostorima. Autorka istovremeno sprovodi analizu i sintezu složene teme postjugoslovenske filmske produkcije koja, paradoksalno i hibridno, dinamično dekonstruiše i rekonstruiše prostore (post)jugoslovenskog filma, koncentrišući se na problem naracije traume kao paradigme pristupa i ključa za tumačenje čitavog niza filmskih ostvarenja. Kinematografija se ovde pojavljuje kao svedočanstvo, medij tumačenja, oblikovanja, razumevanja, proživljavanja, zaceljivanja traume i, najzad, baštinjenja sećanja kao jednog od glavnih obeležja postjugoslovenskih kulturnih identiteta, kako onih koji su postojali, tako i onih koji će tek doći. I jednima i drugima, istraživački nesebično i, uz puno poverenja, autorka posvećuje ovu knjigu.



## FENOMEN FRLJIĆ: ETIKA I ESTETIKA

(Jasna Novakov Sibinović, *Političko pozorište Olivera Frljića: od empatije do simpatije*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 2020)

*Političko pozorište Olivera Frljića: od empatije do simpatije* Jasne Novakov Sibinović je studija posvećena radu jednog od najintrigantnijih pozorišnih autora današnjice, ne samo na ovim prostorima nego i šire, sa posebnim naglaskom na manje istraženi aspekt njegovog rada, a to je sam kreativni proces stvaranja, pre svega rad sa glumcima. Ova specifična linija istraživanja tretira se kao sastavni deo šire analize ciljeva i sredstava koji karakterišu delo ovog autora i temeljne kontekstualizacije njegovog rada u pozorišnim i društvenim okvirima. Stoga je pred nama knjiga od višestrukog značaja koja može biti korisna kako kritičarima i akademskim čitaocima, tako i svima onima zainteresovanim da razumeju i dožive višeslojnost njegovog pozorišnog opusa, ali i svojevrsnog „fenomena Frljić” koji prevratnički iskače iz uobičajenih rediteljskih okvira i traži da bude viđen u celosti.

Knjiga je strukturirana u tri celine, od kojih je prva, najobimnija, posvećena glumačkoj igri u Frljićevom teatru (ali i šire), druga njegovoj političnosti, a treća analizi izabranih predstava. Naslov prvog poglavlja „Glumačka identifikacija u kontekstu pojmova empatija i simpatija” uvodi ključne pojmove kojima se autorka bavi u analizi glumačke igre, a to su empatija i simpatija, i shodno tome različiti oblici i intenziteti identifikacije, odnosno distance. Ovi pojmovi opisuju glumčev odnos ne samo prema ulozi, zadatku i radnom materijalu uopšte, već u veoma originalnom tumačenju Jasne Novakov Sibinović mogu da se primene i na odnos glumca i reditelja. Naime, autorka postavlja i dokazuje hipotezu da su u Frljićevim projektima u glumačkom radu prisutna dva tipa identifikacije. Prvi podrazumeva simpatijski, saosećajni, razumevajući odnos glumaca prema zadatom materijalu, bilo da je u pitanju izvestan događaj koji predstava tematizuje, sudbine njegovih učesnika ili određeni društveni fenomen. Naime, u ovom teatru klasičnih dramskih likova gotovo

---

1 tinatajna@gmail.com

da nema, a glumci često istupaju u sopstveno ime i u sopstvenom identitetu. Ova vrsta identifikacije mogla bi se opisati i kao simpatijsko, kognitivno prihvatanje ideološkog okvira predstave. Druga vrsta identifikacije odnosi se na empatijski odnos glumaca i reditelja, u kome oni afektivno, energetski i čulno prihvataju i slede rediteljev impuls ka razjašnjavanju i prikazivanju određene teme, i kroz taj proces doživljavanju svojevrsno ogoljavanje, transformaciju i autentičnu kreaciju.

Treba napomenuti da su pojmovi empatija i simpatija veoma studiozno i detaljno analizirani, kao što to priliči doktorskoj studiji, iz koje je ova knjiga nastala. Bilo bi dragoceno da su u ovoj analizi u obzir uzeta i najnovija istraživanja i zaključci kognitivnih nauka, budući da njihova dostignuća i uvidi, na primer otkriće neurona ogledala (*mirror neurons*), umnogome razrešavaju nedoumice i nude nova objašnjenja fenomena empatije i transfera emocija. Za ponuđenu argumentaciju je pak naročito važan rad Darka Suvina „Emocije, Breht, empatija naspram simpatije” u kome on problematizuje odnos emocija i razuma. Suvin je naime sklon kognitivističkom tumačenju emocija, koje po njemu obuhvataju kako osećaje, tako i orijentaciju i intenciju. Ovaj socijalni aspekt emocija u kome se one sagledavaju kao društveni konstrukti ključan je kako za Brehtov tako i za Frljićev rad. Suvin ističe da simpatija, za razliku od empatije, obuhvata i vrednosne sudove na kojima Frljić beskompromisno insistira, tako da je ova perspektiva veoma bitna za analizu Frljićevog opusa, ali i za razumevanje ove vrste pozorišta, pa i šire, za jasnije viđenje pozorišnih mehanizama uopšte.

Ostaje utisak da je celokupna ova tematika koja se bavi odnosom emocija i razuma, empatije i simpatije, izuzetno kompleksna, budući da se istorijski sučeljavaju različiti teorijski stavovi koje je teško pomiriti. Sve postaje još kompleksnije ako imamo u vidu da je reč o psihološkim i filozofskim teorijama koje se zatim primenjuju na pozorište, odnosno na mehanizme stvaranja i samu glumačku igru. Mada je iz ovog lavirinta teorijski teško izaći, autorki je to pošlo za rukom onda kada je prešla na polje analize kreativnog postupka i konkretnih zadataka, što predstavlja jednu od najvećih vrednosti ove studije.

Kroz istraživanje simpatijske identifikacije glumaca sa temom i empatijske identifikacije sa rediteljem, upoznajemo se sa detaljima rada na predstavi: od faze istraživanja i selekcije materijala, zatim kriznih trenutaka, konflikata i kreativnih rešenja koja iz njih proizilaze, do psiholoških efekata na glumce i najzad predstave u svom finalnom obliku. Ovaj uvid u organski proces stvaranja je veoma zanimljiv, tako da može čak i naknadno da obogati kri-



tičku recepciju Frlićevih dela, a može da se posmatra i kao svedočanstvo o jednom izuzetno nadahnutom i strasnom stvaralačkom procesu. Kroz njega postaje jasna dinamika timskog rada i svojevrsan doprinos svih učesnika u predstavi, na čelu sa rediteljem, moćnim zamajcem i katalizatorom grupnih procesa, koji šire gledano i služe preispitivanju kolektivne svesti. Iz izlaganja vidimo da estetska koncepcija reditelja nikada nije superiorna u odnosu na sam proces, niti je proces dirigovan, već on izranja, dijalektički, često bolno i eksplozivno, iz samog materijala u koji su glumci uronjeni, poput performer-a, koji najčešće zastupaju sami sebe.

Višestruko je značajna analiza tipa glume i odnosa prema ulozi Frlićevih glumaca: najpre zato što postaje jasno da se njegov postupak i rad sa glumcima može posmatrati kao autentična kombinacija nekih od najvećih metoda glume (Breht i Stanislavski) i oblika izvođenja (umetnost performansa), koje on primenjuje bez ikakve doktrine i uvek u funkciji konkretnih zadataka, ali i kao njegov lični doprinos savremenom pozorištu i metodologiji izvođenja, koji će možda u budućnosti služiti kao uzor novim generacijama stvaraoca; zatim, ova analiza je doprinos razmatranju savremenih stilova glume i izvođenja, kao i tipova likova i uloga uopšte, koja se u teoriji aktivirala uporedo sa promenama u savremenim izvođačkim umetnostima, ali koja je i dalje nedostatna i žedna novih primera i modela, pa i kategorija.

Drugo poglavlje ove studije istražuje elemente političnosti u Frlićevom teatru, počevši od razmatranja Brehtovog uticaja, odnosno ideoloških i formalnih sličnosti u radu ova dva autora, do dvostrukog odnosa sa Lemanovim konceptom političnosti, koga Frlić jednim delom opovrgava. Mada je neke od ključnih odrednica Brehtove poetike, kao što su *V-Effect* i *gestus*, autor-ka razmatrala u prvom delu knjige u okviru analize glumačkog postupka, tačnije simpatije i distance, u ovom poglavlju u prvi plan dolazi dijalektički postupak tretiranja tema predstava, prisutan kako kod Brehta tako i kod Frlića, kao temeljni postupak kretanja ka istini. Ovde autorka dobro primećuje problematičnost tog pojma u postmodernom pozorištu, i istražujući Frlićev odnos prema pozorišnoj istini dolazi do važnih pojmovnih razgraničenja: dokumentarno na sceni nije isto što i istinito, niti je moguće izbeći scensku fikcionalizaciju, budući da nju stvara sam medij. Saznajemo da se kod Frlića istina u pozorištu ograničava na jasnu artikulaciju problema ili događaja, čime on dobija status činjenice.

U okviru analize političnosti Frlićevog teatra, Jasna Novakov Sibinović uočava podudarnost ideoloških stavova Brehta i Frlića, koji pozorište doživljavaju

kao sredstvo političke borbe i stoga izjednačavaju etiku i estetiku, a zatim i činjenicu da u tom cilju obojica dovode u pitanje sam reprezentacijski modus i koriste niz antiiluzionističkih prosedea. Kada je reč o Lemanovom stavu da se političnost u postdramskom teatru ne očitava u tematizovanju političkih tema već u načinima predstavljanja, Frljić sa svojim formalnim prosedeom svakako može biti idealni predstavnik drugog dela ovog iskaza, što autorka potkrepljuje teorijskom argumentacijom. Što se tiče prvog dela tvrdnje, Frljić se upravo zalaže za tretiranje tema od značaja za zajednicu, odnosno za direktnu politizaciju pozorišta. Ono što je još važnije, učinkovitost nije samo puka pretpostavka Frljićeveg teatra, već je na više mesta u ovoj studiji ukazano na efekte koje ono proizvodi, bilo da je reč o procesu kroz koji prolaze glumci kako bi formirali jasan, osvešćeni stav povodom neke društvene teme ili o analognom procesu kroz koji prolaze gledaoci (mada recepcija nigde nije direktno u fokusu) ili i o burnim reakcijama i otporima koje njegove predstave često izazivaju u javnosti.

U trećem poglavlju autorka analizira šest Frljićevih autorskih projekata nastalih na teritoriji bivše Jugoslavije i rađenih bez gotovog tekstualnog predloška (*Turbofolk*, *Proklet bio izdajica svoje domovine*, *Kukavičluk*, *Zoran Đinđić*, *Izbrisani*, *Aleksandra Zec*), a zatim na njima testira svoje prethodno izložene i razmatrane teze o empatijskoj i simpatijskoj identifikaciji. Ovo poglavlje, kao i neka prethodna, ima dvostruki značaj: ono je izvor važnog i zanimljivog dokumentarnog materijala o nastanku pomenutih predstava i o iskustvima njegovih učesnika, a zatim, što je možda još važnije, primer temeljnog kritičko-teorijskog postupka u tumačenju savremenih izvođačkih formi. U pristupu Jasne Novakov Sibinović postignut je pravi balans između analize sadržajnih i formalnih elemenata dela, ili još bolje, prisutna je svest o njihovoj organskoj uslovljenosti, i stoga ravnopravnosti. Ovo je naročito važno kada je reč o autoru kao što je Oliver Frljić, koji između etike i estetike povlači znak jednakosti. Međutim, ovo je značajno i za bogaćenje našeg kritičko-teatrološkog vokabulara uopšte, za stvaranje teorijske aparature koja bi mogla da obuhvati mnogobrojne dimenzije savremenih izvođenja.

# **Зборник радова Факултета драмских уметности**

## **Упутства ауторима**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



# **Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts**

## **Instructions for Authors**

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

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

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

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

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

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

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

The reference list includes the following information: author's surname, au-



thor's first name, year of publication, title of the work, place of publication and publisher. Book title is italicized. For translations and/or reprints, it is preferable to give information on the original publication in brackets, in the above mentioned manner.

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

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

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

11. Papers which do not meet the requested criteria will not be considered. Manuscripts are submitted only electronically to the address of the Institute for Theater, Film, Radio and Television of The Faculty of Dramatic Arts in Belgrade: [institutfdu@yahoo.com](mailto: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 радова објављених у  
Зборнику Факултета драмских уметности број 39**

Светозар Рапајић, професор емеритус,  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

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

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

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

др Никола Шуица, редовни професор,  
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

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

др Ирена Ристић, ванредни професор,  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Маја Ристић, ванредни професор,  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

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

др Миливоје Млађеновић ванредни професор,  
Педагошки факултет у Сомбору, Универзитет у Новом Саду

др Петар Грујичић, доцент,  
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду

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

др Милица Кочовић де Санто, научни сарадник,  
Институт за економске науке, Београд

др Вера Меворах, научни сарадник,  
Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд



ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 39

*Издавач*

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

*За издавача*

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

*Лектура*

др Биљана Митровић

*Лектура текстова на енглеском језику*

Маја Марсенић

*Коректура*

мр Александра Протулипац

*Ликовно решење корица*

Урош Ранковић

*Припрема и штампа*

*Сигоја*  
Ш Т А М П А

Студентски трг 13, Београд

office@cigoja.com

www.cigoja.com

*Тираж*

300 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792

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

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