

**Milica Ivić***COO u LimundoGrad, Beograd*

ivic.milica@gmail.com

## **Obrazovanje u oblasti izvođačkih umetnosti u Srbiji između akademskih i samoobrazovnih praksi**

**Apstrakt:** Pitanje o obrazovanju u oblasti izvođačkih umetnosti želim da stavim u širi kontekst problematike epistemologije umetnosti. Svesno ću se držati proučavanja ne samo obrazovnih praksi i institucija u Srbiji u ovom trenutku, već i dominantnih teorija u ovoj oblasti u lokalnom kontekstu. Cilj mi je da izložim ne samo osnovne tendencije i kontradikcije u vezi s obrazovanjem u ovoj umetničkoj oblasti, već i dominantno i reprezentativno teorijsko samorazumevanje različitih aktera na sceni. Edukativne prakse u oblasti dramskih, pozorišnih i šire izvođačkih umetnosti u Srbiji danas variraju od elitne akademske institucije koja nudi osnovne, master i doktorske studije, preko novijih privatnih inicijativa, akademija i instituta, do nestabilnih kolaborativnih samoobrazovnih praksi na nezavisnoj sceni. Jedno od osnovnih polazišta ovog izučavanja jeste da su sistemi edukacije, produkcije i prezentacije u određenoj umetničkoj oblasti povezani i da promene u jednom od ovih segmenata utiču i na ostale elemente ovog niza.

**Ključne reči:** umetničko obrazovanje, samoobrazovanje, savremeni ples, izvođačke umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti, epistemologija umetnosti

### Uvod

Osnovna razlika u polju obrazovanja u oblasti izvođačkih umetnosti u Srbiji danas može da se postavi kao razlika između, s jedne strane, visokog i visoko institucionalizovanog akademskog obrazovanja u oblasti dramskih umetnosti i, s druge strane, neformalnih samoobrazovnih praksi u široj oblasti savremenih izvođačkih umetnosti, koje odstupaju od tradicionalne dramske paradigme. Od uspostavljanja praksi savremenih izvođačkih umetnosti, tokom devedesetih godina XX veka do danas, obrazovanje je dominantno bilo deo samoobrazovnih inicijativa, švercovanja znanja iz institucionalnog konteksta Zapadne Evrope, kao i kolektivnog deljenja znanja u mikro kolektivima, direktnog nelinearnog prenošenja znanja. Glavni fokus u ovom tekstu stavljam na status obrazovanja u oblasti savremenog plesa, zbog toga što je postojanje lokalne scene u potpunosti zasnovano na neformalnim principima samoedukacije. Umetnička praksa u

oblasti savremenog plesa je postojala od devedesetih godina XX veka, ali ne i profesionalne kompetencije zasnovane na priznatim dominantnim režimima znanja koji se uspostavljaju kroz konzervatorijume, akademije i univerzitete. U široj oblasti savremenih izvođačkih umetnosti u Srbiji, pre svega u oblasti savremenog plesa i plesne pedagogije, do danas ne postoji državno formalizovano visoko obrazovanje. Važno je naglasiti da ni klasični ples (balet) nikada nije formalizovan u okviru visokog obrazovanja iako su, kako ćemo videti, postojale različite inicijative da se to dogodi upravo u okviru postojeće državne akademije za dramsko obrazovanje (Fakultet dramskih umetnosti).

Složenu problematiku razlike u obrazovanim praksama sagledavaću sinhronijski (kroz poređenja studija slučaja) i dijahronijski (kroz ukazivanja na različite statuse umetničkih praksi i na okolnosti njihove formalizacije u trenutku kada se događala). Presek sinhronijskih i dijahronijskih perspektiva zasniću na analizi poređenja između državnog elitnog akademskog obrazovanja, privatnih (u skorije vreme akreditovanih) institucija visokog obrazovanja i još uvek postojećih samoobrazovnih inicijativa. Za studije slučaja uzimam Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu čiji je osnivač Republika, kao primer institucionalizovanog, elitnog akademskog obrazovanja, potom Institut za savremenu igru – privatnu instituciju, koja prvi put formalizuje obrazovanje u oblasti klasične i savremene igre 2013. godine i samoobrazovni besplatni edukativni program Puzzle koji postoji u okviru Stanice – centra sa savremeni ples, u kojoj se od osnivanja 2006. godine neguju samoobrazovne prakse i neinstitucionalni oblici prenošenja znanja. Ovi primeri će mi omogućiti sagledavanje šireg društveno-političkog konteksta u kojem su se, uz političku i ekonomsku tranziciju, transformisale i okolnosti u oblasti obrazovanja. Od javnog, državnog i besplatnog obrazovanja, koje je bilo jedina postojeća opcija u SFRJ, tokom tranzicionog perioda u Srbiji se tokom devedesetih godina formira liberalno tržište obrazovanja i privatne visokoškolske institucije koje su omogućile manje selektivan princip participacije u obrazovanju kada je reč o proceni talenata ili sposobnosti, ali su s druge strane nepovratno uvele princip selektivnosti kapitala. Između javnog i privatnog institucionalnog znanja, samoobrazovne prakse su se pojavile u zoni civilnog, odnosno trećeg sektora, čije je formiranje takođe posledica ekonomske tranzicije. Kritički pristup neformalnih praksi trećeg sektora dovodio je u pitanje političke i epistemološke principe kako državnog tako i privatnog obrazovanja.

Za početak je važno eksplicirati šta podrazumevam pod izvođačkim umetnostima i koju vrstu metodologije biram. Izvođačke umetnosti (*performing arts*) ovde se koriste kao umetnička oblast „koja se odnosi na umetničke prakse koje centriraju izvođenje (eng. *performing*) ili su konceptualizovane tom problematikom“ (Vujanović 2006, 6). Najčešće se odnosi na skup praksi koje obuhvataju: dramski, ambijentalni, lutkarski, muzički, fizički i plesni teatar, digitalni, inter-

net teatar i performans, radio dramu, operu, balet, ples, *performans art*, *body art*, *hepening* i parateatarske umetničke prakse<sup>1</sup> (Vušanović 2006, 6–7).

Polazim od pretpostavke da je trenutak zasnivanja prvih institucija obrazovanja u određenoj umetničkoj oblasti važan za sagledavanje opštih epistemoloških i ideoloških uticaja u datom trenutku. Kada već postoji određena živa umetnička praksa, koja se zasniva na znanju uvezenom iz drugih obrazovnih tradicija, amaterizmu ili samoobrazovanju, nije nebitno ko, kada i zašto formalizuje profesionalizaciju date discipline.

Uvodim studiju slučaja Fakulteta dramskih umetnosti (za pozorište, film, radio i televiziju), ne samo zbog toga što je decenijama bila jedina visokoškolska institucija za obrazovanje u oblasti izvođačkih umetnosti koja je uspostavljala kriterijume u ovoj oblasti od osnivanja (Rapajić 2003, 465), već i zbog potencijala za poređenje u dijahronijskoj i sinhronijskoj perspektivi. Ono što slučaj Fakulteta dramskih umetnosti čini uporedivim sa savremenim izvođačkim umetnostima danas, jeste istorija neuspešnih pokušaja uspostavljanja formalizovanog glumačkog i rediteljskog obrazovanja na početku institucionalizacije pozorišne tradicije, u trenutku kada je prelazila iz amaterskih, samoorganizovanih i privatnih inicijativa u okvire državnog pokroviteljstva i organizacije. Sam život institucionalnih pozorišta, pa i pozorišnog obrazovanja u Srbiji vezan je za kraj XIX veka, trenutak dobijanja samostalnosti od Otomanske imperije i sticanja državne nezavisnosti. To znači da je istorijski saglediv napor oko uspostavljanja institucionalnog obrazovanja u oblasti dramskih/pozorišnih umetnosti koji je trajao od druge polovine XIX veka do polovine XX veka i rezultirao formiranjem institucije Fakulteta dramskih umetnosti kakvog ga danas znamo. Kada je reč o poređenju na liniji sinhronije, možemo ukazati na činjenicu da je u Hrvatskoj, koja baštini zajedničku tradiciju obrazovnog sistema, baš u okviru Akademije dramskih umjetnosti u Zagrebu 2013. godine prvi put otvorena mogućnost studiranja Baletne pedagogije i Suvremenog plesa.

Moj cilj u ovom tekstu će upravo biti da uvedem epistemološki slučaj scene savremenih izvođačkih umetnosti u izvesnom smislu u poređenju s istorijatom i principima ustaljene institucije obrazovanja u oblasti dramskih umetnosti. Moglo bi se reći da je poređenje institucionalizovanog fakultetskog obrazovanja za dramske umetnosti, novoosnovanih privatnih institucija višeg obrazovanja i neinstitucionalizovanog obrazovanja u oblasti savremenih izvođačkih umetnosti<sup>2</sup>, moguće sagledati kao pitanje odnosa između hegemonih i podređenih u određenim poljima umetničkog obrazovanja i pitanja borbe „oko odnosa moći između dve vrste formiranja znanja: informisanog, formiranog, obrazovanog,

<sup>1</sup> Kad je u centar njihove umetničke ili teorijske pažnje postavljeno izvođenje a ne proizvodnja dela, pojam se odnosi i na mnoge druge umetničke prakse.

<sup>2</sup> Osim obrazovanja koje pojedini akteri na sceni stižu na visokoškolskim institucijama u inostranstvu.

naučenog znanja i neispravne gluposti, neobrazovanog nagađanja, nenaučene težnje, neobrazovanosti“ (Terminally Unschoolled 2013, 118). Ili se bar može reći da je to način samorazumevanja i samoartikulacije ova dva načina formiranja i prenošenja znanja.

## Teorijski kontekst

Kada je o teorijskom kontekstu reč, svesno odlučujem da se zadržim u korpusu samorazumevanja nezavisne scene savremenog plesa i šire izvođačkih umetnosti, i utoliko biram reprezentativne teoretičare koji se bave scenom izvođačkih umetnosti izvan perspektive dramskog institucionalnog teatra, Miška Šuvakovića, Alda Milohnića, Anu Vujanović i Gorana Sergeja Pristaša. Među njima su i osnivači Teorije koja hoda (TkH, Walking Theory), najuticajnije i obrazovne i teorijske platforme tokom prve decenije XXI veka u Srbiji. Pojam izvođačkih umetnosti uvodi na eksplicitan način na lokalnu scenu upravo Teorija koja Hoda. Od 2000. godine taj pojam se uvodi i o njemu se raspravlja kroz javne teorijske i teorijsko-umetničke performanse, zatim TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, pa kroz edukativni projekat Studio za teoriju izvođačkih umetnosti PATS. Eksplicitno uspostavljanje oblasti izvođačkih umetnosti nastavljeno je 2002. i 2003. godine, kada se studije ili teorije izvođačkih umetnosti uvode kao akademski kurs na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu i na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (Vujanović 2004, 126). Međutim, pojam izvođačkih umetnosti se ne uvodi kao kontekstualni, derivativni, niti zbirni klasifikatorni pojam, već kao problemski pojam. One postaju operativni pojam koji se može primeniti na bilo koju umetničku disciplinu, praksu ili delo, onda kada centriraju problem izvođenja ili kada se teoretizuju iz aspekta problema izvođenja.

Izvođačke umetnosti su umetnička oblast koja uključuje brojne različite umetničke discipline (različite oblike teatra, ali i prakse kao što su performans art, opera, ples itd.), kao i multi i interdisciplinarna umetnička dela. Oblast izvođačkih umetnosti je (ili – ne postoji dovoljno čvrst razlog zbog kojeg to ne bi mogla da bude) otvoren umetnički pojam (ograničava ih na živo, medijski neposredovano izvođenje, umesto izvođenja uopšte). Jer je to klasifikatorni pojam koji postaje zbirni naziv za različite umetničke discipline. (Vujanović 2004, 128)

Epistemološki okvir problematike umetničkog obrazovanja, pa i obrazovanja u oblasti izvođačkih umetnosti, kreće se u rasponu pitanja da li je umetnost moguće naučiti i da li je moguće učiti nekoga umetnosti. Nameću se dva moguća suprotstavljena stanovišta: prvo je da je umetnost znanje o tehnikama izrađivanja umetničkih dela, a drugo da je neka vrsta autentičnog upisivanja ljudske aktivnosti u delo, trag postojanja (Šuvaković 2008, 15). Osnovna episte-

mološka dilema, koja je aktuelna i danas, bila je karakteristična i za XIX vek, a tiče se mogućnosti sticanja znanja i načina njegovog prenošenja, uspostavljanja i kodifikovanja. Čini se da se upravo u oblasti izvođačkih umetnosti artikuliše pitanje društvene uloge znanja prema odnosima moći, načinima proizvodnje i mogućnostima odnošenja prema dominantnim diskursima.

Kako kaže Miško Šuvaković, transformacija umetničkog obrazovanja kao mikrofizičke i mikropolitčke prakse kritičke emancipacije dolazi iz problematizacije statusa škole-institucije, profesora i studenata kroz samoobrazovanje – sve do aktivističke samoorganizacije i samoupravljanja u redefinisaju škole, ili otvorene-fleksibilne-dinamične-zajednice, u “fleksibilnu instituciju” saradnika i saučesnika. Kritička emancipacija obrazovanja počiva na modelima transformacije edukativnih praksi od aktivnog-pasivnog/ profesor-student odnosa u odnos saradnje (unutar hijerarhija istraživačkih timova) ili u odnos saučesništva koji prevazilaze hijerarhijsku timsku saradnju, uspostavljajući odnose “upravljanja edukativnom praksom” i prihvatajući posledice takve saradnje (Šuvaković 2008, 14).

### Kontradikcije uspostavljanja glumačkog i baletskog obrazovanja u Srbiji

Kao što je već napomenuto, uspostavljanje glumačkog obrazovanja trajalo je gotovo ceo jedan vek. Kroz niz pokušaja i ugašenih škola došlo se do uspostavljanja kontinuiranog institucionalizovanog obrazovanja koje danas odlikuju visoka selektivnost, visoki stepen profesionalizacije i elitni pristup uspostavljenim znanjima.

Svetozar Rapajić, profesor Fakulteta dramskih umetnosti, sagledava početke glumačkog obrazovanja u kontradikcijama koje se odnose, s jedne strane, na epistemološku problematiku (romantičarsko uverenje da je umetnik autentični genije koji se ne može oblikovati primenjivanjem učenja veština) i s druge strane na društvene prepreke. Kada je društveno-politička komponenta bila prevaziđena, školovanje umetnika je dobilo državnu podršku. Naime, u drugoj polovini XIX veka negovanje lepih umetnosti se vezivalo za aristokratski privilegovani luksuz koji nije priličio zemljama koje tek stiču nezavisnost, kao što je bio slučaj tada sa Srbijom. Osmišljeno i sistematično školovanje umetnika kao i akademije smatrani su za nepotrebne jer se umetnost uči od umetnika i života, a ne od profesora (Bajčetić 1971, 84).

Na počecima srpskog profesionalnog pozorišnog života, u drugoj polovini XIX veka, glumci i reditelji učestvovali su u njemu bez stručnog obrazovanja, samo s iskustvom u putujućim trupama. Svi pokušaji školovanja u oblasti dramskih umetnosti bili su vezani za državu, odnosno za Narodno pozorište

kao državnu instituciju i pokazuju nestabilnost i diskontinuitet tokom celog jednog veka. Prvi pokušaji uspostavljanja obrazovanja počinju od internog obrazovanja glumaca već angažovanih u Narodnom pozorištu. Prva glumačka škola je osnovana u Beogradu 1869. godine, na osnovu pravilnika pozorišnih škola Beča i Budimpešte, i postojala je samo tri godine. Ponovni pokušaj osnivanja škole, opet u okviru Narodnog pozorišta, dogodio se tek 1909. godine, koja je ovoga puta funkcionisala svega jedan semestar (Rapajić 2003, 417). Posle Prvog svetskog rata formirana je državna Glumačko-baletska škola (postojala od novembra 1921–1927). Ova škola je trebalo da odgovori novonastalim, raznovrsnijim potrebama pozorišnog života, koji obuhvataju i operu i balet (Rapajić 2003, 417). Prvi put nije bila vezana za Narodno pozorište, a bila je uslovljena potrebama novo ujedinjene Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Četvrta škola je postojala samo od 1934. do 1939. godine.

Visokoškolsko obrazovanje u oblasti dramskog stvaralaštva je počelo 1937. godine, kada je u novoosnovanoj Muzičkoj akademiji sa radom počeo i dramski odsek (Univerzitet umetnosti u Beogradu 2013, 195). U novoj organizacionoj šemi Akademije za školsku 1939/40. godinu obrazlaže se važnost pedagoškog rada za muzičku i pozorišnu umetnost i pojavljuje ideja da bi trebalo osnovati Pozorišni odsek u Srednjoj muzičkoj školi, gde bi se obrazovali budući glumci, dok bi se na pozorišnom odseku Akademije školovali režiseri, dramaturzi i drugi akademski obrazovani pozorišni činioци (Rapajić 2003, 426) Jasno je da je ovakav koncept bio nedovoljno određen između glumačkog vokacionog i opšteg pozorišnog obrazovanja, uz nedovoljnu zastupljenost praktičnih umetničkih predmeta. Obnovom Akademije posle rata, nije obnovljen pozorišni odsek, ali je radio Dramski studio pri Narodnom pozorištu u Beogradu<sup>3</sup>. Deset godina kasnije osnovana je Visoka filmska škola za kadar u oblasti filmske umetnosti (Rapajić 2003, 429)<sup>4</sup>.

U međuvremenu, 1948. godine je počela sa radom Akademija za pozorišnu umetnost. Već u prvoj generaciji Akademije, sem klasa glume i režije upisana je i klasa baleta, koja je postojala samo dve godine. Rapajić primećuje da se od tada do danas svakih nekoliko godina aktualizovalo pitanje školovanja baletskih umetnika (Rapajić 2003, 437). Vlada FNRJ je 1950. godine donela odluku o

---

<sup>3</sup> Za razliku od Glumačke škole u Novom Sadu, koja je bila zvanično verifikovana kao srednja škola, Dramski studio nikada nije dobio kvalifikaciju u okviru sistema obrazovanja, iako je primao kandidate sa završenim srednjim školovanjem. Nekoliko puta su pokretani zahtevi da se studiju prizna rang više škole u hijerarhiji obrazovanja, ali ti zahtevi nisu nikada dobili jasan odgovor.

<sup>4</sup> U posleratnom periodu, pod direktnom ingerencijom savezne vlade, proizvodnja filmova dobija važno mesto u sistemu kulture. Zbog toga, Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ, a odmah zatim i Predsedništvo Vlade FNRJ, 5. maja 1947. godine donosi odluku o otvaranju Visoke škole za filmsku glumu i režiju.



spajanju Visoke filmske škole s Akademijom za pozorišnu umetnost u Beogradu<sup>5</sup>. Iako je inicijalna ideja došla od razumevanja međuzavisnosti pozorišnog i filmskog obrazovanja, u praksi je filmski odsek bio marginalizovan i filmski reditelji i glumci su za svoje diplomske radove izvodili, odnosno režirali, pozorišne predstave. Početak šezdesetih godina je doveo do velike reorganizacije studija i nastavnog plana. Koncept je podrazumevao četiri grupe studija: gluma, režija, dramaturgija (od 1960.) i organizacija (od 1961.), a tako “da se materija svih grupa vezuje u primeni za sva četiri medija dramskih umetnosti (pozorište, film, radio i televizija)” (Rapajić 2003, 440). Tek od 1968. godine dolazi do trajnog odvajanja grupa za pozorišnu i radio režiju i filmsku i televizijsku režiju.

Danas je FDU deo Univerziteta umetnosti u Beogradu, u okviru koga se nalaze još i Fakultet muzičke umetnosti, Fakultet primenjenih umetnosti i dizajna i Fakultet likovnih umetnosti. Predstavlja centralnu, elitnu instituciju kulture u kojoj se obrazuju ne samo pozorišni, nego i filmski umetnici, i uopšte činoci kulturne i društvene scene u Srbiji. Takva pozicija ovaj Fakultet čini dominantnom institucijom (zbog sastava naučnog osoblja, tradicije, ugleda i zbog strogog principa selekcije studenata, o čemu će biti reči), ali istovremeno otpornom na savremena kretanja u oblasti izvođačkih umetnosti. Najpojednostavnije rečeno, Fakultet dramskih umetnosti ostaje veran tradiciji negovanja dramskog teatra. Kako još 1970. godine u *Monografiji Fakulteta dramskih umetnosti* objašnjava profesor Hugo Klajn u tekstu „Metodi predavanja pozorišne režije“, tradicija FDU je posvećivanje pažnje analizi dramskog teksta, tako da su sve tradicije od *living teatra*, *hepeninga* i različitih oblika eksperimentalnog teatra, postdramskog teatra (Klajn, 1971,70) uglavnom ostale izvan radara interesovanja. Situacija je zbog toga takva da žive prakse na sceni (tendencije postdramskog teatra, teatra pokreta, eksperimentalnog teatra, savremenog plesa, performansa) ostaju u oblasti samoobrazovnih, samoorganizovanih praksi koje još uvek traže svoje institucionalno uspostavljanje, za koje je samo pitanje trenutka kada će da se ostvare i na koji način.

Sadašnji naziv Fakultet dramskih umetnosti (pozorišta, filma, radija i televizije) postoji od 1973. godine. Danas Fakultet ima dva smera: pozorišno-radijski i filmsko-televizijski i deset katedri (1. za glumu; 2. pozorišnu i radio režiju; 3. dramaturgiju; 4. menadžment i produkciju u pozorištu, radiju i kulturi; 5. za filmsku i televizijsku režiju; 6. za filmsku i televizijsku produkciju; 7. katedru kamere; 8. za montažu; 9. za snimanje i obradu zvuka; 10. za teoriju i istoriju) (Univerzitet umetnosti u Beogradu 2013, 201). Kao što se vidi, obrazovanje glumaca nije odvojeno na filmski i pozorišni deo, kao što je slučaj sa režijom ili produkcijom.

---

<sup>5</sup> Katedra za glumu i pozorišnu režiju su osnovane 1948. godine, katedra za dramaturgiju 1960. a Katedra za filmsku i televizijsku režiju osnovana je 1967. godine.

Poslediplomske studije koje su uspostavljene 1971. godine i od početka su imale svrhu istorijsko-teorijskog usavršavanja (teatrologija i filmologija), dok su osnovne studije ostale usmerene ka školovanju za praktična zanimanja u okviru četiri navedena medija. Često su se javljale i inicijative za uvođenje i drugih studijskih programa. Tako se, na primer, u doba uvođenja usmerenog obrazovanja javila ideja o oformljenju pedagoške grupe studija koja bi obrazovala stručnjake za rad sa decom u osnovnim i srednjim školama, kao i za rad s amaterima. Tako je 1980–1982. organizovano dvogodišnje stručno usavršavanje za baletske pedagoge, sa veoma zahtevnim i obimnim nastavnim planom i programom, uz kvalifikovan nastavni kadar i pun nedeljni visokoškolski fond časova. Rezultati ovog pokušaja bili su zadovoljavajući. Po istom principu kasnije je organizovano i dvogodišnje usavršavanje za folklorne pedagoge. Međutim, i pored dobrih projekata i obećavajućih rezultata ovih nezvaničnih oblika nastave, nisu se stekli svi uslovi za uspostavljanje redovnih oblika nastave (Rapajić 2003, 456).

### Osnovne studije Fakulteta dramskih umetnosti danas

Studije FDU danas traju četiri godine (osam semestara) s obavezom redovnog pohađanja nastave i uz veliki broj praktičnih radova i vežbi. Kao deo nastavnog procesa, već na prvoj godini nastaju dela koje Fakultet pokazuje javnosti kroz učešće na festivalima, na primer, a radove studenata završnih godina na repertoarima pozorišta. To je moguće jer većina tih radova nastaje u saradnji sa profesionalnim institucijama pozorišta, filma, radija i televizije.

Postoji visoka selektivnost pri upisu studenata kroz proveru sklonosti i sposobnosti, što je metod tipičan za visoke umetničke škole, akademije i konzervatorijume koji se nalaze izvan sistema univerzitetskog obrazovanja. To je tipično za vokacione škole. S druge strane, u okviru univerzitetskog obrazovanja u svetu postoje dramski smerovi, gde je princip selektivnosti blag ili ne postoji, a nastava je uglavnom opšteg filmskog ili teorijskog usmerenja i teorijskog karaktera. Selektivnost se vidi i kroz odnos broja kandidata i broja primljenih studenata (Rapajić 2003, 429)<sup>6</sup>.

Nastava i praktični rad se izvode ili individualno ili u malim grupama. Mali broj studenata opravdava se ekonomskim razlozima (studije dramskih umet-

---

<sup>6</sup> Na početku postojanja Fakulteta taj odnos je bio desetak primljenih studenata glume na sto kandidata, odnosno desetak studenata režije na pedesetak kandidata. Broj kandidata se godinama povećavao, a Rapajić primećuje da je najveća zainteresovanost bila tokom najtežih godina društvene i finansijske krize. U novije vreme na glumu konkuriše između 400 i 600 kandidata svake godine, a biva primljeno 12, dok se za filmsku režiju prijavi stotinak kandidata od kojih biva primljeno 5.



nosti na FDU predstavljaju po studentu najskuplje studije u zemlji), zatim tehničkim i kadrovskim kapacitetima, ali i negovanjem individualnog mentorskog pristupa svakom studentu (Rapajić 2003, 460). Broj diplomiranih studenata je približno jednak broju upisanih, što znači da je osipanje studenata minimalno. Kao cilj ovako koncipiranih studija se navodi visoka osposobljenost studenata za budući profesionalni rad.

Prijemni ispit na katedri za glumu se sastoji iz dva dela. U prvom eliminacionom krugu, u kojem su svi prijavljeni kandidati, u proseku od 500 do 800, pred Komisijom za prijemni ispit izvodi se program sastavljen od tri zadatka: monologa iz komedije domaćeg autora, monologa po slobodnom izboru (očekuje se dramski monolog) i pesme po slobodnom izboru. U drugom, užem izboru, kandidati prolaze testove iz stručno-umetničkih predmeta, pismeni rad, eventualno diferencijalni ispit za one koji nisu završili srednju školu i psiho test. U dogovoru sa predsednikom komisije vrši se izbor kandidata za pokazivanje u najužem izboru (od 15 do 30) da bi na kraju bilo izabrano 12 primljenih kandidata za studije glume. Tokom osam semestara studenti izvode praktičnu nastavu iz sledećih glavnih predmeta: gluma, gluma praksa (pozorište, film, TV), gluma – maska, dikcija, tehnika glasa, scenski pokret, igre, scenske borbe, scenska akrobatika. Nastavni plan na katedri za glumu obuhvata i teorijske predmete iz oblasti dramskih umetnosti i humanističkih nauka (Univerzitet umetnosti u Beogradu 2013, 203)<sup>7</sup>. Stručni akademski ili naučni naziv koji se stiče završetkom ovog studijskog programa je Dramski i audio-vizuelni umetnik – glumac<sup>8</sup>. Elitnom konceptu u najboljem smislu te reči odgovara i sastav nastavničkog kolegijuma. Već tradicionalno, katedre okupljaju vrh kreativnog stvaralaštva u pojedinim umetničkim i teorijskim disciplinama iz oblasti dramskih umetnosti, uz postizanje isto tako visokih rezultata u umetničkoj pedagogiji (Rapajić 2003, 461). „Slobodno se može reći da je Fakultet dramskih umetnosti vršio funkciju matične škole (u etimološkom smislu te reči) za sve kasnije dramske visoke škole, uključujući i najnovije pokušaje sa privatnim akademijama (i podrazumevajući naravno da se potomci odvajaju od matice i doživljavaju različite sudbine)“ (Rapajić 2003, 462).

Pored Fakulteta dramskih umetnosti, kojem je pristup oduvek bio veoma ograničen, postajala potreba za sličnom institucijom. U prilog tome govori činjenica

<sup>7</sup> Nastava se odvija kroz grupno tutorstvo, individualni rad, samostalan rad, projektnu nastavu i teorijsku nastavu sa svrhom pripreme studenata za rad u pozorištu, na filmu, radiju i televiziji.

<sup>8</sup> Upis na studije pozorišne režije odlikuje takođe tako visoka selektivnost tokom kojeg se donosi odluka o prijemu 5 kandidata. Istaknuti pozorišni reditelji rade kao profesori koji vode klase kroz četvorogodišnje studiranje. Stručni akademski ili naučni naziv koji se stiče završetkom ovog studijskog programa je Dramski i audio-vizuelni umetnik – pozorišni i radio reditelj.

da privatni fakulteti postoje od devedesetih godina i, uprkos visokoj ceni školarina (školovanje je na fakultetima koji su tokom perioda SFRJ bili isključivo državne institucije bilo besplatno) i uprkos tome da rade i bez akreditacije Ministarstva prosvete, ipak imaju studente. Tokom perioda devedesetih godina sa radom su počeli prvi privatni fakulteti koji su u svojim programima nudili obrazovanje iz oblasti pozorišne umetnosti. Akademija umetnosti Beograd počela je sa radom 1995. godine, a bila akreditovana 2009. i dobila dozvolu za rad Ministarstva prosvete Republike Srbije 2010, kako se navodi na internet prezentaciji Akademije. Iako na ovom fakultetu postoje studijski programi gluma i filmska i televizijska režija i montaža, nema odseka za pozorišnu režiju. Pored toga, postoji Akademija lepih umetnosti u Beogradu, u sastavu Univerziteta Union u Beogradu, osnovana 1997. godine kao prvi privatni fakultet umetnosti u regionu<sup>9</sup>. Od pre nekoliko godina, kandidati koji žele da studiraju glumu imaju mogućnost izbora i Nove akademije umetnosti koja nudi programe za režiju, glumu i režiju i glumu zajedno u okviru katedre za Dramsku umetnost<sup>10</sup>. Tipično za privatne škole je da ih vode poznati glumci i reditelji koji su “garanti” studijskog programa i pre dobijanja zvanične akreditacije za rad. Liberalno tržište obrazovanja je omogućilo manje selektivan princip participacije u obrazovanju kada je reč o proceni talenata ili sposobnosti, ali je s druge strane uvelo selektivnost kapitala.

U formalnom sistemu obrazovanja za osnovne i srednje škole, za razliku od muzičkih i likovnih umetnosti, dramske umetnosti nisu obuhvaćene nastavnim programom. Dramska pedagogija se primenjuje kao praktičan rad sa decom u predškolskom uzrastu u zavisnosti od stručnosti i motivisanosti vaspitača<sup>11</sup>. U osnovnim i srednjim školama postoje vannastavne aktivnosti kao što su dramske sekcije u ili izvan škole (Đukić 2009, 197). Pored toga, u Beogradu postoje projekti u okviru javnog i civilnog sektora u Dečjem kulturnom centru, Centru za pozorišna istraživanja, Kulturnom centru Rex (Đukić 2009, 197) i drugim institucijama. Postoje inicijative koje upotrebljavaju dramu u obrazovanju, što nije isto što i pozorište u obrazovanju. Drama u obrazovanju nije uslovljena radom na dramskom tekstu, već se najčešće odvija kroz kreativni dramski proces (Đorđević 2014). Bitna karakteristika *drame u obrazovanju* je da se prvenstveno bavi dramskim procesom, a sekundarno rezultatom: to znači da je više interesuje sam procesni rad nego predstava, jer su njeni ciljevi razvojni pre nego umetnički.

Dramska pedagogija nije zastupljena ni kao zaseban studijski program ni kao nastavni predmet u okviru drugih studijskih programa (Đukić 2019, 199). Pojavljivale su se pojedinačne, uglavnom kratkotrajne inicijative kao što su specijalističke studije na Fakultetu političkih nauka školske 2004/5. godine, pod

<sup>9</sup> Podaci su preuzeti sa tadašnje internet prezentacije Akademije, u junu 2016. godine.

<sup>10</sup> Preuzeto sa [http://www.nova.edu.rs/DRAMSKA\\_UMETNOST.html](http://www.nova.edu.rs/DRAMSKA_UMETNOST.html)

<sup>11</sup> Na Učiteljskom fakultetu u Beogradu, koji obrazuje buduće učitelje i vaspitače, obavezan je jednosemestralni predmet Drama i pokret u drugoj godini studija.

studijskim nazivom “Upotreba pozorišnih tehnika kao psihosocijalna podrška u radu sa marginalizovanim grupama”. Živa scena amaterskih pozorišta, kao što su Dadov, Krsmanac i Gradimir, predstavlja „predobrazovni“ ili „izvanobrazovni“ pozorišni život Beograda.

### Institucionalizacija plesnog obrazovanja na liberalnom tržištu

Primer plesa je naročito indikativan, s obzirom na to da osim Srednje baletske škole „Lujko Davičo“ do 2014. godine<sup>12</sup> nije postojala nijedna visokoškolska institucija na kojoj je postojalo obrazovanje za plesače. Sama Srednja baletska škola, tek od 2003. godine, ima Odsek za savremenu igru<sup>13</sup>. Institut za umetničku igru, kao privatna institucija u okviru Fakulteta za inženjerski menadžment, prva je visokoškolska ustanova u Srbiji koja ima akreditovane programe za obrazovanje u oblasti plesa. Kako se navodi na zvaničnoj internet prezentaciji, Institut organizuje osnovne akademske studije u trajanju od tri godine, odnosno šest semestara, iz oblasti umetničke igre. Nakon završenog ovog nivoa studija student stiče zvanje Dramski i audiovizuelni umetnik – Umetnička igra. Obavezni predmeti osposobljavaju studente da savladaju klasične i savremene plesne metode, dok izborni predmeti osposobljavaju studente da se dodatno specijalizuju u pravcu igre, koreografije ili pedagogije. Nastavni plan na prve dve godine studija obuhvata podjednak broj časova klasične i savremene igre, dok je u završnoj trećoj godini studija omogućen izbor između jednog od ova dva predmeta po izbornim blokovima. Predviđeno je da diplomci mogu da budu zaposleni u sledećim zanimanjima: igrač klasičnog baleta, igrač savremene igre, igrač scenske narodne igre, koreograf, baletski pedagog, producent u umetnostima, menadžer u kulturi, marketing menadžer u umetnostima. Ovakav niz koji ima i usmerenje ka producentskim, menadžerskim i marketinškim veštinama nesumnjivo odgovara potrebama tržišta i situaciji u kojoj umetnička zanimanja u najvećoj meri oslikavaju neoliberalnu prekarizaciju rada<sup>14</sup>. Za razliku od elitnog pristupa državnih akademija, u kojoj su umetnička i producentska zanimanja strogo odvojena, nastavni program i politika Instituta reflektuju promenjene društveno-ekonomske prilike i u potpunosti se prilagođavaju postojećem stanju,

<sup>12</sup> Novoosnovani Institut za savremenu igru, ima akreditovane programe osnovnih i master studija od Ministarstva prosvete Republike Srbije.

<sup>13</sup> To znači da je tek 2007. godine izašla prva generacija formalno obrazovanih savremenih plesača u Srbiji.

<sup>14</sup> Za širu konceptualizaciju prekarizacije rada u oblasti savremenih izvođačkih umetnosti videti: Kunst 2012. Konkretnu analizu lokalnih prilika u posttranzicionim okolnostima daju Cvetičanin 2017 i Dragičević Šešić 2018.

bez kritičkog otklona i napora ka uspostavljanju drugačijih modela prenošenja znanja. Važno je naglasiti da je i nezavisna plesna scena, podređena projektnoj logici finansiranja i proizvodnje, u velikoj meri izložena tržišnoj prekarizaciji kroz brisanje klasičnih kategorija podele rada i razvijanje modela umetnika-preduzetnika, koji u je u isto vreme koreograf, izvođač, producent, zadužen za marketing, kao i arhiviranje sopstvenog rada. Međutim, teorijski i umetnički projekti na nezavisnoj sceni po pravilu problematizuju prekarizaciju rada i dominantne modele proizvodnje i u tome se nalazi njihov najveći kritički potencijal.

Kada je ples u pitanju, formalizacija obrazovanja u Srbiji još uvek nije ostvarena u instituciji čiji je osnivač Republika, nije postojala matična akademija iz koje se Institut odvojio zbog potrebe za manjom selektivnošću, nego je nastao kao direktan deo liberalnog tržišta privatnog obrazovanja. Osnivač Instituta obrazovan je kao klasični baletski igrač, a stručne kompetencije stiče „uvoženjem“ znanja sa Zapada<sup>15</sup>. Veze ove institucije i nezavisne plesne scene nisu uspostavljene na kontinuiran način, iako su neki od koreografa sa nezavisne bili ili još uvek jesu predavači u okviru Instituta.

Uprkos postojanju Instituta, naponi za uspostavljanjem visokoškolske ustanove čiji je osnivač Republika očigledno se nastavljaju. Zanimljivo je da je i ova inicijativa povezana sa privatnom Nacionalnom fondacijom za igru, čiji je osnivač Aja Jung. Sadašnji Ministar prosvete Mladen Šarčević ocenio je da u Srbiji ima malo baletskih škola i da nedostaje fakultet za umetničku igru, kao i da Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja rade na tome da se stvori jedinica koja će se time baviti. Najavljena je i izgradnja nove zgrade Fakulteta muzičke umetnosti uz koju bi bila izgrađena i zgrada Fakulteta za umetničku igru<sup>16</sup>. Uspostavljanjem ovakve institucije, plesno obrazovanje bi u Srbiji prvi put dobilo svoj formalni oblik pod pokroviteljstvom Republike.

## Crna berza znanja

Nezavisnu, neinstitucionalnu scenu izvođačkih umetnosti, formiranu od dve-hiljaditih godina u Beogradu, karakterišu razni oblici neformalnog, nekontinuiranog i nekodifikovanog obrazovanja. Uz izvesne ograde, tu vrstu obrazovanja bismo mogli da odredimo kao samoobrazovanje. Međutim, želim da naglasim da ni samoobrazovanje nije jedinstveni i neproblematični pojam jer postoje različiti modaliteti: od elitnog samoobrazovanja (tradicionalna buržoaska kućna nastava), liberalnog samoobrazovanja (otvorene škole), obrazovanja za sve (so-

---

<sup>15</sup> Aleksandra Ilić, osnivač i profesor na Institutu, magistarski rad odbranio je na Konzervatorijumu za muziku i ples Laban u Londonu.

<sup>16</sup> <http://rs.n1info.com/Vesti/a393852/Gradice-se-Fakultet-muzickih-umetnosti-i-Fakultet-za-igru.html>

cijalistički model)<sup>17</sup>. Prakse o kojima je ovde reč pripadaju ovom poslednjem modalitetu samoobrazovanja.

Početakom dvehiljaditih godina, kada se uspostavljala scena savremenog plesa kroz sve življu praksu i izvan institucionalnu infrastrukturu, nisu postojale institucije ni srednjeg ni visokog obrazovanja koje bi reprodukovale znanje iz oblasti savremenog plesa ili savremenih izvođačkih umetnosti. Nedostatak institucionalnog znanja doveo je do toga da nasleđe modernističkih neoavangardi nije asimilovano u praksi, tako da se usvaja znanje koje dolazi „sa Zapada“, znanje koje je usvojeno od hegemonog modela kao znanje iz druge ruke, prošvercovano ili falsifikovano (Terminally Unschooled 2013, 117). Jedini način za praćenje savremenih tokova u izvođačkim umetnostima izvan Srbije bio je zasnovan na ilegalno fotokopiranim knjigama, piratizovanim VHS kasetama, CD i DVD izdanjima, što je bio princip uvoza znanja (koncepta, tehnologija, paradigmi, trendova, itd.) (Vujanović 2013, 128). U praktičnom smislu, znanje je prenošeno organizovanjem kratkotrajnih radionica koje su postale osnovni oblik alternativnog obrazovanja. Edukativne radionice su predstavljale kratke i intenzivne obrazovno-istraživačke programe, koje su održavali pozivani koreografi iz Evropskih zemlja. Samo je Stanica – centar za savremeni ples u drugoj polovini dvehiljaditih organizovala 28 takvih programa (Vujanović 2010, 904). Sistematičniji alternativni edukativni program predstavlja regionalna platforma Nomad Dance Academy, kroz čiji program je prolazilo godišnje oko 15 mladih plesača i autora od 2007/8. kada je i osnovana<sup>18</sup>.

Dosadašnja specifičnost lokalne scene se sastojala u tome što je postojala zahvaljujući samo-iniciranoj infrastrukturnoj jedinici kao što je Stanica, servis za savremeni ples, koja je „prva i jedina organizacija osnovana od strane svih aktera savremene plesne scene sa ciljem da savremenu plesnu scenu u Srbiji ojača, strukturira i učini vidljivom i prepoznatljivom na lokalnom i internacionalnom nivou“ (Vujanović 2010, 938). Stanica računa na postojanje scene i na svoju ulogu u njenom strukturiranju i jačanju, iako Vujanovićeva tek nastajanje Stanice, 2005. godine, vidi kao komponentu formiranja scene. Zasnivanje scene na nezavisnoj organizaciji, samoorganizovanoj inicijativi samih aktera (uglavnom nezavisne) plesne scene (Vujanović 2010, 901) veoma je važna i nedovoljno istaknuta osnova za kompleksnost i paradoksalnost njene pozicije, na kojoj se zasnivaju njene brojne specifičnosti. Isto tako, nedovoljno je istaknuta činjenica da je umetnički sistem (ako uzmemo da počinje edukacijom, a završava se prezentacijom, dok se između njih nalazi produkcija) u oblasti savremenog

<sup>17</sup> Za detaljniju tipologiju samoobrazovanja videti poglavlje “Self-organized and self-managed self-education” u Šuvaković 2008.

<sup>18</sup> Zanimljivo je da sve ove projekte finansiraju fondovi Evropske Unije, ali po pravilu su i podržani od strane Ministarstva kulture Srbije, iako su u pitanju edukativni programi. To govori o kulturnoj politici koja, s jedne strane, dopušta izvore finansiranja iz inostranstva, a s druge strane pruža sistematsku podršku nezavisnoj sceni uglavnom za izvan institucionalnu edukaciju i produkciju.

plesa nedovršen. Najveći paradoks lokalnog konteksta sastojao se u tome što su edukativni kao i prezentacijski deo bili nestabilni, improvizovani, promjenljivi, dok je podrška za produkciju postojala od strane bilo Gradskog sekretarijata za kulturu, Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije u okviru njihovih godišnjih konkursa ili evropskih festivala ili fondova<sup>19</sup>. Ova proizvodnja bez institucionalnih elemenata edukacije i prezentacije utiče na paradoksalnu lokalnu samodovoljnost scene savremenog plesa, koja je okrenuta Evropskoj sceni, ali uz zadržavanje svoje posebnosti zasnovane upravo na toj neinstitucionalizovanosti.

Iako više ne postoji platforma za kontinuirano obrazovanje, Stanica organizuje godišnji edukativni program Puzzle<sup>20</sup>, u kojem prethodna generacija (samoobrazovanih) izvođača i koreografa sa nezavisne scene savremenog plesa prenosi nekodifikovano znanje plesačima i izvođačima koji su zainteresovani za autorski rad. Od nastanka programa Puzzle, do danas, kada je u toku njegovo peto izdanje, sve je manje klasično edukativnog a sve više mentorskog i saradničkog pristupa u radu. Učesnici programa su pozvani da razvijaju sopstvene izvođačke materijale u saradnji sa koreografima koji učestvuju u programu. Odnos hijerarhizovanog „znanja“ se u toku razvoja Puzzle programa sve više gubi, sa ciljem stvaranja platforme za širi saradnički rad.

„Puzzle#5 nastaje na inicijativu domaćih koreografa i koreografkinja prisutnih na međunarodnoj plesnoj sceni, kao nastavak projekata Puzzle #2, #3 i pilot projekta Puzzle koji je Stanica – Servis za savremeni ples organizovala 2008. godine. Tim Stanice i koreografkinje/koreografi okupljeni oko ovog projekta – Igor Koruga, Ana Dubljević, Jovana Rakić, Marko Milić i Dušan Murić – smatraju da je u proteklih 15 godina došlo do značajne akumulacije znanja koje treba da bude sistematično i dugoročno preneto na nove generacije.“<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Edukativni programi su takođe dobijali podršku u trenutku formiranja scene i to je bio period intenzivnih lokalnih i regionalnih inicijativa u ovoj oblasti. Međutim, ne može se reći da je sa njima nastavljeno u meri koja bi ukazivala na kontinuitet i stabilnost.

<sup>20</sup> Puzzle je projekat posvećen profesionalnom razvoju mladih plesača/plesačica i koreografa/koreografkinja kroz stvaranje platforme za sistematičnu razmenu znanja i iskustava u plesu. Kroz upoznavanje sa praksama afirmisanih domaćih i međunarodnih koreografa, polaznici programa dolaze u dodir sa širokim spektrom relevantnih praksi neophodnih za profesionalni razvoj – od plesa i koreografije, koncipiranja i pisanja projekata, do samog izvođenja.

Projekat omogućava novim generacijama da se povežu s afirmisanim kolegama, upute se u načine funkcionisanja domaće i međunarodne scene, pa tako doprinosi profesionalizaciji, jačanju scene, kvantitetu i kvalitetu budućih projekata. Puzzle pruža uslove za kritičko promišljanje uslova rada u plesu, odnosa unutar scene, politika koje postoje odozdo i odozgo, a zatim i uslove za delovanje kroz saradnje i umetničke projekte. <https://www.facebook.com/groups/373844633068097/about/>

<sup>21</sup> Preuzeto iz projektnog Puzzle#5, pisanog za konkurs Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije 2018. godine.



Prvi Puzzle 2008. godine bio je višemesečni program za 5 odabranih diplomaca Baletske škole „Lujó Davičó“, a Odseka za savremeni ples. U tom trenutku nije postojala mogućnost visokog obrazovanja plesača obrazovanih na novoosnovanom odseku za savremenu igru. Program Stanice je u tom trenutku omogućio dodatnu edukaciju (kroz edukativne radionice sa međunarodnim pedagogima kao što su Martin Zonderkamp, Teja Reba, Frederik Gis, Juri Konjar) i stvaralački proces kroz koji su plesačice prošle u saradnji sa domaćim koreografima (Dalija Aćin Telander, Dragana Bulut, Dušan Murić, Anđelija Todorović). „Zbog nedostatka sličnih programa i zbog očiglednog nedostatka programa pre-profesionalne orijentacije namenjenih diplomcima nakon završetka Odseka za savremeni ples, kao i zbog nepovoljnih uslova za rad i profesionalni razvoj, Stanica i koreografi angažovani u njenom radu nastavili su sa projektom pristupajući mu kao dugoročnoj strateškoj platformi za razvoj scene“<sup>22</sup>. Puzzle se tokom godina sve više razvijao u smeru razmene znanja, upoznavanja novih autora na sceni i njihovih metodologija, a ne više toliko u smeru edukacije i prenošenja znanja jednosmerno sa starije generacije na mladu. Cilj Puzzle programa postaje sve više da mobilise snage mladih umetnika i iskoristi ih u produkciji koja bi osnažila kulturnu ponudu savremenog plesa u Srbiji. Važno je naglasiti da Puzzle #5 računa na partnere kao što su Baletska škola „Lujó Davičó“, Bitef Dens Kompanija, Institut za umetničku igru i Udruženje baletskih umetnika Srbije. To ukazuje na činjenicu da nezavisna plesna scena računa na profesionalni razvoj i edukaciju mladih plesača koja bi uključivala i elemente formalnog institucionalnog znanja, kao i krajnje neformalnu, i krajnje specifičnu bazu znanja i iskustava koje baštini Stanica kao servis za savremeni ples u okviru šire regionalne i evropske mreže sličnih organizacija.

### Kritički potencijal neformalizovanih i samoobrazovnih praksi

Od početka dvehiljaditih u regionu je postojao niz kolektiva i projekata koji su bili posvećeni teorijskom zadatku kritike uspostavljenih hijerarhija dominacija znanjem, prekoračivanju zadatih granica između dominantnog i podređenog (pre svega u savremenom plesu) i oporavljanju znanja od naizgled perifernih pozicija. U Srbiji su to bili projekti Teorije koja hoda „Knowledge Smuggling“ i „Deschooling Classroom“. Projekat raškolovano znanje (kolektivno samoobrazovanje u oblasti umetnosti i kulture), u periodu od aprila 2009. godine do aprila 2012. godine realizovali su Tkh (Walking Theory), teorijsko-umetnička platforma iz Beograda i organizacija Kontrapunkt iz Skoplja (Priručnik raškolovanog

<sup>22</sup> Preuzeto iz projektnog Puzzle#5, pisanog za konkurs Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije 2018. godine.

znanja 2012, 8). Njihova dijagnoza je da, s jedne strane, postoje hijerarhijski modeli tradicionalnog obrazovanja, a s druge strane komodifikacija znanja kroz zvanični obrazovni sistem u neoliberalnom “kognitivnom kapitalizmu” (Priručnik raškolovanog znanja 2012, 1). Ove platforme zasnovane su na različitim konceptima obrazovanja – kritičko obrazovanje Paula Freirea (Paulo Freire), raškolovanog društva Ivana Iljiča (Ivan Illich), post(e)-pedagogije Gregorija Ulmera (Gregory Ulmer) i učitelja neznalice Žaka Ransijera (Jacques Rancier).

Ukratko ću mapirati pozicije disidenstva u oblasti obrazovanja, epistemologije i trgovanja znanjem u oblasti izvođačkih umetnosti na kojoj su formirane generacije mladih autora u Srbiji i čiji se uticaj oseća u praktičnom i teorijskom nasleđu na sceni. Ana Vujanović određuje znanje iz druge ruke kao neprovereno znanje, koje se ne zasniva na faktičkom uvidu, već uzima u obzir tradiciju dvadesetovekovne relativističke i konstruktivističke teorije koja ukazuje da su sva iskustva znanja iz prve ruke već oblikovana društvenim i ideološkim matricama koje im prethode. Aldo Milohnić, slovenački teoretičar sociologije kulture i kulturne politike, govori o amaterizmu kao disciplinarnom pojmu koji se koristi da bi se održale profitabilne profesionalne i društvene podele (Milohnić 2013, 105). On polazi od pozitivnog odnosa prema amaterizmu kod Brehta (umetnik amater je Brehtov „glumac proleter“), i prati teoretizaciju Terija Igltona (Terry Eagleton), koji u eseju „Brecht and Rhetoric“ objašnjava analogiju amaterskih glumaca i modernih aktivista, i postavlja tezu da bismo mogli da objasnimo amatera upravo „u suprotnosti sa pretpostavljenim profesionalizmom tadašnjih kulturnih elita“ (Milohnić 2013, 109).

Ova specifična teorijska linija u oblasti savremenih izvođačkih umetnosti „brani“ nepostojanje institucionalnog obrazovanja kroz konceptualizaciju amaterizma, znanja iz druge ruke ili raškolovanosti. Takve konceptualizacije imaju svoju političku konotaciju. Naime, uviđam da bi se mogla povući paralela između današnje situacije u oblasti savremenih izvođačkih umetnosti i situacije pre institucionalizacije obrazovanja u oblasti pozorišnih umetnosti (što je istorijsko-politički kontekst poslednjih decenija XIX veka), kada je pozorišna praksa tek trebalo da dobije svoje formacijsko telo. U oba slučaja reč je o društveno-politički tranzicionom trenutku, ka dugo iščekivanoj „demokratizaciji“ i „evropeizaciji“ Srbije, koja je sa sobom uvek donosila promene u širi institucionalni okvir, pa i kada je reč o umetničkim institucijama i umetničkom obrazovanju.

Početak dvehiljaditih godina je trenutak „demokratizacije“ Srbije, što je u poređenju paralelno trenutku oslobađanja Srbije od Turske, posle koje odmah nastaju institucije evropskih tekovina kao što je pozorište, ali i otpori takvim tendencijama. U poslednjim decenijama XIX veka, kao što je rečeno, otpor obrazovanju u oblasti pozorišnih umetnosti kao što su gluma i režija dolazi i iz romantičarskih uverenja da je umetnika nemoguće oblikovati i formirati, da je to jedinstveni duh koji dela po vrhovnoj vlasti inspiracije, a s druge strane – društveno-politički otpor drugačijoj tradiciji i uverenje da je to luksuz koji ne predstavlja prioritet u trenutnoj konstelaciji. Umetnički (romantizam) i druš-

tveno-politički razlozi s kraja XIX veka imaju paralelu u odbrani opisane disidentske pozicije kada je reč o sticanju znanja, koja je u ovom slučaju amalgam umetničkih i društveno-političkih pozicija.

Čini se da je začetak obrazovanja u određenoj umetničkoj oblasti predeterminisan znanjem „iz druge ruke“ koje dolazi iz hegemonih centara i da je trenutak pokušaja uspostavljanja vezan za političke prilike, okretanje od izolacije ka „demokratskim“, „evropskim tendencijama“. Trenutak institucionalizovanja tog drugostepenog znanja otvara mogućnost za uspostavljanje hijerarhizacije, kodifikovanja i institucionalizacije u negativnom smislu, o kom je bilo reči na početku teksta. U tom smislu je ovaj trenutak prelomni za savremene izvođačke umetnosti. Postojanje novih institucija kao što je privatna visokoškolska institucija Institut za umetničku igru, postojanje privatne baletske škole pod nazivom Nacionalna fondacija za igru, inicijative za konačno pravljenje nastavnih planova i planiranje otvaranja bilo katedre pri FDU za koreografiju i igru (koji bi uključivao i klasični balet i plesnu pedagogiju) ili Fakulteta za umetničku igru, otvaraju mogućnost „izneveravanja“ osnova prakse koja je bila zasnovana upravo na odbrani mogućnosti neinstitucionalizovanog znanja.

Epistemološka dilema u svom društveno-političkom obliku se može formulirati kao tvrdnja da, kada se pojavljuje usaglašavanje znanja sa hijerarhijama dominacije znanjem, postoji i prostor za borbu u vezi sa političkom ekonomijom znanja (Terminally Unschooling 2013, 118). Danas, kada se obrazovanje u oblasti savremenih izvođačkih umetnosti u Srbiji, pre svega plesa, nalazi na pragu institucionalizacije, pitanje je kako će scena zasnovana na samorazumevanju i odbrani neinstitucionalizovanog znanja „preživeti“ ovaj korak ka institucijama. Kao glavne pretnje izdvajaju se, s jedne strane, liberalizacija znanja u privatnim školama koja za osnovni pristupni kriterijum ima kapital, i s druge strane kodifikacija i elitizacija znanja koja bi se razvila unutar postojećih ili novoosnovanih akademskih institucija. Treba imati na umu da promene u sistemu obrazovanja u datoj umetničkoj oblasti neće proći bez posledica na, sa njima povezane, sisteme proizvodnje i prezentacije. Takve promene su i do sada bile vidljive s uspostavljanjem svake nove tačke institucionalizacije obrazovanja. U oblasti savremenog plesa, pošto je reč o sagledivoj istoriji poslednje dve decenije, moguće je uočiti takve povratne mehanizme uticaja. Scena savremenog plesa, formirana u vaninstitucionalnim okvirima, doprinela je nastanku odseka za Savremenu igru u Srednjoj baletskoj školi<sup>23</sup>. Kao posledica ove promene u okviru sveta umetnosti (savremenog plesa), nastala je potreba za novim produkcionim uslovima i tako je u septembru 2009. godine osnovana Bitef dens kompanija (Bitef Dance Company), kao prva plesna trupa u Srbiji vezana za jednu institu-

---

<sup>23</sup> Isidora Stanišić, koja je jedan od inicijatora nastanka nezavisne plesne scene i Stanice – servisa za savremeni ples, predavač je na odseku za Savremenu igru od njegovog nastanka.

ciju kulture. Kompanija angažuje plesače obrazovane u Baletskoj školi, a predstave koje kompanija realizuje igraju se na repertoaru Bitef teatra. Na taj način je prvi put uspostavljen kontinuitet u prezentaciji plesne proizvodnje u Srbiji. Međutim, treba naglasiti da ova vrsta uticaja nije prosto jednosmerna na način na koji bi se iskustvo i principi nezavisne plesne scene i samoobrazovnih praksi jednostavno preneli u institucionalne okvire. Produkcija Bitef dens kompanije od početka je bila vezana za renomirane koreografe komercijalnih produkcija iz šire evropskih okvira i negovala je plesni izraz koji nije karakterističan za kritičke, multidisciplinarne i eksperimentalne prakse nezavisne plesne scene. Drugim rečima, institucionalizacijom savremenog plesa poreklom sa nezavisne scene, izvršen je povratni uticaj kodifikovanih plesnih principa, tako da ostvarivanjem prve plesne kompanije i prvog repertoarskog prisustva u okviru institucionalnog pozorišta nije rezultiralo saradnjom sa nezavisnom scenom, niti vidljivošću njenih autora, načina organizacije, niti načina proizvodnje i protokola rada, po kojima se danas prepoznaje. Svetovi institucionalizovanog znanja i proizvodnje i svet nezavisne vaninstitucionalne scene do danas uglavnom ostaju odeljeni.

U trenutku očekivanja dalje institucionalizacije znanja u postojećim ili novoosnovanim visokoškolskim ustanovama, koja će doneti kodifikaciju znanja nastalih i proizvedenih bilo u privatnim školama ili, manje verovatno, na nezavisnoj sceni, možemo očekivati promene kada je reč o institucionalizaciji proizvodnje i prezentacije kada je savremeni ples u pitanju. Isto tako, možemo očekivati da će kodifikacija znanja u institucionalnom okviru izvršiti povratni uticaj na postojeće načine uspostavljanja, prenošenja i upotrebe znanja na nepredvidive načine.

### Literatura

- Bajčetić, Predrag. 1971. „Problemi školovanja glumaca“. U *Almanah – Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju*, uredio Vladimir Petrić, 83–90. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Cvetičanin, Predrag. 2017. „Živeti i umreti u civilnom sektoru u kulturi u Srbiji“. *Manek: Magazin nezavisne kulture* br. 5 (jesen/zima 2016), 8–27.
- Dragičević Šešić, Milena. 2018. „Zapošljavanje i prekarni položaj radnika u kreativnom sektoru – kulturni radnici u traganju za samoodrživošću“. U *Ekonomija, zaposlenost i rad u Srbiji u XXI veku*, uredio Aleksandar Kostić, 293–319. Beograd: SANU.
- Đorđević, Živkica. 2014. „Drama u obrazovanju – potrebe nastavnika za obrazovanjem i osnaživanjem za primenu drame u obrazovno-vaspitnom radu u našim školama“. Preuzeto sa: <http://bazaart.org.rs/wp-content/uploads/2014/12/Izvestaj-DRAMA-U-OBRAZOVANJU-PDS-2014-nov14-za-sajt-1.pdf>
- Đukić, Vesna. 2009. „Obrazovna i kulturna politika: dramske umetnosti u školama“. U *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 33 (16): 159–209. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. ISSN 1450–5681
- Klajn, Hugo. 1971. „Metodi predavanja pozorišne režije“. U *Almanah – Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju*, uredio Vladimir Petrić, 67–72. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

- Kunst, Bojana. 2012. „Art and Labour: On Consumption, laziness and less work“. *Performance Research, a Journal of the Performing Arts* 17 (6): 116–125. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.775774>
- Milohnić, Aldo. 2013. „Radical Amateurism“. In *Parallel Slalom. A Lexicon of Non-aligned Poetics*, edited by Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš, 104–113. Belgrade: Walking Theory TkH and Zagreb: CDU Centre for Drama Art.
- Rapajić, Svetozar. 2003. „Od glumačke škole do fakulteta“. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti* 6 (7): 411–468. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Šuvaković, Miško. 2008. *Epistemology of Art: critical design for procedures and platforms of contemporary art education*. Belgrade: TkH – Centre for performing arts theory and practice.
- Terminally Unschooling. 2013. „Unlearned, Terminally“. In *Parallel Slalom. A Lexicon of Non-aligned Poetics*, edited by Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš, 114–119. Belgrade: Walking Theory TkH and Zagreb: CDU Centre for Drama Art.
- Univerzitet umetnosti. 2013. *Univerzitet umetnosti u Beogradu/University of the Arts in Belgrade*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Vujanović, Ana. 2004. *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: Studentski kulturni centar.
- Vujanović, Ana. 2007. *DOKSICID s-TIU/4: fundamentalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Vujanović, Ana. 2010. „Alternativni teatar i izvođačke umetnosti devedesetih godina“. U *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1. radikalne umetničke prakse*, uredio Miško Šuvaković, 759–70. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Vujanović, Ana. 2010. „Scena savremenog plesa“. U *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1. Radikalne umetničke prakse*, uredio Miško Šuvaković, 895–906. Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Vujanović, Ana. 2012. *Priručnik raškolovanog znanja*. Beograd: Teorija koja hoda.
- Vujanović, Ana. 2013. „Second-hand Knowledge“. In *Parallel Slalom. A Lexicon of Non-aligned Poetics*, edited by Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš, 120–129. Belgrade: Walking Theory TkH and Zagreb: CDU Centre for Drama Art.

Milica Ivić

COO at LimundoGrad, Belgrade, Serbia

*Education in the Performing Arts in Serbia  
Between Academic and Self-Education Practices*

This paper seeks to situate the question of education in the field of the performing arts within the broader context of the epistemology of art. It looks not only at educational practices and institutions in Serbia today, but also at the dominant theories in this field in a local context. The aim is to present not only the funda-

mental tendencies and contradictions regarding education in the performing arts, but also the dominant and representative theoretical self-awareness of different actors on the scene. Educational practices in the fields of drama, theatre and other performing arts in Serbia today range from elite academic institutions offering undergraduate, master and doctoral degree studies, to more recent private initiatives, academies and institutes, to unstable collaborative self-education practices on the independent scene. One of the basic starting points of the study is that systems of education, production and presentation in a certain art field are interrelated, and that changes in one of the segments affect other elements in the chain.

*Key words:* art education, self-education, contemporary dance, performing arts, the Faculty of Dramatic Arts, epistemology of art

*La formation dans le domaine des arts performatifs en Serbie entre les pratiques académiques et autodidactiques*

Je voudrais mettre la question de la formation dans le domaine des arts performatifs dans un contexte plus large de la problématique de l'épistémologie de l'art. Je vais consciemment m'en tenir à l'examen non seulement des pratiques et des institutions éducatives en Serbie en ce moment, mais aussi des théories dominantes dans ce domaine dans un contexte local. Mon objectif est d'exposer non seulement les principales tendances et contradictions en rapport avec la formation dans ce domaine de l'art, mais également l'auto-compréhension théorique dominante et représentative des différents facteurs sur scène. Les pratiques éducatives dans le domaine des arts dramatiques, théâtraux et plus largement performatifs en Serbie varient aujourd'hui de l'institution académique élitiste qui offre des études de licence, de master et de doctorat, en passant par des initiatives, académies et instituts privés plus récents, jusqu'aux pratiques instables collaboratives autodidactes sur une scène indépendante. L'un des points de départ de cette recherche est que les systèmes d'éducation, de production et de présentation dans un domaine artistique précis sont reliés et que les changements dans l'un de ces segments exercent leur influence sur les autres éléments de cette série.

*Mots clés:* formation artistique, autoformation, danse contemporaine, arts performatifs, Faculté des arts dramatiques, épistémologie de l'art

Primljeno / Received: 28.11.2019

Prihvaćeno / Accepted: 20.02.2020