

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских
уметности – Катедра за теорију и историју, Београд

DOI 10.5937/kultura2069063S
УДК 004.738.5:792.091.4"2020"
004.738.5:791.65.079"2020"
оригиналан научни рад

ПОЗОРИШНИ И ФИЛМСКИ ОНЛАЈН ФЕСТИВАЛИ

(НЕ)ОДРЖИВОСТ ДИГИТАЛНОГ ОКУПЉАЊА У ДОБА КРИЗЕ

Сажетак: *На темељу интердисциплинарне теоријске анализе која укључује студије извођења, културе, филма и екранских медија, овај рад испитује трансформацију фестивала у дигиталном окружењу током пандемије вируса корона, разумевајући их као места реалног окупљања (преко концепта лиминалности) и критичке дискусије, тј. као покретача важних и често конфликтних тема у јавном интересу. Након краћих теоријских разматрања сусрета позоришних и филмских фестивала са дигиталним медијима, методом студије случаја анализирамо два онлајн догађаја: Фестивал интернационалног студентског театра „Фист“ (2020) и Фестивал краткометражног филма „My Darling Quarantine“ (2020). Наведени примери помоћи ће нам да испитамо потенцијалне предности и мане онлајн фестивала, пре свега са становишта њиховог значаја за иницирање јавних критичких дебата. Износећи и разлажући њихове специфичности показујемо да фестивале у дигиталном окружењу не треба мислити као сурогат или продужење так манифестација које се одигравају уживо, већ као аутентичну културну праксу јединствених могућности формирања заједнице, која отвара нови простор критичког мишљења и претпоставља другачије методе друштвене борбе.*

Кључне речи: *онлајн фестивал, филм, позориште, заједница, „Фист“, „My Darling Quarantine“*

Увод

Тренуци друштвене кризе, каква је пандемија изазвана вирусом корона, представљају изазов како за свакодневни живот,

тако и за културно-уметничке раднике. Осим што доносе ограничења, времена која одступају од уобичајеног, могу бити плодно тле за изналажење нових решења и преиспитивање устаљених образаца у пољу културе и уметности. Суочени са измењеним околностима, поједини фестивали су отказани или одложени, други су делимично или у потпуности изместили своје активности у дигитални простор, док су трећи настали као одговор на тренутну ситуацију. Намера овог рада јесте да испита на који начин дигитално окружење утиче на позоришне и филмске фестивале и да ли у таквој форми могу да, поред презентационе, остваре и своје друге функције, посебно оне које се односе на евалуацију и грађење заједнице (кроз искуства, доживљаје и критичке дискусије). Најрадикалније постављено, основно истраживачко питање гласи: јесу ли онлајн фестивали уопште фестивали?

Теоријску платформу на којој заснивамо своја разматрања чине студије извођења, схваћене као шекнеровске студије широког спектра¹, које укрштају антропологију, социологију, студије позоришта и друге сродне дисциплине. У духу њихове инхерентне интердисциплинарности, наш теоријски оквир проширују и текстови из поља културне политике, као и студија филма и екранских медија. Након дефинисања фестивала као места реалног окупљања и критичке дискусије, размотрићемо понаособ позоришне и филмске онлајн фестивале. Уз теоријска разматрања сусрета филма и позоришта са дигиталним медијима, методом студије случаја анализираћемо позоришни студентски фестивал *Ficst* (2020) и филмски фестивал *My Darling Quarantine* (2020).

Фестивали као места реалног окупљања

Фестивале одређујемо као културно-уметничке манифестације које приказују и вреднују уметничка остварења настала у одређеној средини у одређеном периоду². Њихов смисао је двојак и односи се на „подстицање развоја стваралаштва (вредновањем) и његове рецепције (популарисањем манифестације у најширој јавности)”³. Важно је нагласити да се фестивали истовремено обраћају садашњости и будућности као „један од ретких културних ’формата’ који се ослања на прошлост са жељом да заједници пружи и визију

1 Више о интердисциплинарности студија извођења у: Jovičević, A. i Vujačević, A. (2007) *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, str. 3-19.

2 Dragičević Šešić, M. i Stojković, B. (2011) *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio, str. 195.

3 Исто.

будућности”⁴. У нашем случају, одговор на актуелни тренутак, као и визија будућности, остварује се тематском концепцијом, али и форматом фестивала (њиховим измештањем у сферу дигиталних медија). С тим у вези, онлајн фестивалима сматрамо све оне који се дешавају на мрежи (*on line*), под којом подразумевамо Светску мрежу (*World Wide Web*), међународну базу података доступну путем Интернета. Специфичност структуре мреже, по теоретичару Мануелу Кастелсу (Manuel Castells), доводи до „стварања нове друштвене морфологије у нашим друштвима, а ширење логике умрежавања значајно мења поступак и резултате у процесима производње, искуства, моћи и културе.”⁵ Сходно томе, јасно је да и фестивали у умреженом окружењу, које се ствара у оквиру парадигме информатичке технологије, имају могућност да продру у друштвену структуру на другачије начине (рецимо – имају потенцијално далеко већу доступност), те стога постају платформа за поновно вредновање садржаја који се ствара и пласира, али и простор у коме ревалоризујемо саму природу фестивалских окупљања. Маргарита Падиља (Margarita Padilla), инжењерка и програмерка, пише да:

„Упознавање способности дигиталног царства као простора и канала за изражавање емоција подразумева посматрање Интернета и његових апликација не само као инструмента који користимо, већ као места искуства и субјективности. Пре него средство комуникације, то је простор који ми насељавамо.”⁶

Уколико Интернет као такав третирамо, дакле, као простор, а не начин, заједница коју формирамо на мрежи пружа нове могућности организације, присуства и учешћа.

За наше разумевање фестивала важан је концепт *лиминалности* Виктора Тарнера (Victor Turner). Он надограђује познати Ван Генепов (Van Gennep) термин, дефинишући лиминалност као нестабилни простор између два (чврста) идентитета. У питању је двојако постојање, које се не налази ни тамо ни овде већ *између* позиција које налажу закони,

4 Dragičević Šešić, M. Festivali: od slavlja u zajednici do savremenog spektakla – uticaji kulturnih politika, u: *Dijalog o festivalima*, ur. Simon Grabovac (2008), Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, str. 13.

5 Castells, M. (2000) *Uspon umreženog sveta*, Zagreb: Golden marketing, str. 493.

6 Padilla, M. (2013) *El kit de la lucha en Internet*, Madrid: Traficantes de Sueños, preма: Lasén Díaz, A., Quirós, I. M, et San Julián, E. R. (2014) *Jóvenes y comunicación. La impronta de lo virtual*, Barcelona: Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, p. 7; (превод цитата за потребе овог рада: Тамара Николић).

обичаји и конвенције⁷. Преко концепта лиминалности Александра Јовићевић посматра фестивале као друштвене драме и метафоре, наглашавајући да „фестивали припадају лиминалним тренуцима, као оне праксе где је социјална структура привремено начета”⁸. Сагласни смо са ставом теоретичарке да су фестивали „потенцијалне заједнице, заједнице у настајању и да доносе могућу конотацију припадања: заједништво и једнакост међу људима, када су друштвени поредак и друштвене улоге суспендоване”⁹. У овој особини фестивала, која подразумева живи сусрет посетилаца (и извођача), Јовићевић проналази могућност њихове политичке субверзивности¹⁰. Може ли се искуство посетилаца онлајн фестивала сматрати лиминалним? Анета Стојнић заступа теоријски интригантан став да је лиминалност уписана у саму архитектуру интернета. Речима теоретичарке:

„Интернет поседује амбивалентну структуру која нам омогућава да га посматрамо као место могућег расцепа. Интернет је у исто време и производ и средство производње, и место отпора. Баш као и студије извођења, Интернет је инхерентно лиминалан. У расцепу који је уписан у саму архитектуру медија, Интернет стално изнова постаје и остаје место друштвених борби и превирања”¹¹.

Међутим, сматрамо да ауторкино становиште превиђа важност просторног измештања субјекта у сврху постизања лиминалности. По Тарнеровом виђењу, током средишње (*threshold*) фазе „прелазак из једног друштвеног статуса у други обично је праћен паралелним преласком у простору, географским кретањем са једног места на друго”¹². Иако стоји да је простор уласка у сајбер-простор „материјални чин, који остварујемо посредством различитих физичких (хардверских) средстава”¹³, то и даље не значи да је посредни кретање у правом смислу те речи. Сагласни смо са ставом

7 Turner, V. (1966) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press, pp. 96-97.

8 Jovičević, A. Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive, in: *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, eds. Dragičević Šešić, M., Rogač Mijatović, Lj. and Mihaljinac, N. (2017), Belgrade: Creative Europe Desk Serbia, Faculty of Dramatic Arts, p. 133.

9 Исто, стр. 134.

10 Исто, стр. 140.

11 Stojnić, A. (2015) *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti*, Beograd: Orion Art, str. 84

12 Turner, V. (1974) Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology, *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, 60(3), Houston: Rice University, p. 58.

13 Stojnić, A. (2015), nav. delo, str. 81.

Ханса-Тиса Лемана (Hans-Thies Lehmann) да се интернет заједнице не могу изједначити са колективима у непосредованој стварности јер колективно примање информација не доноси колективно искуство. Поред тога, Леман наглашава да је интернет, иако наизглед масовни медиј, истовремено и приватни медиј, који ствара изоловано, а не колективно искуство¹⁴. У складу с тим, различита појединачна искуства посетилаца онлајн фестивала, чак и када су истовремена, не чине колективно искуство.

У својој опсежној студији о филмским фестивалима холандска теоретичарка Маријке де Валк (Marijke de Valck) читаво поглавље посвећује „разумевању фестивалских простора”¹⁵ говорећи о њиховој међуповезаности са ширим контекстом одржавања: окружењем града, социо-културним карактеристикама извесне локације и слично (касније у току књиге она ће користити термин „просторна оса фестивала”¹⁶, узимајући у обзир као подједнако важне, глобалну и локалну компоненту). Када одлазимо на позоришни или филмски фестивал, ми се измештамо из свакодневног, приватног простора и ступамо у јавни простор који делимо с другим гледаоцима. Извођење представе на фестивалу није идентичан догађај као извођење у ванфестивалским околностима. Ако узмемо у обзир да је и оно што се дешава пре и после самог уметничког извођења или пројекције филма такође део једног ширег догађаја, тај шири концентрични круг можемо одредити као *културно извођење*¹⁷. Овим појмом може се обухватити „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање”¹⁸. Упркос различитим варијантима коришћења овог термина, теоретичари Сингер (Singer), Хајмс (Humes), Бауман (Bauman), Барба (Barba) слажу се у једном: културно извођење подразумева измештање из свакодневног

14 Lehmann, H. (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU, TKH, str. 297.

15 De Valck, M. (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 39.

16 De Valck, M. (2007), нав. дело, стр. 135.

17 Александра Јовићевић користи израз *културални перформанс*, али ми на овом месту бирамо термин извођење као шири од перформанса, јер други користимо за одређење ужег појма *уметности перформанса / performance art*. С друге стране уместо придева *културални* бирамо израз *културни*, јер први представља дослован (и непотребан) калк, настао од енглеског *cultural*. У том значењу већ се употребљава придев *културни* који има своје место и у српском језику, а примери су бројни термини попут *културне историје*, *културне политике* и сл.

18 Jovičević, A. i Vujanović, A. (2007) *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, str. 29.

живота¹⁹. То измештање, које у случају онлајн фестивала остаје, предуслов је остваривања лиминалности, али и могућности да се представа или пројекција сместе у оквире културног извођења. Поред тога, не смемо заборавити да одлазак на фестивал подразумева одређени друштвени *оквир* у који су представа или филм смештени. Термин *оквир* (*frame*) Ервинг Гофман (Erving Goffman) користи да означи организациони принцип који измешта друштвене догађаје, и то нарочито оне са извођачким карактером²⁰. Фестивалски оквир подразумева и играње одређених друштвених улога: селектора, жирија, публике и сл. који, без учешћа у заједничком културном извођењу, не могу у потпуности да се остваре.

Фестивали као места критичке дискусије

Закључили смо да транспозицијом у дигитално окружење фестивали губе преимућство непосредног живог искуства – лиминалност и колективно искуство – али треба поставити питање постоји ли нешто што фестивали овим чином добијају или барем задржавају од својих пређашњих карактеристика.

С тим у вези, треба истаћи да фестивали као културно-уметничке манифестације промовишу квалитетну дискусију, која је углавном одсутна у широј друштвеној заједници. На овај начин успостављају се алтернативни модели мишљења и дискусије, интелектуалци добијају јавни простор, а фестивал едукује и еманципује своју публику²¹. Измештањем у онлајн простор фестивали не губе ову карактеристику. Заправо, она у извесном смислу постаје израженија јер једна од упечатљивих карактеристика свих онлајн фестивала у време пандемије јесте њихова појачана аутореференцијалност. Сама чињеница да се један фестивал одржава, и то у онлајн простору, представља својеврстан одговор на питање треба ли (и на који начин) одржавати културно-уметничке манифестације у ванредним околностима. Због тога, у први план долази искушавање познатих граница и дебата о месту фестивала у културној заједници, као и о иманентним карактеристикама позоришних, односно филмских фестивала. Критичка дискусија, тј. питања о односу фестивала спрам друштвене реалности, потискује евалуацију програма у други план. У том смислу, доминација главног програма

19 Carlson, M. (2018) *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, p. 22.

20 Исто, стр. 37.

21 Jovičević, A. (2017), нав. дело, стр. 136.

фестивала бива у извесној мери нарушена у корист пратећих програма (округли столови, покретање јавне дебате).

Питања која смо покренули размотрићемо у наставку у односу на специфичности онлајн позоришних и филмских фестивала.

Онлајн позоришни фестивали

Извођење у дигиталном окружењу

Пре него што се посветимо феномену онлајн позоришних фестивала и анализи студије случаја, потребно је да се вратимо један корак уназад и поставимо „старије” питање о извођењу у онлајн окружењу. Да ли је медијски посредовано позориште и даље позориште?

Леман, на пример, сматра да позориште треба да инсистира на оном што га чини аутентичним у савременом тренутку и одваја од нематеријалности нових медија и технологија.

„Казалиште је, напротив, у особитој мери обиљежено материјалношћу комуникације. Но та већ готово застарјела институција ипак још изненађујуће стабилно налази своје место у друштву и сусједству технички напреднијих медија. Казалиште очито испуњава неку функцију која је повезана баш с његовим манама”²².

Слично Леману, немачка теоретичарка Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) суштину извођења проналази у живој енергетској размени између извођача и публике, коју одређује као *аутопојетичку повратну спрегу*. Без *телесног саприсутства*, које Фишер-Лихте препознаје као предуслов извођења, не можемо говорити о изведбама, биле оне културне или уметничке²³. Деловање аутопојетичке повратне спреге, по теоретичарки, доводи гледаоца у лиминално стање²⁴, што нас враћа на уведени Тарнеров концепт, који одликује искључиво непосредована извођења. На другом месту Фишер-Лихте недвосмислено тврди да „медијски пренесена изведба укида повратну спрегу”²⁵.

Треба подвући разлику: онлајн позориште омогућује нам да будемо истовремено присутни током трајања представе, али не може, или барем не још увек, да премости јаз телесне

22 Lehmann, H. (2004), нав. дело, стр. 16.

23 Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Oxon, New York: Routledge, pp. 19-22.

24 Исто, стр. 42-44.

25 Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance*, Oxon, New York: Routledge, p. 67.

одвојености. Како би одвојила ове феномене Анета Стојнић користи израз *суприсутности* (временске) наспрам *туприсутности* (просторне)²⁶. Пеги Фелан (Peggy Phellan) сагласна је са претходно цитираним ауторима, али своје аргументе заснива идеолошки, сматрајући да изведба не може бити репродукована јер укључивањем у економију репродукције она изневерава сопствену онтологију.²⁷

С друге стране, Филип Ауслендер (Phillip Auslander) не види никакво нарочито преимућство у непосредованом искуству извођења. Теоретичар чак тврди да се чвршћи ефекат заједништва може остварити код оних који гледају пренос утакмице у кафићу или код куће, него код посетилаца на трибинама. У првом случају окупили су се комшије и познаници, најчешће у много интимнијој атмосфери, па ће се код њих лакше подстаћи осећај заједништва него код навијача на трибинама, који се вероватно и не познају. Можда је Ауслендер у праву ако имамо у виду само присутне у кафићу, али занемарује релацију између играча, који су на терену, и гледалаца који се налазе на другом месту. Због одсуства телесног саприсуства, они се не могу сматрати учесницима исте изведбе. Чак и ако бисмо у заједничком гледању утакмице или фестивала у кафићу препознали елементе културног извођења, усамљеничко гледање телевизијског или интернет садржаја може се разумети само као приватно искуство. *Туприсутност* остаје последња „линија одбране” живог извођења²⁸.

Студија случаја: „Фист” (2020)

Суочени са појачаним безбедносним ризиком организатори Фиста, студенти Факултета драмских уметности у Београду и њихови ментори, одлучили су да програм фестивала преместе у дигитални простор. Њихов одговор на кризу било је организовање првог онлајн позоришног фестивала у Србији под називом *Буђење* од 15. до 19. марта на Фист онлајн

26 Stojnić, A. (2015), нав. дело, стр. 56.

27 Phellan, P (1993) *Unmarked: The politics of performance*, London: Routledge, p. 146.

28 Међутим, на основу неких предвиђања, можемо у не тако далекој будућности очекивати сценарио по ком ће комплетну или део публице чинити њихови холограми, а да део извођача, такође, буде само виртуелно присутан. То нису предефинисани холограми већ виртуелно ја, које је истовремено на сцени, док сам ја на другом месту и које, са минималним закашњењем, преноси моје емоције. Овакав развој догађаја релативизовао би и критеријум телесног саприсуства / туприсуства као гаранта непосредности извођења. Остаје да се види како ће технологија у годинама које следе наставити да утиче на (ре)дефинисање позоришта.

платформи. Емилија Бошњаковић, једна од организаторки, објашњава концепт фестивала следећим речима:

„Донели смо одлуку да рedefинишемо концепт и поруку овогодишњег Фестивала, у жељи да одговорно и рационално реагујемо на тренутне догађаје – не само испред интернационалног фестивала који окупља младе људе, већ као институција која едукује будуће професионалце и уметнике из области позоришне и извођачке уметности и учи их стварању заснованом на вредностима заједнице”²⁹.

Извођења су почињала у заказано време како би се симулирао ефекат живости, а натписи пре почетка подсећали су публику да укључи своје електронске уређаје, поигравајући се са форматом фестивала и упућивајући на аналогно искуство позоришне и фестивалске публике. Главни програм био је пропраћен бројним онлајн трибинама и округлим столовима, који се још увек могу пронаћи на јутјубу³⁰.

Извођачко тело увек је истовремено семиотичко и физичко (појавно) тело. Прво је задужено за генерисање значења, док је друго физичко тело глумца или глумице. Важно је нагласити да ова два тела увек постоје симултано на сцени, па семиотичко тело никада не може да поништи физичко. Несводивој амбивалентности тела одговара и амбивалентност извођења, у ком разликујемо два опажајна нивоа: ниво репрезентације (изведба се посматра као систем знакова) и ниво присуства, где је фокус на чулном деловању изведбе³¹. Током извођења медијатизованих драмских представа на Фисту, какве су биле *Три сестре* (Факултет уметности Приштина – Звечан) или *Глембајеви* (Академија умјетности Бања Лука) укида се поменута двострукост извођења и сва пажња гледалаца бива усмерена на ниво репрезентације и семиотички аспект извођачког тела. Када су у питању плесне представе, као што је *Плесач је одговор* (*Dancer is the answer*), у одсуству јасно означене фабуле, наглашено је било физичко тело извођача, али оно није на гледаоце деловало својим присуством (енергетски) већ искључиво својом виртуозношћу.

29 Ratković, V. FIST u doba korone: Prvi online pozorišni festival u Srbiji”, 14. 03. 2020, 18.7. 2020 (pristupljeno); <https://noizz.rs/kultura/fist-2020/dlnkg5n>

30 На једној од таквих трибина, која је одржана другог дана фестивала – *Позоришна уметност у дигиталном окружењу* – учествовали су, уз Мирка Стојковића и модераторку Јелену Кнежевић, и аутори овог текста, када је и настала идеја за писање рада. Снимак доступан на: https://www.youtube.com/watch?time_continue=620&v=Csi-1MSR7ao&feature=emb_title

31 Fischer-Lichte, E. (2014), нав. дело, стр. 54-55.

*Teotwawaki*³² (Висока школа уметности из Цириха), победничка изведба фестивала, једина се својом концепцијом директно реферисала на актуелну ситуацију. У питању је извођење о смаку света, које је пред фестивал адаптирано тако да уводи и тему пандемије. Током тридесет минута учесници су разматрали потенцијалне сценарије краја света и смишљали одговарајуће скраћенице, а све то у згради која се у том тренутку дезинфикује и спрема за потпуну обуставу рада. Дакле, није у питању снимак неког претходног извођења већ је оно наменски осмишљено за интернет публику³³, што ово извођење од медијски пренесене изведбе помера ка *сајберперформансу*. Овим појмом обухватају се „праксе које се одвијају и развијају у контексту институција театра и перформанса, односно истраживања у оквиру ове области, али које као своју сцену користе простор Интернета”³⁴. Публика је у коментарима покушавала да се сети скраћеница које су глумци смислили, као и ствари које треба понети са собом у случају хитне евакуације, чиме је створен утисак интерактивности и непоновљивости изведбе коју смо гледали.

Важан аспект извођења, било да га конципирамо преко енергетске размене извођача и публике или на неки други начин, јесте мањи или већи степен непредвидљивости. Фишер-Лихте износи тезу да свако извођење, услед деловања аутопојетичке повратне спреге – која у случају медијатизованог извођења изостаје – може добити непредвиђени ток³⁵. Међутим, извођење представе *Тамо где никада нисам био* (*Where I have never been*, Висока школа за музику и позориште Феликс Менделсон Бартолди из Лајпцига) показало је да и дигитално позориште може имати висок степен непредвидљивости. Наиме, организатори су, у први мах, снимак извођења пустили од средине, што су извођачи – сада у улози гледалаца – одмах уочили и написали у коментарима испод снимка на јутјубу. Снимак је након пола сата замењен и пуштен исправно, али овај пут без превода, па је један од глумаца у коментарима симултано преводио. Захваљујући свим овим интервенцијама и непредвиђеним околностима, ова медијатизована изведба спонтано се померила ка сајберперформансу, иако првобитно није била тако замишљена.

32 У питању је скраћеница од *The End Of The World As We Know It*.

33 Представа је требало да буде изведена путем онлајн конференцијског позива, али је два дана раније у Цириху проглашено ванредно стање, а студенти су дан пре извођења позвани да покупе своје ствари, када су и снимили извођење, напуштајући академију.

34 Stojnić, A. (2015), нав. дело, стр. 54.

35 Fischer-Lichte, E. (2014), нав. дело, стр. 26.

Измештање једног позоришног фестивала у дигитално окружење, изразитије него у случају филмских фестивала, наглашава његову аутореференцијалност, управо због чињенице да се позориште најчешће конципира као уметност која постоји искључиво *сада* и *овде*. Како би објаснила специфичност сајберперформанса Ана Вујановић уводи појам Ђулија Карла Аргана (Giulio Carlo Argan) – *уметност као истраживање*:

„На тај начин, уметност као истраживање на себи изводи укрштања, суочавања и преишчитавања различитих текстова уметности (онда када себе поставља као проблем) или текстова уметности и текстова друштва и културе (онда када се као уметност упушта у истраживање неких других проблема: друштвених, политичких, културалних итд). У томе се она заснива као проблемска уметничка пракса, нудећи проблем уметности на месту очекиваног уметничког комада”³⁶.

На исти начин, онлајн позоришни фестивал нуди *проблем фестивала* на месту где се очекивао његов стандардни програм. По аналогији са Вујановић и Арганом, онлајн позоришне фестивале можемо дефинисати синтагмом *фестивал као истраживање*. Наведена одредница може звучати као плеоназам, и то није случајно, јер се од фестивала и очекује да има и истраживачку, едукативну функцију у пољу културе. Овај закључак нас враћа тези да онлајн позоришни фестивали своје тежиште померају од евалуације ка истраживању граница и одговорности позоришне уметности у доба пандемије и дигиталних медија. Они не могу бити места реалног окупљања која публику доводе у лиминално стање, али зато остају места постављања друштвено релевантних питања и квалитетне дискусије, чиме испуњавају важну културну функцију. То нас доводи до наизглед парадоксалног закључка: чак и ако није био позориште, 15. Фист је био фестивал.

Онлајн филмски фестивали

Дигитални/кућни простор пројекције

Када говоримо о позоришту, готово је излишно наглашавати да се оно одиграва у простору: материјалност извођења једна је од његових најважнијих карактеристика. У случају филма, међутим, реалан, физички простор није одлучујући фактор самог уметничког текста (или у овом случају боље

36 Jovičević, A. i Vujanović, A. (2007) *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, str. 138.

рећи: материјала), али јесте кључни саставни део савременог фестивалског модела, те дистрибуције кинематографског садржаја и његовог пласмана. Како пише Маријке де Валк, „фестивалска чворишта су пре свега одређена њиховим просторним квалитетима”³⁷. Требало би, из њеног навођења, имати у виду да значај простора за филмски фестивал није само последица глобализације:

„Од самих почетака овог феномена било је важно да фестивали буду концентрисани на конкретним местима и да се одржавају у току кратког временског периода. Временски непосредно повезани догађаји увлаче учеснике у дешавање и олакшава им да упознају друге и спроводе интервјуе, промовишу свој рад и преговарају.”³⁸

Интересантно је да у наставку овог поглавља де Валк подсећа да фестивал у Кану опстаје као водећи светски филмски догађај управо зато што се „свако ко је неко” у индустрији појави на овом малом простору око фестивалске палате и на плажи испред ње, сваке године у мају. Услед вируса корона ове године Кански фестивал је отказан први пут у својој историји, али је његов програм ипак обелодањен у виду списка који носи „ознаку Кана” (*Cannes label*), упостављајући својеврсни престижни симбол, премда са собом не носи и примарну намеру фестивала: да филм прикаже пред публиком. Кански маркет (*Marché du Cinéma*), догађај који постоји још од 1959. године, одржао се у нешто измењеном облику у дигиталном простору, уз низ дискусија, панела и конференција.³⁹ Како наводи де Валк, маркет у Кану у уобичајеним околностима није редукован искључиво на званичне фестивалске просторе већ се одиграва свуда, посебно „у ресторанима, хотелима, у апартманима и на јахтама. Компаније изнајмљују ове локалитете и претварају их у комуникационе центре и привремене канцеларије у којима дочекују (потенцијалне) партнере и организују преговоре”⁴⁰. Питање је, наравно, да ли је „ексклузивност, сјај и гламур” (према речима ауторке) овог посебног места могуће, и под којим условима, репродуковати онлајн, али је, чини се, важније питање: је ли

37 De Valck, M. (2007), нав. дело, стр. 38.

38 Исто.

39 Није неважно скренути пажњу на то да је на званичном сајту Канског филмског фестивала сегмент посвећен евалуацији овогодишњег програма маркета насловљен изјавом једног од учесника „Било је као у Кану!” чиме се, парадоксално, поново враћамо на питање простора и његову важност унутар фестивалског дискурса. За више информација посетити: <https://www.festival-cannes.com/en/infos-communications/communiquer/articles/it-felt-just-like-being-in-cannes>

40 De Valck, M. (2007), нав. дело, стр. 114.

то неопходно, или је могуће изнедрити другачији начин да онлајн фестивали постану незаобилазна места дигиталног присуства и дискусије? Чак и уколико се не ради о јединственом светском маркету, попут Канског, фестивали представљају једнократна просторно-временска окупљања одређена својом локацијом и аутентичном атмосфером, својом догађајношћу и спектакуларношћу⁴¹, које можемо разумети и преко гофмановски схваћеног *оквира*. Њихов значај стога превазилази програмске целине, награде и друге аспекте уско везане за савремене културне политике, а несумњиво носи и изван социјални капитал⁴².

Платформе за гледање филмова и видеа на захтев (*video on demand*) постоје од друге половине 90-их година, када су пре свега настале у сагласју са телевизијским програмом, а онда се природно прошириле и на мрежу. Савремени сервиси попут *Netflix*-а, те *Mubi*-ја или *Criterion*-а, који пружају могућност одабира термина гледања, као и широк дијапазон родно и жанровски разноликих садржаја, постају све доступнији и популарнији током претходне и ове деценије. До сада су, међутим, филмски фестивали свој „онлајн продужетак“⁴³ видели или као место архивирања, или као место промоције, док су презентације и пројекције били резервисане за сусрете уживо. Као што сматра бугарска ауторка Маја Недељакова (Maya Nedelyakova), фестивал измештањем у дигитални простор губи своју ексклузивност, коју му обезбеђује просторно-временска и географска ограниченост. Она наводи да, када је идеја ексклузивности подривена, „услед инклузивности и демократичности нових технологија, фестивал губи део свог шарма. Интимна заједница, која се ствара учешћем у тако ексклузивном догађају, бива

41 У деборовском смислу. Ги Дебор (Guy Debord) тврди да „Спектакл није само скуп слика; то је друштвени однос међу људима посредован сликама“ (Debor, G. (2009) *Društvo spektakla*, Beograd: Anarhistička knjiga, str. 9), те можемо рећи да фестивал није само скуп филмова, већ низ друштвених односа посредованих тим филмовима.

42 У оквиру анализирања фестивала социјални капитал (схваћен по Пјеру Бурдијеу, видети: Bourdieu, P. (1986) *The forms of capital*, in: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. Richardson, J. New York: Greenwood, pp. 241-258) значајан је аспект, али због своје комплексности превазилази фокус овог рада. За даљи увид у методологију и литературу на ову тему погледати: Arcodia, C. and Whitford, M. (2006) *Festival attendance and the development of social capital*, *Journal of Convention & Event Tourism*, 8 (2), pp. 1–18.

43 Медијски 'продужетак' традиционалних физичких фестивала могао би бити управо дигитални простор за даљу размену и дискусију, на начин на који Маршал Маклуан дефинише технолошке продужетке; Видети: Makluan, M. (2008) *Razumijevanje medija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, str. 11.

компромитована.”⁴⁴ У питању је исти онај феномен који Александра Јовићевић одређује термином потенцијалне заједнице. Ако удружимо ставове теоретичарки, рекли бисмо да је телесна интимност предуслов лиминалности (и политичке субверзивности) фестивала мишљеног као места реалног окупљања.

На онлајн панелу „Дистрибуција у доба короне”⁴⁵, а одржаном за чланове удружења ДОК Србија, Јоргос Красакопулос (Yorgos Krassakopoulos), селектор Солунског фестивала документарног филма, говорио је о искуству организовања и структуралног промишљања програма. Осим што је за филмску пројекцију у онлајн постору потребна другачија инфраструктура од оне (физичке) коју су фестивали до сада обезбеђивали, требало је одредити нове моделе пословања, продаје и промоције; у контексту простора важно је истаћи да су географски фестивали свој програм (без обзира на отвореност дигиталних простора) морали да закључају за одређене локалитете, будући да је због модела дистрибуције важно ограничити премијере, као и број пројекција, унутар земаља у којима се филмови приказују. У случају фестивала у Солуну, рецимо, фестивалски тим ограничио је гледање на територију Грчке, а премда су онемогућили да остатак света присуствује онлајн пројекцијама, својим онлајн издањем су без обзира проширили досадашњи домет (иначе ограничен на свега неколико физичких локација), те су евалуацијом закључили да је чак 40% гледалаца дошло ван Солуна. Овакво сазнање, како је Красакопулос навео у свом излагању, утицало је на одлуке тима да предстојеће фестивалско издање, посвећено фикционалном филму, отворе ка новим дигиталним могућностима, задржавајући притом класичне биоскопске пројекције.

Дејвид Арчибалд (David Archibald) и Мичел Милер (Mitchell Miller) наглашавају диверзитет фестивалских модуса функционисања⁴⁶, те је немогуће дефинисати неку структуру која међу њима предњачи, али можемо приметити да се осим од пројекција, филмски фестивали, као и позоришни, са-

44 Nedelyakova, M. Festivals gone digital: A case study of Netcinema.bg, in: *Transformation Processes in Post-socialist Screen Media*, eds. Dudková, J. and Mišíková, K. (2017), Bratislava: Academy of Performing Arts in Bratislava, pp. 145-146.

45 Разговор је одржан 19. 06. 2020, при чему је из архиве ДОК Србије добијен накнадно на коришћење љубазношћу учесника за потребе овог истраживања (будући да није емитован јавно). Учесници панела били су Јоргос Красакопулос (Yorgos Krassakopoulos), Ваутер Јансен (Wouter Jansen), Младен Ковачевић и Стефан Иванчић.

46 Archibald, D. and Miller, M. (2011) *The Film Festival Dossier: Introduction*, *Screen*, 52 (2), Oxford University Press, p. 250.

стоје од бројних пратећих програма: разговора са публиком и ауторима, едукативних пројеката, састанака, маркета и слично. Када се преносе у дигитални простор, све ове целине морају да пронађу свој еквивалент. У наведеној онлајн дискусији ДОК Србија између осталог наглашено је да је у досадашњим трансформацијама фестивала већина представљања пројеката или разговора са публиком – због природе платформе, која подразумева гледање у флексибилном термину – унапред снимљена. Овако се губи могућност размене, повратне реакције и истовременост искуства, те је могућност привременог колектива сведена на минимум. Овде се морамо сложити са Леманом (2004): на интернету, начелно колективном медију, нема колективног искуства⁴⁷, а гледања овако замишљених онлајн презентација и пројекција јесу изолована дешавања. Осим тога, ради стабилности сервера, контролисања наплате или броја гледалаца неопходно је, рецимо, ограничити количину публице која је у највећем броју случајева далеко испод стандардне попуњености просечне биоскопске сале. Тиме не само да се умањује њихова могућност сусрета, већ и бројност.

Ролан Барт (Roland Barthes) сагледава искуство одласка у биоскоп наспрам кућне (у његовом случају, једине могуће у то време – телевизијске) пројекције, а можемо рећи да се ове опсервације налазе донекле у сагласју са поменутиим Лемановим поређењем изолованог и колективног искуства:

„У том мраку биоскопа (мраку анонимном, насељеном, многобројном: ох, како су досадне и фрустрирајуће такозване приватне пројекције!) почива сама опчињеност филмом (какав год да је). Сетите се супротног искуства: на телевизији, на којој се такође приказују филмови, опчињености нема: ту је мрак као гумом избрисан, анонимност потиснута; простор је познат, артикулисан (због намештаја, познатих предмета), укроћен: еротизам – не, боље је рећи, како би се боље разумела његова лакоћа, недоконченост – *еротизација* места је искључена: телевизија нас осуђује на Породицу, чији је кућански инструмент постала, као што је некада било огњиште, са све заједничким котлићем.”⁴⁸

Када садржај конзумирамо испред сопствених рачунара или других екрана (у мраку или не), то јесте приватна пројекција. Суштинско питање онлајн фестивала морало би да

47 Lehmann, H. (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU, TKH, str. 297.

48 Bart, R. (2019) *Izlazak iz bioskopa*, Beograd: FMK, str. 3; Nedelyakova, M. (2017), нав. дело, стр. 146.

буде како унутар ових ограничења ипак иницирати критичну масу која активно промишља садржај и учествује у програмима. Недељакова будућност онлајн фестивала види у прихватању и развијању стратегија које би им омогућиле континуитет између фестивалских издања, али и учешће публике. На трагу теоретичарке, можемо закључити да приступи, практични и теоријски, онлајн фестивалима не смеју да се исцрпљују у поређењу и мањкавостима дигиталног у односу на аналогно окупљање већ треба да размотре могуће трансформације постојећих фестивалских модела, узимајући у обзир технолошке условности и/или додатне могућности онлајн искуства. Студија случаја која следи представља један од могућих одговора на сусрет фестивалског и дигиталног искуства.

Студија случаја:
„My Darling Quarantine” (2020)

Окупљени формално око платформе *Talking Shorts*, посвећене критичком промишљању краткометражног европског филма (као сајта који је удомио/хостовао фестивал) аутори, селектори и филмски радници покренули су *My Darling Quarantine*⁴⁹. 16. марта 2020. године отпочеле су пројекције у оквиру сасвим новог онлајн фестивала, чија је намера била да понуди креативни одговор на тренутно стање изазвано вирусом корона, а услед ког су бројни филмски фестивали одложени, те снимања заустављена, а аутори се нашли у карантину. Међу поменутих одложеним догађајима нашли су се, наравно, и фестивали краткометражног филма, који у оквиру глобалне филмске економије не заузимају велику улогу, али су веома значајни за промоцију и пласман младих аутора у светским и локалним кинематографским праксама. Неки од отказаних фестивала су и Међународни фестивал кратког филма у Нијмегену, Фестивал кратког филма у Глазгову, *Short Waves* – Фестивал кратког филма у Пољској и Канадски фестивал Регард, а управо су се селектори и аутори ангажованих око ових и других фестивала одазвали на идеју Енрика Ванучија (Enrico Vanucci), саветника за кратки филм Венецијанског међународног филмског фестивала и програмског директора *Torino Short Film Market*-а, да се покрене до сада неиспробана иницијатива примерена околностима кризе и могућностима дигиталних технологија.

⁴⁹ Фестивал се налази на адреси: <https://www.talkingshorts.com/festivals/my-darling-quarantine-short-film-festival>

Концепт *My Darling Quarantine*⁵⁰ фестивала био је да сваке радне недеље понуди по седам краткометражних остварења, тематски уједињених око појма дистопије, а чији би редитељи обезбедили бесплатан приступ својим филмовима (линковањем радова који се налазе на неким другим онлајн адресама). Фестивал је по том принципу сваке седмице, закључно са последњом недељом маја 2020, издавао наслове и чинио их доступним за гледање у периоду од седам дана. У селекторском смислу, модел фестивала замишљен је као инклузиван и подразумевао је дискусију и критички одабир унутар самог одбора фестивала, при чему класична хијерархија не постоји, а више десетина чланова тима и селектора потписано је као колектив.

У току сваке недеље било је организовано и гласање за најбоље остварење, а „награда” која је додељивана представља место пресека ресурса коју платформа *Talking Shorts* поседује (у виду филмских критичара) и уочене потребе да се о филму дискутује, те је тако о филму са највише гласова писана критика која је и након периода пројекције постала јавно доступна на сајту фестивала. На овај начин фестивал служи као простор едукације и еманципације своје публике⁵¹, али и доказује значај колектива у креирању вредности.

Поред филмског фестивалског програма, *My Darling Quarantine* на платформи *GoFundMe* у тренутку писања овог рада прикупља новац: половину издваја за имигранте који се боре против последица вируса *Covid-19* (у оквиру иницијативе Лекари без граница), те половину издваја за људе и догађаје који су били погођени ситуацијом у оквиру културне продукције (услед недостатка институционалног финансирања). На овај начин тим иза фестивала користи *crowdfunding* – методу транспарентног прикупљања новца онлајн, која приличи дигиталном окружењу – да новим технологијама прошири свој утицај на друштво (о чему је већ било речи при разматрању природе мреже).

Синтија Жил (Cintia Gil), португалска филозофкиња, некадашња дугогодишња програмска директорка фестивала *DocLisboa*, а сада на челу *Sheffield Doc/Fest*-а, рекла је у интервјуу за *Screen Daily* да у новонасталим околностима ипак не би имало смисла напросто постојећи фестивал репродуковати на мрежи, будући да према њој и њеном тиму то није

50 Исто.

51 Jovičević, A. Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive, in: *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, eds. Dragičević Šešić, M., Rogač Mijatović, Lj. and Mihaljinac, N. (2017), Belgrade: Creative Europe Desk Serbia, Faculty of Dramatic Arts, p. 136.

најбољи начин да се одбране вредности за које се залажу. Како она наводи,

„Одупиремо се идеји да је интернет присуство демократичније – није. Сфера дигиталног, њено ширење и привилеговање потрошачких навика, збуњен је свет у коме се неједнакости, разлике у приступу и социјални кодови увелико потврђују. Када говоримо о приступу није реч само о једноставном клику или маркетиншкој кампањи – већ о контексту; о изградњи мостова и стварању прилике да се сви осећају добродошлицама.”⁵²

Чини се да у оквиру *My Darling Quarantine*, где су подједнако били заступљени филмови различитих родова и врста (анимирани, документарни, фикционални, експериментални), долази до изражаја еклектичност и демократичност светске сцене краткометражног филма, управо узимајући у обзир стварање атмосфере за колективно креирање програма око које Жил упозорава да морамо бити обазриви. Како наводи Синди Хинг-јук Вонг, премда су националне, групне или тематске намере биле темељ за многе фестивале у различитим временима, „организатори и селектори фестивала ипак себе виде као чуваре квалитетне кинематографије која превазилази националне индустрије и њихове захтеве.”⁵³ Чини се да је сличан приступ селектора иза фестивала *My Darling Quarantine*, који о – по много чему специфичном – тржишту краткометражног филма мисле као о наднационалном феномену, тиме се одупирући геополитичким ограничењима, карактеристичним за филмске фестивале у реалном простору. Ауторка даље наводи да појединачни фестивали и везе између њих превазилазе уметност, награде, пословне односе и односе са јавношћу, те да:

„Они обликују живот и будућност филмских радника, солвентност малих филмских компанија и великих корпорација, престиж градова, нација и региона и изградњу академског и јавног знања о филму и видеу. Ова јавна значења развијају се од фестивала до фестивала због политике, економије, технологије, социокултурних промена и естетике. Кроз ове процесе фестивали нас присиљавају да размотримо какав облик филмско знање преузима

52 Johnston, T. Lockdown lessons: Sheffield Doc/Fest director Cíntia Gil on defending the collective experience of cinema; 11. 06. 2020, 13. 05. 2020 (pristupljeno), – <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/sheffield-doc-fest-director-cintia-gil-coronavirus-crisis?fbclid=IwAR2s7-Wd6V2hZ1cxBGBaDoLCb4xuBBWag-TAjfkjk8sGrLgGk45AfYkp4PSM>.

53 Hing-yuk Wong, C. (2011) *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Jersey: Rutgers University Press, p. 14.

унутар замишљене заједнице филма, филмских стваралаца и публике.⁵⁴

My Darling Quarantine фомиран је борећи се за идеју филмског знања, и то колективног знања младе филмске публике и младих филмских професионалаца, предлажући не само нов модел фестивалског функционисања, већ и одржив модел размене идеја и информација о транснационалним филмским продукцијама.

Теоретичар културе и филозоф Пол Вирилио (Paul Virilio) у својој просторној истраживачкој студији *Изгубљена димензија* (*The Lost Dimension*) наводи да више нема пленума – „простор није испуњен материјом.”⁵⁵ – а то говори реферишући се на градове и урбане просторе чије се перспективе и пропорције мењају услед технолошких промена и нових могућности електронске топологије. Уколико његову методологију применимо на биоскопске пројекције и фестивалска окупљања, могли бисмо да кажемо да пленум ипак постоји, али трансформише се: испуњен је дигиталним садржајем и дигиталним присуством. Пленум је дакле постојећи, иако није испуњен материјом, и у томе лежи кључ промишљања филмских онлајн фестивала – њихов критички, и социо-културни потенцијал је изузетан, али почива на новим, још увек недовољно истраженим методологијама. На трагу истраживања Падиље⁵⁶, морамо га прихватити као нови облик постојања, а не алат којим се само обликују устаљени облици делања.

Чини се да је, узевши у обзир претходно изречене ставове о (не)демократичности интернета, по среди идеолошки неразмрсив сусрет између слободарског, космополитског духа и капиталистичког система вредности, који Светску мрежу одликује од њених почетака. Како истиче Маргарита Падиља, „политичка комплексност интернета укорењена је у чињеници да је он настао из споја високе послератне науке (нуклеарне науке атомских бомби) и индивидуалистичке, слободарске контракултуре са америчких универзитета шездесетих и седамдесетих година”⁵⁷. Филмски и позоришни фестивали одређују се унутар овог идеолошког склопа, а њихова политичност зависи од концепције самог фестивала.

54 Исто, стр. 60.

55 Virilio, P. (1991) *The Lost Dimension*, Massachusetts: MIT Press: MIT Press, p. 13.

56 Padilla, M. (2013), према: Lasén Díaz, A. (2014), нав. дело, стр. 7.

57 Padilja, M. (2012) *Позиције у сајбер-простору*, *DeArtikulacija*, 1 (1), према: Stojnić, A. (2015) *Теорија извођења у дигиталној уметности*, Београд: Orion Art, стр. 81-82.

Ролан Барт у свом кратком промишљању биоскопске културе сам филм назива управо „фестивалом афеката”⁵⁸, чиме предлаже да је свако филмско уметничко дело по себи снажан и непредвидив текст према којем се морамо односити као према догађају. Тај догађај у дигиталном окружењу представљамо и конзумирамо у дијалогу са новим технолошким парадигмама, стога онлајн филмски фестивал не би смео да буде ревија филмова на мрежи, већ, у најмању руку, онлајн фестивал афеката.

Закључак

Имајући у виду све претходно наведене карактеристике филмских и позоришних фестивала, те неопходне трансформације кроз које пролазе како би се одржали у дигиталном окружењу и изазовном времену кризе као последице ширења вируса корона (како просторно, тако и економски), можемо да кажемо да природа онлајн фестивала – у смислу домета, гледаности, умрежавања и критичке дискусије – у много чему зависи од односа организатора и селектора према дигиталном простору као потентном и аутентичном месту за размену мишљења и развој публике. Наиме, онлајн фестивали могући су и успешни у дигиталном окружењу када не представљају пуку замену за догађаје у реалном простору, већ напротив, када користе нова дигитална средства и технике да прошире или одбаце традиционалне приступе садржају. Тада, као што је већ речено, они фигурирају као проблемска места, а не као „утешна награда”, тј. сурогат офлајн фестивала.

Даље, да би испуњавали функцију мреже, онако како је дефинише Кастелс (2000), фестивали у дигиталном окружењу морају изнедрити нове облике интеракције са својом публиком. Онлајн фестивали по нашем виђењу зато не би требало да буду тек један у низу привремених комуникационих и дистрибутивних центара – као што су по речима де Валк бројни јавни простори у оквиру традиционалних фестивалских модела – већ би они морали да коришћењем иманентних одлика Интернета успоставе нове методологије и стратегије за формирање критичког простора, при чему би прорадили као места критичке дискусије. У случају Фиста ово је учињено екстензивном употребом простора чета као места живог, активног и конститутивног учешћа гледалаца (које у традиционалном позоришном извођењу не би било могуће, нити пожељно), док је фестивал *My Darling Quarantine* у самој

58 Bart, R. (2019), нав. дело, стр. 3

програмској концепцији доказао могућност постојања критичке дискусије и заједнице на мрежи.

Напоследку, да би утицали на друштво и понудили радикалне и преко потребне нове облике промишљања садржаја, онлајн фестивали – били они филмски или позоришни – морају бити схваћени као самосвојни простори размене, а не као додатни програми постојећих реалних дешавања. Онлајн фестивали требало би, дакле, да стреме ка томе да буду више онлајн, а мање фестивали: да формирају интерактивну мрежу контаката и знања, а не једнократно место њиховог сусрета.

ЛИТЕРАТУРА:

- Archibald, D. and Miller, M. (2011) *The Film Festival Dossier: Introduction*, *Screen*, 52 (2), Oxford University Press, pp. 249-252.
- Arcodia, C. and Whitford, M. (2006) Festival attendance and the development of social capital, *Journal of Convention & Event Tourism*, 8 (2), pp. 1-18.
- Bourdieu, P. The forms of capital, in: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. Richardson, J. (1986), Westport: Greenwood, pp. 241-258.
- Bart, R. (2019) *Izlazak iz bioskopa*, Beograd: FMK.
- Carlson, M. (2018) *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.
- Castells, M. (2000) *Uspon umreženog sveta*, Zagreb: Golden marketing.
- De Valck, M. (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Debor, G. (2009) *Društvo spektakla*, Beograd: Anarhistička knjiga.
- Dragičević Šešić, M. Festivali: od slavlja u zajednici do savremenog spektakla – uticaji kulturnih politika, *Dijalog o festivalima*, ur. Grabovac, S. (2008), Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, str. 13-25.
- Dragičević Šešić, M. i Stojković, B. (2011) *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio.
- Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance*, Oxon, New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Oxon, New York: Routledge.
- Hing-yuk Wong, C. (2011) *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Johnston, T. Lockdown lessons: Sheffield Doc/Fest director Cintia Gil on defending the collective experience of cinema, 13. 05. 2020, 11. 06. 2020 (pristupljeno); <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-so>

und-magazine/interviews/sheffield-doc-fest-director-cintia-gil-coronavirus-crisis?fbclid=IwAR2s7-Wd6V2hZ1cxBGBaDoLCb4xuBBWag-TAjfkjk8sGrLgGk45AfYkp4PSM.

Jovičević, A. Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive, in: *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, eds. Dragičević Šešić, M., Rogać Mijatović, Lj. and Mihaljinac, N. (2017), Belgrade: Creative Europe Desk Serbia, Faculty of Dramatic Arts, pp. 133-145.

Jovičević, A. i Vujanović, A. (2007) *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.

Lasén Díaz, A; Quirós, I. M. et San Julián, E. R. (2014) *Jóvenes y comunicación. La impronta de lo virtual*, Barcelona: Fundación de Ayuda contra la Drogadicción.

Lehmann, H. (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU, TKH.

Makluan, M. (2008) *Razumijevanje medija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

Nedelyakova, M. Festivals gone digital: A case study of Netcinema. bg, in: *Transformation Processes in Post-socialist Screen Media*, eds. Dudková, J. and Mišíková, K. (2017), Bratislava: Academy of Performing Arts in Bratislava, pp. 138-152.

Phellan, P. (1993) *Unmarked: The politics of performance*, London: Routledge.

Ratković, V. FIST u doba korone: Prvi online pozorišni festival u Srbiji, 14. 03. 2020, 18. 7. 2020; (pristupljeno), <https://noizz.rs/kultura/fist-2020/dlnkg5n>

Stojnić, A. (2015) *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti*, Beograd: Orion Art.

Turner, V. (1966) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press.

Turner, V. (1974) Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology, *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, 60 (3), Houston: Rice University, pp. 53-92.

Virilio, P. (1991) *The Lost Dimension*, Massachusetts: MIT Press.

Maša Seničić and Ognjen Obradović

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts –
Department of Theory and History, Belgrade

ONLINE THEATRE AND FILM FESTIVALS

(UN)SUSTAINABILITY OF DIGITAL GATHERINGS
IN A TIME OF CRISIS

Abstract

Applying interdisciplinary theoretical analysis within a framework that cross-references studies in the fields of performance, cultural policy, film and screen media, this paper examines transformations of festivals in digital environment during the Covid-19 pandemic. Festivals are cultural and artistic showcases that present and value certain content, as well as places of public gathering and critical debate, on which we particularly focus in this study. After a brief theoretical remark on what theatre and film encounters represent as places of real physical meetings, we move on to online festivals and events of similar nature which take place in digital surroundings. We then set out to analyse two online festivals, using the case study method on FIST – Festival Of International Student Theatre (2020) and My Darling Quarantine – Short Film Festival (2020). These examples help us examine the potential advantages and disadvantages of online festivals, and also their specifics: by moving to the digital realm, online festivals lose their exclusivity given by space-time and geographical limitations. Thus, it is necessary to find new models of functioning that can contribute to having quality collective discussions and transnational exchanges of knowledge and ideas. FIST has accomplished this through opening a space for debate through live online chat, making viewers an integral part of the performance. Likewise, My Darling Quarantine has proven itself as a place of collective effort through its creative cooperative programming. We conclude that the critical and socio-cultural potential of online festivals is exceptional, therefore they should not necessarily be thought of as surrogates or extensions of live events, but as authentic cultural practices.

Key words: *online festival, film, theatre, community, FIST, My Darling Quarantine*



Dan Perjovschi, *Virus diary 2029 (contemporary art)*,
marker on paper, 2020, courtesy the artist