https://doi.org/10.18485/fdu_zr.2024.46.3

Aleksandra Milovanović[1]
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

930.253:004.9
316.774
COBISS.SR-ID 159178249

TRANSMEDIJALNI ŽANROVI I FORMATI DOKUMENTARNO-ARHIVISTIČKE PRAKSE

Apstrakt

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

Ključne reči

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Život iza gvozdene zavese – *Zbogom, drugovi!*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arhiva opstanka – *Fama kolekcija*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zaključak

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

Literatura

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

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

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

Aleksandra Milovanović
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

TRANSMEDIA GENRES AND FORMATS OF DOCUMENTARY-ARCHIVAL PRACTICES

Abstract

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

Key words

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

Primljeno: 17. 10. 2024.
Prihvaćeno: 2. 11. 2024.