

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE
I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING
AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Urednice / Edited by
dr Nevena Daković
dr Ksenija Radulović
dr Ljiljana Rogač Mijatović



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

Beograd / Belgrade, 2021.

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Urednice / Edited by
dr Nevena Daković
dr Ksenija Radulović
dr Ljiljana Rogač Mijatović

Izdavač / Publisher
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
Institut za pozorište, film, radio i televiziju
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade
Institute for theatre, film, radio and television

Recenzenti / Endorsed by
dr Bojan Jović,
Institut za književnost i umetnost u Beogradu
dr Ana Martinoli,
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
dr Vuk Vuković,
Fakultet dramskih umjetnosti na Cetinju

Publikovanje ove knjige pomoglo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

This publication has been published with the support of Ministry of Education, Science and Technological Development of Republic of Serbia.

Neki od radova objavljenih u ovom izdanju nastali su u okviru COST akcija CA18126: *Writing Urban Places. New Narratives of the European City* i CA18204: *Dynamics of Placemaking and Digitization in Europe's Cities*.

Some of the papers published in this book were created within the following COST Actions – CA18126: *Writing Urban Places. New Narratives of the European City* and CA18204: *Dynamics of Placemaking and Digitization in Europe's Cities*.

CONTENTS / SADRŽAJ

| | |
|-------------------|----|
| UVOD | 9 |
| INTRODUCTION..... | 15 |

I DIGITALNO MAPIRANJE / DIGITAL MAPPING

Aleksandar Valjarević

| | |
|---|----|
| DIGITIZATION OF CULTURAL OBJECTS IN TOPLICA DISTRICT (SERBIA) DIGITALIZACIJA OBJEKATA KULTURE TOPLIČKOG OKRUGA (SRBIJA)..... | 23 |
|---|----|

Paulina Polko

| | |
|---|----|
| DIGITAL CRIME MAPPING AND ITS CHALLENGES DIGITALNO MAPIRANJE ZLOČINA I NJEGOVI IZAZOVI | 35 |
|---|----|

Nevena Daković i Marijke Martin

| | |
|--|----|
| MAPPING THE FIELD: SECURITY, SAFETY, TRAUMA AND KNOWLEDGE PRODUCTION MAPIRANJE POLJA: BEZBEDNOST, SIGURNOST, TRAUMA I PROIZVODNJA ZNANJA..... | 51 |
|--|----|

Ljiljana Rogač Mijatović i Ružica Radulović

| | |
|--|----|
| HOW TO UNDERSTAND URBAN PLACES? A REVIEW OF THE INTERDISCIPLINARY EXPLORATION OF THE MINOR TERMS AND CONCEPTS KAKO RAZUMETI URBANA MESTA? PREGLED INTERDISCIPLINARNOG ISTRAŽIVANJA MANJIH POJMOVA..... | 67 |
|--|----|

II TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE / TRANSMEDIA STORYTELLING

Ognjen Obradović

POZORIŠTE I/ILI TERAPIJA: IZVOĐENJE TRAUME U *POZORIŠTU
SVEDOČENJA*
THEATRE AND/OR THERAPY: PERFORMING TRAUMA
IN *TESTIMONIAL THEATRE* 81

Ksenija Marković Božović i Jovana Karaulić

NOVE TEHNOLOGIJE KAO SREDSTVO REPREZENTACIJE SEĆANJA
U SAVREMENIM POZORIŠNIM PRAKSAMA
NEW TECHNOLOGIES AS A MEANS OF MEMORY REPRESENTATION
IN CONTEMPORARY THEATER PRACTICES 95

Dunja Dušanić i Biljana Mitrović

PRIPOVEDANJE SEĆANJA: NARATIVNE UMETNOSTI U SLUŽBI
KOMEMORACIJE PRVOG SVETSKOG RATA (2014–2019)
COMMEMORATIVE NARRATIVES IN THE SERVICE OF THE
CENTENARY OF WORLD WAR I (2014–2019) 111

Тијана Тропин

ХИБРИДНА ФАНТАСТИКА И ТРАНСМЕДИЈАЛНО
ПРИПОВЕДАЊЕ: СЛУЧАЈ РОМАНА ТАМСИН МЈУР
HYBRID FANTASY AND TRANSMEDIAL STORYTELLING:
THE CASE OF THE TAMSYN MUIR'S NOVELS 131

Ana Stefanović

SEMIOTIZACIJA PROSTORA I VREMENA U NARATIVNOJ
KONFIGURACIJI MUZIČKE DRAME
THE SEMIOTIZATION OF SPACE AND TIME IN THE NARRATIVE
CONFIGURATION OF MUSIC DRAMA 143

III NARATIVIZACIJA IDENTITETA / NARRATIVISATION OF IDENTITIES

Весна Ђукић

- У ПОТРАЗИ ЗА СМИСЛОМ: НАРАТИВИ О СПОМЕНИКУ
СТЕФАНУ НЕМАЊИ
IN A SEARCH OF A MEANING: NARRATIVES ABOUT THE
MONUMENT TO STEFAN NEMANJA..... 155

Jelena Đurić

- O MONUMENTIMA ISPRED PARLAMENTA
ABOUT MONUMENTS IN FRONT OF PARLIAMENT 169

Milena Dragičević Šešić

- VESNA PAVLOVIĆ: ARTIVISM IN A DIGITAL REALM
(MEMORY THROUGH TRANSMEDIALITY)
VESNA PAVLOVIĆ: ARTIVIZAM U DIGITALNOM SVETU
(SEĆANJE KROZ TRANSMEDIJALNOST)..... 187

Ksenija Radulović

- SEĆANJE NA VJEKOSLAVA AFRIĆA: BIOGRAFIJA – DRAMSKI
LIK ISTORIOGRAFSKE METADROME
IN MEMORY OF VJEKOSLAV AFRIĆ: HIS BIOGRAPHY –
A DRAMATIC CHARACTER IN HISTORIOGRAPHIC METADRAMA 203
- BIOGRAFIJE 219
BIOGRAPHIES..... 225

Тијана Тропин
Институт за књижевност
и уметност, Београд

ХИБРИДНА ФАНТАСТИКА И ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ: СЛУЧАЈ РОМАНА ТАМСИН МЈУР

Увод

Трансмедијалност данас истраживачи посматрају најчешће на примеру великих франшиза које омогућавају мењање, допуњавање и рекомбиновање првобитног садржаја: тако, на пример, могу пратити развој фигура из Марвеловог универзума у најразличитијим видовима, од првобитних стрипова преко филмских и телевизијских адаптација до видео-игара.¹ Таква трансформација и хиперпродукција разнородних садржаја често се третира као цинична корпоративна експлоатација постојећег материјала. Међутим, не треба сметнути с ума да, истовремено, богатство, разгранатост и непрегледност такве мреже наратива пружају конзументима, тј. читаоцима и гледаоцима једно и квантитативно и квалитативно другачије искуство, а уроњеност у трансмедијалне садржаје не мора бити искључиво пасивног карактера – напротив, последњих деценија све је видљивије присуство нове, *партиципативне* културе, у којој је нагласак на активном ставу *конзумента* уметничких садржаја; њихова активност стога је добила нове називе, попут производног конзумирања и производног коришћења (*prosumption* односно *produsage*, види Kleut 2016: 168). О томе ће нешто касније бити више речи. За потребе овог рада, и како би се избегла пејоративна конота-

¹ Као што су Сколари (Scolari), Бергети (Bertetti) и Фримен (Freeman) показали у студији *Transmedia Archaeology* (Scolari et al. 2014), у питању је ипак није савремена појава; трансмедијалне франшизе у данашњем смислу сежу у прошлост све до тридесетих година двадесетог века.

ција пасивности *конзумирања*, такве љубитеље уметности називаћемо општеприхваћеним називом *фанови* а њихову дисперзивну и фрагментирану заједницу *фандом*.

Нове генерације, одрасле уз такво интензивно и имерзивно доживљавање уметничких дела, природно су у своје властите творевине пренеле одлике трансмедијалности и стратегије партиципативне културе. У овом тексту то ћемо истражити на примеру Тамсин Мјур (Tamsyn Muir), ауторке чија је поетика формирана управо на трансмедијалним и партиципативним садржајима. Она је рођена 1985. у Аустралији и одрасла на Новом Зеланду; последњих година објављивала је запажене кратке приче у часописима посвећеним хорору, научној и епској фантастици (најуспешнија је свакако *Deepwater Bride* из 2015. године, номинована за низ жанровских награда) али су прави пробој постигли њени романи *Гидеон од Девете* (*Gideon the Ninth*, 2019) и *Хароу од Девете* (*Harrow the Ninth*, 2020), прва два дела серијала *Закључана гробница* (*The Locked Tomb*),² који би требало да буде заокружен 2022. објављивањем *Алекто од Девете* (*Alecto the Ninth*). Ови романи на свеж и иновативан начин приступају неким добро познатим мотивима тзв. спејс-опере (*space opera*), али њене карактеристике комбинују са елементима тако разнородних жанрова као што су хорор и детективски роман. Анализа стапања жанрова у овим делима завређује посебан рад, али овде ћемо се задржати на ономе што их чини нарочито занимљивим у контексту *фановске прозе*.

Фановска проза и партиципативна култура

Фановска проза (чешће *фанфикција*, *fan fiction*) јесте прозно дело деривативног карактера које љубитељ (фан) неког уметничког дела ствара као омаж, без претензија на аутономност дела и, што је такође важно, без претензија на „званично” објављивање, односно исплативост – фановска проза је по правилу аматерска и објављује се и дисеминује бесплатно, у облику аматерских часописа *фанзина* или, у новије време, преко различитих интернет портала (међу најпознатијима и највећима су, рецимо, *fanfiction.net* и *archiveofourown.org*, мада постоји безброј мањих портала и страница посвећених фановским садржајима) и друштвених мрежа (које током времена добијају и губе на популарности, тако да се може пратити миграција фандома с једне мреже на другу, од најраније корисничке мреже Usenet, преко блогерских платформи као што су Livejournal, Dreamwidth или Tumblr, па до платформи какав је Discord.

² Захваљујем на љубазности Јелени Катић Живановић – сва преводилачка решења и наводи у овом раду потичу из њеног за сада необјављеног превода *Гидеон од Девете*.

То је истовремено један од главних разлога што већина популарних аутора, али и корпорације које управљају развојем и прометом франшиза, нису заинтересовани за то да претерано строго спроводе законе о заштити ауторског дела: писање и читање фановске прозе може само подстаћи популарност (и комерцијалност) оригиналних дела.³

Читав овај скуп дискурзивних пракси може се обухватити и тумачити уз помоћ концепата *партиципативне културе* и *културе конвергенције*, чији је најпознатији теоретичар Хенри Џенкинс (Jenkins). Он још од деведесетих година 20. века истражује фановску културу, а његово најзначајније дело на том плану, *Текстуални криволовци (Textual Poachers. Television fans and participatory culture, Jenkins 1992)*, увело је у проучавање фандома класичан заокрет у вредновању – на трагу британских представника студија културе, Џенкинс проучавању популарне културе приступа без предубеђења и без инхерентног негативног вредновања. Управо стога концепт партиципативне културе нуди адекватан теоретски оквир и критички апарат за изучавање фановске праксе: он показује начин на који од конзументата постају ствараоци. Како каже сам Џенкинс, „појам партиципативне културе супротстављен је старијим представама о пасивним корисницима медија. Уместо што говоримо о произвођачима медија и конзументима као да заузимају раздвојене улоге, сада бисмо их могли посматрати као учеснике чија се интеракција одвија према новим правилима” (Jenkins 2008: 3).⁴ Нешто врло слично може се рећи и за концепт културе конвергенције, изграђен око феномена трансмедиијалности: „конвергенција представља културни помак у коме се конзументи подстичу да трагају за новим информацијама и успостављају везе између расутих медијских садржаја” (исто.; за детаљан приказ и критику појма видети Клеут 2016).

Џенкинс пише о фандому као начину да деца стекну вештине неопходне да би постали пуноправни учесници у култури конвергенције (Jenkins 2008: 176–177) и истиче огромне могућности за раније, брже и свестраније списатељско sazревање (исто.: 179).⁵ Чињенице потврђују ту прогнозу: бројни аутори су са мање или више успеха прешли с подручја фановске прозе на терен професионалног издаваштва и постали део „званичне” књижевне сцене. Ово је посебно видљиво кад су у питању тзв. YA (young adult) сектор издаваштва и жанровска фантастична књижевност. Значајне и популарне ауторке – Н. К. Џемисин (N. K. Jemisin), Наоми Новик (Naomi Novik), Касандра Клер (Cassandra Clare), Холи Блек (Holly Black), Сара Риз Бренан (Sarah Rees Brennan) – почеле су од писања фановске прозе и то искуство се на различите начине од-

³ Више о феномену фановске прозе видети у Тропин 2015.

⁴ Осим у случајевима кад је другачије наведено, сви преводи цитата су моји.

⁵ За опис практичног функционисања фандома као заједнице младих аутора видети анализе Ребеке Блек (Black 2005) и Анели Фјордевик (Fjordevik 2015).

разило на њихово писање: не само на развој списатељске технике, већ и на специфичну интеракцију са читаоцима и читалачким очекивањима.

Тамсин Мјур

Као и наведене ауторке, Тамсин Мјур је као списатељица стекла име управо на основу своје фандомске прозе. Главни фандом коме је припадала и у оквиру кога је стварала (под псеудонимом Градски пустињак, Urban Anchorite) јесте онај посвећен интернет-стрипу *Хоумстак* (*Homestuck*), креацији Ендруа Хасија (Andrew Hussie): ради се о изузетно обимном стрипу од преко осам хиљада страна, визуелно сведеном али наративно врло разгранатом и развијеном, са специфичном псеудомитологијом. Стрип је настајао у периоду од седам година и за то време окупио сразмерно велики број посвећених фанова, који су додатно продубили његову „митологију”, ширећи мрежу ликова и догађаја, али и прихватајући одређене фиктивне концепте (друштвене, моралне, психолошке) изложене у стрипу, и користећи их у међусобној комуникацији. Како је искуство учешћа у таквој заједници и књижевног доприноса фановској прози утицало на оригинална дела Тамсин Мјур?

Обележја фановске праксе у доба трансмедијалности могу се описати у овим оквирима: на делу су интензивна сарадња фанова, размена информација и садржаја, али и стварање нових, као вид колективне спознаје, уз креативну употребу нових дигиталних платформи и технологија. Тако исти садржај – рецимо, цитат преузет из романа – може бити трансформисан у класичну илустрацију, панел стрипа, или се на основу њега може креирати нови текст; он такође може, спајањем са постојећим визуелним материјалом, да пређе у формат интернет мима одн. меме (internet meme), попримивши ново значење. Романи *Гидеон од Девете* и *Хароу од Девете*, међутим, специфични су по томе што и сами користе такав трансформисани материјал, творећи нов, рекурзивни метаоднос према интернет-заједницама. Иако се обе књиге могу читати као пример хибридне фантастике, сродне Њу вирду (књижевном покрету за који је карактеристично мешање елемената научне и епске фантастике), ова специфична трансмедијалност је њихова кључна особина која може изазвати отпор „неумрежених” читалаца. Потреба да се јасно разлуче врсте садржаја доводи до одбојности према оваквим хибридним формама. Насупрот томе, Тамсин Мјур пише управо за публику која прихвата хибридне, трансмедијалне форме и с уживањем се укључује у лудички приступ ауторке.

Анахронизми

Најпрепознатљивији и најуочљивији приповедни поступак који она користи свакако су анахронизми као средство успостављања блискости са читаоцем, али и отуђења: већ од прве стране *Гидеона од Девете*, ликови романа користе изразе који су културноспецифични за данашњи тренутак и омладинску супкултуру којој сама ауторка припада, иако је радња смештена у неодређену, далеку будућност и на друге планете.⁶ Протагониста, *кавалерка* Гидеон, говори језиком савремених тинејџерки, као (у знатно мањој мери) и њена господарица, *некромансерка* Хароу: њено често вулгарно изражавање верно репродукује интернетски омладински сленг, његове обрте и језичке слике. Таква употреба анахронизама оштро дели ове романе од класичне фантастике, чији аутори улажу велики напор да креирају интерно доследне имагинарне светове како би постигли потпуну имерзивност текста, често са већом строгошћу него писци историјских романа. Цитати савремених поп-песама или референце на појмове који ликовима заправо не могу бити познати (од хотела до банана) непрекидно подсећају читаоца на погодбени карактер приказаног света, и истовремено служе као саставни део карактеризације главне јунакиње.

Интернет мимови

Нешто другачији и мање упадљив поступак јесте већ поменута употреба мимова који у овим романима представљају важан део цитатног материјала, а њихово постојање позива на активно читалачко учешће и препознавање. За потребе овог рада, користили смо актуелну и релевантну студију Дирка фон Гелена (Gehlen) који, ослањајући се на Феликса Шталдера (Stalder), говори о мимовима као о интегралном делу народне културе (Gehlen 2020: 7), који уз помоћ хумора и нонсенса међу корисницима интернета ствара осећај заједништва и идентитетске припадности истој групи (Gehlen 2020: 40).⁷ За разлику од других ин-

⁶ Сама Тамсин Мјур се о томе изјаснила у више наврата: „Своју причу схватам врло озбиљно, али често користим анахронизме. У моје приповедање укључени су бескорисни мимови и шале намењене читаоцима које не би схватио нико у мом универзуму. [...] Како можете да оправдавате то што Гидеон каже ‘у банани смо’ ако никад није појела банану”. (Travis, web)

⁷ Исти увид, нимало случајно, налазимо код Џенкинса у односу на целину фановске културе: „Фановска култура била је дефинисана апропријацијом и трансформацијом материјала преузетих од масовне културе; она је представљала примену пракси народне културе на садржаје масовне културе” (Jenkins 2006: 246). И Гелен и Џенкинс препознају то оживљавање народне културе у дигиталном окружењу и њену апропријацију садржаја масовне културе као потврђивање трајности народних културних пракси.

тертекстова присутних у *Гидеон од Девете*, мимови су често ефемерног и локалног карактера, ограничени на мали део интернет заједнице и брзо падају у заборав.

Они, дакле, не представљају једнако *видљив* сигнал литерарности датог имагинарног света као малочас поменути анахронизми: огромна већина читалаца не припада истој интернет-заједници и напосто их неће препознати, будући да сам текст не указује директно на њихову цитатност.

Типичан пример интегрисања мима у текст романа можемо наћи у једном поглављу *Хароу од Девете*. На нечију опаску да би се њена мајка у таквој ситуацији убила, јунакиња одговара „Yes, well, jail for Mother” (Muir 2020: 498). Бесмислени исказ „Затвор за мајку” може се тумачити као готово некохерентни узвик негодовања. У питању је, међутим, референца на мим познат под називом „Miette” који је настао на Твитеру. Списатељица Патриша Локвуд (Lockwood) на свом Твитер налогу често је помињала своју мачку, приписујући јој различите изјаве формулисане специфично стилизованим језиком. Једна од њих гласила је „you KICK miette? you kick her body like the football? oh! oh! jail for mother! jail for mother for One Thousand Years!!!!” („ШУТИРАШ мијет? шутираш њено тело као фудбалску лопту? ох! ох! затвор за мајку! Затвор за мајку На Хиљаду Година!!!!” „Miette” 2019).⁸ Тај твит је доживео неочекиван успех (ретвитован је преко 26 000 пута) и постао довољно виралан да Патришу Локвуд интервјуишу само поводом њега (Conaboy 2019). Ипак, његов досег није ни издалека такав да би алузија у *Хароу од Девете* могла бити лако препознатљива ни данас, а свакако не за неколико година. Позиционирање такве интерне шале још је необичније (и субверзивније) ако се има у виду драматичност описане ситуације у којој протагонисткиња њом одговара на сугестију да изврши самоубиство.

Карактеристике интеракције на свим мрежама на којима мимови данас циркулишу (Твитер, Тамблр, Инстаграм, Фејсбук) исте су:⁹ нагласак је на *брзини*, слању кратке и ефектне поруке која лако може привући пажњу и постати вирална (изузетно популарна и дељена). Укорак с тиме иде брзо губљење контекста и знања о тачном пореклу мима; с друге стране, мимови утолико брже „мутирају” и постају рекурзивни, везујући се једни за друге. Све друштвене платформе подложне су

⁸ Додатну занимљивост може представљати чињеница да и сама Патриша Локвуд врло успешно комбинује елементе високе и ниске културе – другим речима, традиционалне књижевности и интернет-културе – у својим делима и у јавном наступу.

⁹ Неке друге одлике су, опет, веома различите, почев од тога да ли претеже визуелни или текстуални садржај па надаље. На пример, Твитер подстиче (сведени, заоштрени) дијалог; Тамблр уместо тога даје предност „реблоговању”, преношењу садржаја, а интеракција међу корисницима је много другачија и компликованија. Свака друштвена мрежа развија властите протоколе комуникације и „лепог понашања”, тако да се и мимови мењају приликом селидбе с једне на другу мрежу.

ефемерности, губљењу садржаја, мигрирању корисника у случају да се промене правила употребе дате мреже (као што је, на пример, велики део корисника Тамблра напустио ту платформу 2018. године, после поштравања контроле садржаја); самим тим, отежано је праћење историјата појединих мимова. Од свих кросмедијалних одлика присутних у серијалу *Закључана гробница*, референце на интернет-мимове су најподложније пропадању током времена.

Жанр и структура романа

Као што је већ поменуто, и *Гидеон* и *Хароу од Девете* поигравају се властитом жанровском припадношћу. Она, међутим, није ограничена на књижевне жанрове. Структура *Гидеон од Девете* у средишњем делу подсећа на класичне видео-игре: протагонисти истражују непознат, наизглед бескрајан и лавиринтски замршен простор који морају упознати, а у њему морају наћи одређене предмете који ће им помоћи у решавању постављеног задатка и одгонетању загонетке. Истовремено се формира и детективски заплет који подсећа на одређена дела златног доба детективног романа, можда понајпре *Десет малих црнаца* Агате Кристи (Christie), у којима се на изолованом месту окупља група разнородних особа, а онда непознати починилац почиње да убија једну по једну. Ипак, *Гидеон од Девете* је роман конституисан као сразмерно праволинијски наратив.

Напротив, структура *Хароу од Девете* је изузетно фрагментарна и расута, а фрагменти често међусобно противречни. На махове, овај роман подсећа на низање поступака карактеристичних за фановску прозу: најважнији је свакако сагледавање истих догађаја са другог становишта – основна прича позната из претходног дела серијала приповеда се из почетка, али са тачке гледишта другог лика, тако да се постиже класичан „Рашомон” ефекат. Заступљен је и „алтернативни универзум”, модус у коме се, у аналогији са поджанром „алтернативне историје”, гради другачији имагинарни свет у коме ће се поновити радња првобитног, „канонског” дела, али и „дивергентна историја” у којој имагинарни свет остаје исти, али се приказани догађаји мењају. Велики делови *Хароу од Девете* представљају дигресије и ретардације радње које се могу читати као варијације честих и популарних модела фановске прозе. У одређеним поглављима, ликови се неочекивано смештају у други друштвени и историјски контекст, преузет из другог књижевног жанра – овде наизменично љубавног романа, ратног романа итд. – или у неку сасвим баналну ситуацију у савременој реалности (протагониста ради као шанкерка у кафетерији). У *Хароу од Девете*, заправо, Тамсин Мјур пише сама своју фановску прозу.

Барокна разуђеност приповедања у *Хароу од Девете* испуњава више функција: на интрадијегетичком плану, сукобљени и фрагментирани наративи представљају симптом психичког слома и дисоцијације. Екстрадијегетички, читав роман представља комплексан омаж топосима фановске прозе, али и формално експериментисање различитим жанровским матрицама и стилским варијацијама. Мјур повезује живу стваралачку радозналост са готово опсесивном склоношћу ка метатекстуалности, која захтева будног и обавештеног читаоца. Заправо, може се рећи да оба до сада објављена дела „Закључане гробнице“ функционишу у складу с принципима које је Кристи Дена издвојила као одлике кросмедиијалности: „1) Захтева активност корисника да би ‘дело’ било састављено у целину; 2) Приповедање је главни замајац активности; 3) Активност је успостављена између различитих система комуникације, може бити у оквиру једног система, и између различитих модуса.” (према Rodriguez-Amat, Sarikakis 2012: 131).

Конечно, у позадини збивања формира се још један слој жанровског идентитета ових романа: природа датог имагинарног света постепено се разоткрива као *дистопијска*. У том контексту може се, уз мало слободније тумачење указати на увид Лорен Левит да „[...] дистопијска имагинација може функционисати и дијалектички, а дистопијски наративи могу бити двоструко ефектнији, јер нам представљају не само немогуће већ и *непожељне* светове” (Levitt 2020: 47). Свет приказан у *Гидеон од Девете* и *Хароу од Девете* свакако је и *непожељан* и *немогућ* на више нивоа; али пре свега је конституисан дијалектички, у сталном дијалогу „канонског” и „фановског” приступа приповедању.

Закључак

И критичари и публика су топло дочекали *Гидеон од Девете*; међутим, активни фанови, они које би Џенкинс сврстао у *prosumers*, били су одушевљени кад се појавила *Хароу од Девете*, отворено заснована на моделима фановске прозе. На различитим друштвеним мрежама и порталима посвећеним жанровској фантастици, појавио се готово непрегледан број коментара и интерпретација, теорија о развоју радње у будућим наставцима, текстова посвећених препознавању и тумачењу слојева алузија и скривених наговештаја, али и фановских илустрација, фановске прозе, па чак и игара с картама заснованих на елементима романа, чиме је рекурзивност *Хароу* подигнута за још један степен.¹⁰

¹⁰ За добар пример читања *Хароу од Девете* са становишта фановске прозе види Zutter 2020.

Као и у случају других популарних романа, фановска заједница креира властита трансмедиајална дела много пре него што је дошло до стварања званичне корпоративне франшизе. Трансмедиајални карактер фановских илустрација, „фанвида“ (од fan video) и сличног садржаја често пада у засенак пред много видљивијим професионалним трансмедиајалним садржајима, баш као што трансмедиајални елементи присутни у књижевним делима привлаче мање пажње од оних у новим медијама. У таквим случајевима треба имати на уму Сколаријево упозорење: „Једнако је важно да се преиспитају и синтетизују традиционалнији медији док се истражују односи између старијих приповедачких пракси и привидно новијих стратегија трансмедиаја. Овај приступ обезбедиће јасније схватање трансмедиаја као трансисторијске праксе медијске производње која повезује старије и новије праксе“ (Scolari et al. 2014: 8).

Припадност фандому и флуидност граница између медија, али и између подручја личног живота, друштвених мрежа и књижевности, носи и одређене опасности. Фановска заједница се у сваком тренутку може окренути против неког свог члана тако да настане синергија негативног односа према лику и делу аутора.¹¹ Са друге стране, део „главнотокковских“ читалаца може одбити већ и податак да је неки аутор писао фановску прозу, која се по аутоматизму доводи у близину плагијата. Неке од списатељица поменутих раније у раду (пре свега Касандра Клер, али у мањој мери и Сара Риз Бренан) и данас сматрају да је њиховој каријери нашкодило што су отворено говориле о својој припадности фандому посвећеном серијалу о Харију Потеру и што нису криле своје фановске идентитете.¹² Другачија, много мање проблематична рецепција романа Тамсин Мјур показује колико су се позиције и видљивост фановске прозе у односу на „званичну“ књижевност промениле за само десетак година. Свакако да је од значаја и то што је Тамсин Мјур припадала много мање „видљивом“ фандому посвећеном стрипу који, уз то, свом аутору није донео велику финансијску добит, тако да је и питање интелектуалног власништва над његовим делом остало на чисто академском нивоу.

¹¹ Често се наводи подршка коју чланови заједнице пружају једни другима: „Такође је важно приметити да када аутори путем својих приповести јавно покажу да им је тешко, на пример кад наговештавају самоубиство, заједница им често пружи масовну подршку“ (Black 2005: 124). Ипак, тај однос може прећи и у своју супротност, односно развијање модела понашања *cancel culture* и унутар фандома.

¹² Сара Риз Бренан је свом искуству посветила цео есеј (Rees Brennan 2014). Контрверзама је могло допринети управо то што су ове ауторке биле део фандома посвећеног серијалу о Харију Потеру, првом великом фандому који је био присутан у јавној свести и који је, баш као и сам серијал Џоане К. Роулинг, изазвао бројне полемике и скандале.

Можемо закључити једним наводом о контроли ауторства карактеристичној за фановску прозу. „У овом окружењу, читалац је ‘овлашћен’ да контролише нарацију на два начина: фан аутор добија ауторитет да интервенише на причи и да јој приступи с било ког становишта како би реконструисао поредак читања прича по својој вољи. Упоредо с тим могућностима читања, власник-стваралац задржава права интелектуалног власништва.” (Rodriguez-Amat, Sarikakis 2012: 131). Овај исказ о „питању ауторства”, међутим, изокреће се на главу онда када и сам „власник-стваралац” тј. ауторка приступа свом тексту са становишта фановског читаоца, као што је то случају у *Хароу од Девете*.

Пред нама је, заправо, резултат особене повратне спреге: дело које још не представља основу за корпоративну трансмедијалну франшизу, али је свакако настало у дијалогу са трансмедијалним приповедањем и, што је још важније, као плод партиципативне културе. Интертекстуалност се овде квалитативно разликује од интертекстуалности у постмодерни или у високом модернизму: не наглашава се елитистички аспект (способност да се препозна интертекст или књижевна алузија обележавају читаоца као издвојеног и више вредног) већ аспект *заједништва*. Као такви, романи *Гидеон од Девете* и *Хароу од Девете* сасвим независно од својих уметничких квалитета представљају карактеристичне и значајне литерарне производе прве генерације која је књижевност и писање упознала првенствено путем интернета.

Литература

- Black, Rebecca W. (2005) “Access and affiliation: The literacy and composition practices of English-language learners in an online fanfiction community”, *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 49:2, October 2005. pp. 118–128.
- Conaboy, Kelly (2019) “Patricia Lockwood’s Cat Doesn’t Always Speak in a French Accent”. *The Cut*, 15.8.2019. dostupno na: <https://www.thecut.com/2019/08/let-me-tell-you-about-my-pet-patricia-lockwood-miette.html> [Pristupljeno 1.8.2021].
- Fjordevik, Anneli (2015) “Zur Rolle der internetbasierten Fanfiktion im Grenzland zwischen Leser- und Verfasserschaft” in *Hohe und niedere Literatur: Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Franz Hintereder-Emde (eds.) Berlin, Frank & Timme, pp. 429–441.
- Gehlen, Dirk von (2020) *Meme*. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers. Television fans and participatory culture*. New York, London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2008) *Convergence Culture*. New York and London: New York University Press.
- Клеут, Јелена (2016) „Култура конвергенције: појам и критике”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Књ. 41, св. 1, стр. 165–182.

- Levitt, Lauren (2020) "The Hunger Games and the Dystopian Imagination" in *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change*. Henry Jenkins, Gabriel Peters-Lazaro, Sangita Shresthova (eds). New York: New York University Press, pp. 43–50.
- "Miette" (2019) "Know Your Meme", dostupno na: <https://knowyourmeme.com/memes/miette> [Pristupljeno 1. 8. 2021].
- Muir, Tamsyn (2019) *Gideon the Ninth*. New York: Tom Doherty Associates.
- Muir, Tamsyn (2020) *Harrow the Ninth*. New York: Tom Doherty Associates.
- Rees Brennan, Sarah (2014) "My Experience With Fandom, The Essay", dostupno na: <https://sarahreesbrennan.tumblr.com/post/77926940735/ok-dont-get-me-wrong-because-its-just> [Pristupljeno 1.8.2021].
- Rodriguez-Amat, Joan Ramon; Katharine Sarikakis (2012) "The fandom menace or the phantom author? On sharecropping, crossmedia and copyright" in *Crossmedia Innovations. Texts, Markets, Institutions*. Indrek Ibrus/Carlos A. Scolari (eds.). Frankfurt/Main: Peter Lang, pp. 129–145.
- Scolari, Carlos A; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew (2014) "Introduction: Towards an Archaeology of Transmedia Storytelling" in *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*. Carlos A. Scolari, Paolo Bertetti and Matthew Freeman (eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Travis (2019) "An Interview with Tamsyn Muir", *The Fantasy Inn*, dostupno na: <https://thefantasyinn.com/2019/08/28/an-interview-with-tamsyn-muir/> [Pristupljeno 1.8.2021].
- Тропин, Тијана (2015) „Фановска проза и интернет: нови видови старих прича”, *Лемонис Матуце српске*. год. 191, књ. 496, св. 3 (септ. 2015), стр. 292–303.
- Zutter, Natalie (2020) "Five Times Harrow the Ninth Uses the Language of Fanfiction to Process Grief, and One Time It Doesn't." *Tor.com*. dostupno na: <https://www.tor.com/2020/08/13/five-times-harrow-the-ninth-uses-the-language-of-fanfiction-to-process-grief-and-one-time-it-doesnt/> [Pristupljeno 1.8.2021].

Tijana Tropin
Institute for Literature
and Art, Belgrade

HYBRID FANTASY AND TRANSMEDIA STORYTELLING: THE CASE OF THE TAMSYN MUIR'S NOVELS

Abstract

During the last few years, we have witnessed the emergence of a new generation of authors who grew up in a transmedia environment and whose works spontaneously adapt to the state of ubiquitous networking and fluidity of narratives that are constantly being re-shaped in different forms. One of the most interesting phenomena in the field of fantasy literature is Tamsyn Muir, a young New Zealand author who has published only two novels so far, Gideon the Ninth (2019) and Harrow the Ninth (2020). Both works aroused great interest and varying reactions precisely because of the confident interplay of different genre identities, as well as the transmedia links between the fantastic narrative and the characteristic conventions of social networks. In her work, Muir uses the internet discourse as developed on Tumblr or Twitter – primarily viral content, i.e. internet memes, but also a rich legacy of fanfiction and video games. Within the limits of this paper, we will try to analyse whether Muir manages to create a harmonious, narrative and artistic unity.

Key words

participatory culture, convergence culture, Tamsyn Muir, fanfiction, fandom