

УНИВЕРЗИТЕТ СИНГИДУМУМ

Департман за постдипломске студије

Данијелова 32, Београд

ВЕЋУ ДЕПАРТМАНА ЗА ПОСТДИПЛОМСКЕ СТУДИЈЕ

Одлуком Већа Департмана за последипломске студије број 4 – 41-2/2020. од 11.03.2020. године, одређени смо за чланове Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације кандидаткиње Јелене Мишељић под називом *ПОСТЉУДСКИ ПОГЛЕД: УТИЦАЈ АУТОМАТИЗОВАНИХ СЛИКА НА САВРЕМЕНИ ФИЛМ* о чему подносимо следећи

ИЗВЕШТАЈ

1. Основни подаци о Кандидаткињи и докторској дисертацији

Јелена Мишељић је рођена 1987. године у Дубровнику. Дипломирала и магистрирала је на студијском програму Продукција, на Факултету драмских умјетности Цетиње (Универзитет Црне Горе), гдје је ангажована као сарадница у настави на предмету Филмска продукција.

Продуцирала је кратке филмове *Заклони* (ред: Иван Салатић, 2014; Специјална награда жирија Сарајево Филм Фестивала) и *Бисерна обала* (ред: Душан Касалица, 2015; Срце Сарајева за најбољи кратки филм Сарајево Филм Фестивала). Извршна је продуценткиња дугометражног играног филма *Испод моста, међу стијенама* (ред: Павле Симоновић, 2016). Радила је у областима филмске и видео продукције, менаџмента пројеката из културе, те у програмском менаџменту и продукцији фестивала (Филмски фестивал Херцег Нови – Монтенегро Филм Фестивал; Интернационални телевизијски фестивал Бар; Которски фестивал позоришта за дјецу). Чланица је мреже EWA – Европска асоцијација жена у филмској индустрији. Алумна је *Sarajevo Talents* и *Berlinale Talents* програма. Чланица је Европске филмске академије (EFA).

Објавила је следеће радове:

- Jelena Mišeljčić, Vuk Vuković, „What Lies in the Eye of the Beholder – The Newspaper“, u Tatjana Rosić Ilić, Jasna Koteska, Janko Ljumović (ur.), *Representation of Gender Minority Groups in Media: Serbia, Montenegro and Macedonia*, Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015, 207-218.

- Јелена Мишељић, „Медијализована Црна Гора: Дивља љепота и романтичне луталице“, у Радмила Војводић, Јанко Љумовић (ур.), *Црногорске студије културе и идентитета*, Универзитет Црне Горе, Факултет драмских умјетности Цетиње, 2016, 85-106.
- Jelena Mišeljić, „The invisible stalker in 'It Can Pass Through the Wall'“, *Short Film Studies*, vol. 7, no. 2, Intellect, Bristol, 2017, 191-193;
https://doi.org/10.1386/sfs.7.2.191_1
- Јелена Мишељић, „Транскултурални аспекти европског филма“, *Фокализатор – часопис за књижевност и културу*, бр. 6/2020, Фокализатор, Подгорица, 2020, 115-119.

Кандидаткиња има два објављена рада категорије M23 чиме је испуњен предуслов за одбрану докторске дисертације:

- Jelena Mišeljić, „Druga filmska avangarda u Jugoslaviji: jedan pregled“, *Život umjetnosti*, br. 102, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2018, 120-135;
<https://doi.org/10.31664/zu.2018.102.05>
- Jelena Mišeljić, „Postfilmska naracija u filmu 'Potraga': *screenlife* estetika i neoliberalni mozak“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 105, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2021;
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_hflj_suradnici.aspx?sif=453056581#.YK5oEi2w3u0

Докторска дисертација кандидаткиње *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм* урађена је на укупно 204 стране, од чега 10 страна са литературом – 143 референце; 4 стране са филмографијом – 75 референци.

Докторска дисертација кандидаткиње Јелене Мишељић била је подвргнута провери софтвером за установљавање преклапања/плагијаризма (и Thenticate Plagiarism Detection Software). Укупан процентуални износ запажених преклапања износи 6% дисертације, појединачна преклапања су мања од 1%.

2. Предмет и циљ истраживања

Тема и предмет докторске дисертације

Предмет докторске дисертације кандидаткиње Јелене Мишељић је концепт и реализација аутоматизоване слике као изражајног средства у савременом филму. Аутоматизовану филмску слику идентификује и интерпретира у новим дигиталним појавностима филма. У дисертацији је филм као аутономни медиј разматран у оквиру њему својствене медијске трансдисциплинарности у битној релацији са теоријама нових дигиталних медија и постмедија: „У времену свеприсутних дигиталних покретних слика извор слике је често непознат, односно дехуманизован, било да је ријеч о камерама наших рачунара,

објективима наших *gadget*-а или надзорним системима, а како истиче Хито Штајерл, слика генерисана на овакав начин 'спаја контролну роботику, софтвере за препознавање објеката, и технологију за машинско учење. Стога, ако направите слику на телефону, исход неће бити учињен са предумишљајем већ путем посредника“ (стр. 11). У докторској дисертацији је истраживано и тумачено на који начин такве, наизглед насумичне и *самосталне*, слике утичу на савремени филм. Филм је, по аргументацији Јелене Мишељић, технокапиталистички производ, те се стога третман аутоматизованих слика у савременом филму доводи у везу и са питањем људског субјекта и његовог друштвено-политичког окружења, а који се измешта из хуманог у постхумани контекст. Појмом аутоматизоване слике кандидаткиња денотира оне слике чији је извор непознат, то јест њихово порекло је поглед чији извор није људски ни жив, већ онај који је дехуманизован.

У докторској дисертацији *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм* анализирана је порозност субјекта у времену дигиталних слика када „искуство“ аутомата преузима улогу људског искуства. У свету који се искључиво разумева путем екрана, људски материјални и имагинарни светови су испреплетени аудиовизуелним сликама, чиме се перманентно унапређује простетички карактер наших физичких, друштвених, политичких, естетичких тела и њихових медија, све до потпуног одсуства границе између тела и његовог медијског продужетка. Пред кандидаткињу су постфилмска остварења поставила питања за чијим је одговорима трагала:

- где је граница између људске свести, искуства и њених објеката?
- како се посредује комуникација међу њима?
- да ли људско искуство мутира тако да данас можемо говорити не само о постфилмској, већ и о постљудској филмској естетици?

Основни циљ истраживања и интерпретација је да се идентификују, опишу и објасне постфилмске одлике филма у времену када су технологије продукције и рецепције филма подведене под радикално другачије односе моћи, те односе између људског субјекта и његовог неолибералног, техноцентричног окружења, које се уско доводи у вези са постхуманим контекстом. Основни циљ је разматран у неколико изведених истраживачких усмерења – појединачно специфицираних циљева:

- први, контекстуализација филма и постфилма у савременој дигиталној култури;
- други изведени циљ дисертације јесте мапирање кључних појмовних језгара референтног оквира теорија филмске уметности и то са позиција постфилмских теорија, а то првенствено значи извођење теорије аутоматизоване слике у односу на савремени филмски диспозитив: „узимајући у обзир поменуте радикалне филмске процедуре, кључно питање које дисертацијом третирам јесте онтологизација филмског медија у условима општеприсутне производње аутоматизованих слика“ (стр. 13);
- трећи циљ, тестирање и тумачење конвенција класичног наративног филма, односно, истраживање могућности за њихову ревизију, посебно у светлу техничких својстава слика насталих новим технологијама машинске визуелизације.
- четврти циљ истраживања изложених докторском дисертацијом јесте извођење критичког апарата за разумевање тенденција савременог филма у његовој укупности,

како би се указало на постхуманистички контекст разумевања савремене филмске уметности.

Општи и појединачни циљеви су постављени, разрађени и реализовани на јасан и теоријски консеквентан начин.

3. Хипотетички оквир истраживања

Кандидаткиња је на основу образложења предмета и циљева докторске дисертације, поставила основну научну хипотезу која гласи: „Аутоматизована слика као изражајно средство у филму рефлектује савремени тренутак у којем искуство нових медијских технологија преузима улогу људског искуства, тиме доводећи у питање стабилност људског субјекта у времену свеприсутних дигиталних аудио визуалних представа постљудског стања“ (стр. 13).

Изведене су и три помоћне хипотезе у циљу боље систематизације структуре истраживања:

- аутоматизована слика у савременој дигиталној култури се контекстуализује у оквиру основних преокупација критичких постхуманистичких студија;
- формалистичке одлике филмова који се се односе на аутоматизоване слике као изражајно средство модификују разумевање природе филмског медија и стилских конвенција у филмској уметности, градећи нови дискурс у филмској теорији, дискурс постфилма;
- праксе употребе технологија машинског вида у филму имају упориште у идеји о обликовању савремене перцепције коју је неопходно разумети као постантропоцентричну, другим речима, у савременој дигиталној култури постоји тенденција деконструкције класичног филмског поступка у биоскопском филму и то коришћењем атипичних филмских средстава међу којима се уочава и примена аутоматизоване слике.

Кандидаткиња наглашава приступ постављеним хипотезама „Процес гледања филма подразумева динамичан однос између филмске слике и филмског гледаоца, а тај узајамни однос утиче на процес субјективизације, односно на конституисање филмског гледаоца као субјекта, ако се водимо класичним филмолошким поставкама. Међутим, уколико конвенције класичног наративног филма примјеном људског погледа (у кадрирању, позиционирању угла и плана снимања) имају за циљ елиминацију присуства камере у причи и минимализовање самосвијести гледаоца (суспензија невјерице), у условима аутоматизованих слика намеће се питање субјективизације у односу на нељудски поглед у филму. Третман аутоматизованих слика и аутоматизованог погледа у савременим, постфилмским процедурама на тај начин огледа нелагодност људског субјекта у односу према техноцентричном биополитичком окружењу. Технолошки развој и свеприсутност дигиталних слика су омогућили материјализацију проширења људске перцепције нељудским елементима, потврђујући природу филма као постљудске умјетности“ (стр. 14).

Хипотезе су постављене на инструктиван начин чиме је омогућено теоријско преиспитивање и расправа аутоматизоване слике и њеног постфилмског контекста у односу на савремени филмски диспозитив. Аналогни филмски теоријски модалитет је замењен дигиталним и постдигиталним модалитетима са свим последицама које то има на

перцепцију, рецепцију, разумевање и тумачење савременог филма, односно, редефинисање филмског стваралачког и рецептивног субјекта.

4. Методологија истраживања

Кандидаткиња Јелена Мишељић је поставила методолошки приступ заснован на односу теоријског и емпиријског истраживања аутоматизоване слике, постфилма и постљудског погледа те субјекта. Њен битни методолошки приступ је заснован на интерпретативној деконструкцији класичног филмског поступка увођењем атипичних технолошких средстава и процедура које су омогућене дигиталним и постдигиталним технологијама што хуманистички дискурс класичне филмске теорије доводи у домен постхуманистичког дискурса.

Методе које је кандидаткиња примењивала су:

1. компаративна и интертекстуална метода анализе теме и предмета у односу на коришћену стручну и теоријску филмолошку и медиолошку литературу;
2. историјско-прегледни метод, која омогућава анализу формалних одлика филмских и новомедијских изражајних средстава која су предмет рада;
3. емпиријски метод, који подразумева студије случаја у распону од класичног, експерименталног преко дигиталног филма и видеа до мрежних презентација и комуникација;
4. анализа односа технолошких и наративних импакта тумачених дела;
5. синтеза закључака добијених аналитичким методама у контексту савремених хуманистичких наука и њихових трансдисциплинарних постхуманистичких оријентација; и
6. извођење теоријских платформи дигиталног, постдигиталног рада у односу на хуманистички центрирани и постхуманистички пројектовани децентрирани субјект савремене филмске уметности.
- 7.

Кандидаткиња је постављеном и спроведеном методологијом прецизно указала на захтевне циљеве којима је приступила постављеној теми, предмету, циљевима и хипотезама дисертације под насловом *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм*.

5. Кратак приказ садржаја докторске дисертације

Докторска дисертација *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм* је компонована у осам поглавља са подпоглављима. Приложен је попис литературе, филмографија, биографија и списак објављених радова кандидаткиње.

У „Уводу“ (стр. 8-19) су изложене полазне претпоставке на којима су заснована истраживања, расправе и писање дисертације. Кандидаткиња је у уводу назначила тему и предмет дисертације, циљеве, хипотезе, методолошка полазишта и, пре свега, контекст истраживања и рада на дисертацији. На експлицитан начин је постављен циљ: „Докторском

дисертацијом ћу, уз све могуће корисне дилеме, понудити један осврт на савремени дигитални филм, али и на актуелни тренутак у којем институционализовани механизми производње слика преузимају доминантну логику перцепције, или како пише Вилијам Џ. Мичел 'свјетска мрежа система дигиталних слика се полако и тихо конституише као реконфигурисано око децентрираног људског субјекта'. Обухватајући преглед филмских преокупација машинским видом, од *Хиљаду очију доктора Мабузеа* Фрица Ланга до *Девет очију Google Street View*-а Цона Рафмана, овим радом имам за циљ да понудим нову могућу перспективу разумијевања утицаја пракси аутоматизованих технологија снимања на филм“ (стр. 19).

У поглављу „1. Аутоматизована слика“ (стр. 20-37) са пет подпоглавља „1.1 Увод“, „1.2 Аутоматизација вида, аутоматизација погледа“, „1.3 Оперативност аутоматизоване слике“, „1.4 Аутономност аутоматизоване слике“ и „1.5 Закључак“ идентификовани су основни концепти и њихови теоријски односи. Указано је на функционални специфични карактер аутоматизације вида и погледа у односу на оперативне слике: „Аутоматизоване слике, које су оперативне и аутономне, јесу огледало савременог визуелног режима којим је обухваћена наша перцепција. Истовремено, дигитална слика омогућава нове перспективе разумијевања трансдисциплинарних и опозицијских пракси аудиовизуелних умјетности“ (стр. 36).

Поглавље „2. Постхуманизам и аутоматизована слика“ (стр. 38-64) је дато са пет подпоглавља: „2.1 Увод“, „2.2 Постхумано и постхуманизам“, „2.3 Децентрирање људског у аутоматизацији погледа“, „2.4 Техногенеза“ и „2.5 Биополитички екрани“. У овом поглављу је разрађен општи теоријски и протофилозофски контекст аутоматизоване слике и погледа увођењем и разрадом концепата „постхумано“ и „постхуманизам“: „Важно је да истакнемо да идеја постљудског погледа, који еманира аутоматизована слика, а што ћемо образложити у наредним поглављима, не подлијеже у толикој мјери интерпретацији људског као 'подређеног машинама'. Напротив, постљудски поглед доприноси идеји континуираног филозофског пројекта реконституисања људског у коеволутивним процесима односа човјека и технологије, односно у савременој *техногенези*“ (стр. 39).

У поглављу „3. Постљудски поглед; аутоматизоване слике и филм“ (стр. 65-101) са седам подпоглавља „3.1 Увод“, „3.2 Изазови у теоретизацији тачке гледишта“, „3.3 (Постљудски) поглед“, „3.4 Поглед киборга“, „3.5 Поглед ствари“, „3.6 Поглед камере“ и „3.7 Закључак“ изведен је теоријски прелазак са класичне теорије филма на савремену дигиталну и постдигиталну теорију аутоматизоване слике и постфилма. Кандидаткиња пажљиво и акрибично анализира напуштање традиционалне филмске естетике засноване на композиционим принципима кадрирања, композиције, симетрије, монтаже, употребе светла, боје, звука, музике итд. Зато је изведена битна расправа дигиталних и постдигиталних технолошких импакта на нови филм: „Другим ријечима, аутоматизована слика, за разлику од традиционалне техничке слике, не репрезентује један одређен, превасходно људски, доживљај свијета. Како смо раније истакли, она је резултат машинског вида артифицијелних, високо оперативних технологија које користе визуелни садржај као улазни податак за низ других операција. Стога, водећи се теоријским концептима које смо изложили, логично је закључити да се анализи *гледања*, али и употребе аутоматизованих слика у филму морамо приступити попут овог скопичког режима. Главна питање које треба да поставимо стога је *како аутоматизоване слике рефлектују начин на који нас виде машине*. (стр. 67)“. Филмови којима се кандидаткиња у

наставку рада бави су студије случаја нових филмских пракси. Постфилмска дела огледају нови језик филма чије је доминантно својство њихова експресивна природа, као и укорјењеност у имерзији наше свакодневице у дигитално окружење нових медија и технологија. Аутоматизоване технологије снимања у филмском језику функционишу као експресија ових процеса, сажимајући својства савременог машинског вида, са једне, и његових друштвено-политичких импликација, са друге стране. У таквом окружењу, када конвенције класичне нарације више немају своју примарну улогу, аутоматизована камера фиксира гледаоца за приказ, без одабира детаља или радње на које морамо да обратимо пажњу, за приказ који за основну меру више нема људско тело, нити перцепцију. Зато, овакав наизглед индиферентни поглед уређаја је потребно анализирати из перспективе теоријских и протофилозофских постхуманистичких преокупација.

У поглављу „4. Надзорне камере у савременом филму: прилог интерпретацијама постантропоцентричног погледа“ (стр. 102-128) развијено је шест подпоглавља „4.1 Увод“, „4.2 Мапирање жанра надзирачког филма“, „4.3 Документовање друштва контроле као филмски приступ“, „4.4 'It's looking at me': Деконструкција жанра инвазије дома у филмовима *Скривено* и *Паранормална активност*“, „4.5 Идеолошка транспозиција шпијунског технотрилера у филму *Lone Wolf*“ и „4.6 Закључак“. У овом поглављу се разматра улога надзорних камера. Свакодневне технологије аутоматизованог снимања, речима кандидаткиње, утицале су на то да перцепција нашег окружења више не може бити схваћена само као раздвајање „између живог (субјекта) и неживог (објекта, машине која види)“, како је писао Вирилио. Неопходно је да се ова појава разуме не као фрактура, већ као један од склопова у интеракцијама технокултуралних парадигми. Циљ је да се укаже на одређене тенденције у постфилмским праксама које демонстрирају како се овај обрт огледа и у језику савремених аудиовизуелних уметности: „Постљудски поглед се, према својим најочигледнијим својствима, превасходно манифестује у виду технологија за надзор. У филмовима који користе ССТV снимак као изражајно средство, наративну и визуелну стратегију, уочава се потреба да се одговори на нови постфилмски језик, увиђајући размјере постхуманистичког дискурса у којем је неопходно реконституисање појма „људског“. Надзорни снимци, у том смислу, јасно огледају обиљежја аутоматизоване слике, она која се на првом мјесту односе на децентрирање људског субјекта и његово измјештање на раван објекта. Човјек тако, постаје још једна информација, техничка чињеница у физичком простору. Указали смо на то како се генеалогичка ове врсте филма креће од дистопијских визија, до изазова за реконституисање крхке људске субјективности као постхуманистичке преокупације која се огледа у психолошким трилерима и хорорима ССТV снимка“ (стр. 127).

Пето поглавље „Техногенеза и поглед рачунарског екрана“ (стр. 129-153) је посвећено, пре свега, анализи и расправи „десктоп филма“. Поглавље је подељено у пет делова: „5.1 Увод“, „5.2 Поглед 'уклопљене коцке'“, „5.3 Извјесна тенденција *десктоп* филма“, „5.4 *Десктоп* филм у контексту проширених медија“ и „5.5 Закључак“. Кандидаткиња наглашава: „На плану 'слике', међутим, десктоп филмови еманирају постљудски поглед који се усложњава у односу на праксе филма технологија за надзор. Поред тога што су протагонисти изложени погледу веб-камера, они су и смјештени унутар екрана различитих платформи, из различитих потреба. Постљудски поглед аутоматизоване слике се тако односи на свеобухватнију теоретизацију перцепције граничности између физичког и виртуелног окружења и тијела. На тај начин, у односу на продукцијски оквир и умјетнички садржај, десктоп филмови, као пост-филмска форма, нису само представе савремене

техногенезе и коеволуције са дигиталним технологијама, већ и њени артефакти. Филмови рачунарских екрана нас враћају на питања тјелесности, перцепције окружења и физичког простора, и, уопште, значаја и аспеката материјалности тијела и његовог окружења“ (стр. 153).

Шесто поглавље „6. Пејзажни филм : постљудски поглед и еколошка мисао“ (стр. 154-181) компоновано је у седам подпоглавља: „6.1 Увод“, „6.2 Прилози теоретизацији пејзажног филма“, „6.3 Послије ратни модернизам и објективни реализам“, „6.4 Темпоралност пејзажа: дуги кадар и слика-вријеме“, „6.5 Кинематографски аутоматизам и крајолик“, „6.6 Еколошка мисао у крајолицима филмова Џејмса Бенинга“ и „6.7 Закључак“. Кандидаткиња разматра различите облике производње аутоматизоване слике. Концепт аутоматизоване слике, тако, у својеврсној хронологији којом се води овај рад, прелази из домена дигиталних оперативних медија у домен естетичких филмских истраживања. На тај начин, аутоматизам, као одлика филмске слике, једнако се односи на план кинематографског и људског прикупљања и обраде визуелних података у процесима опажања, уметности која се не заснива нужно на људској присутности. Поента расправа је да се покаже и аргументује да постљудски поглед суочава савременог човека са ситуацијом да она/он није мера свих ствари: „Другоме смо и ми друго“ (стр. 181).

Седми део рада је „7. Закључак дисертације“ (стр. 182-187) је изведен као сажета рефлексивна анализа и расправа изложених у претходним поглављима. Тиме је постављена основа за идентификацију, индексацију и интерпретацију новог дигиталног и постдигиталног филма у условима фундаменталних технолошких промена услова производње и рецепције филмске уметности у односу на промене статуса, смисла и карактера субјекта који ствара и за кога се ствара филмско дело.

6. Постигнути резултати и научни допринос докторске дисертације

Трансдисциплинарна докторска дисертације Јелене Мишељић је *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм* је актуелно и изазовно научно дело о статусу, функцијама и импактима савременог филма – филма у времену дигиталних и постдигиталних технологија. Кандидаткиња Јелена Мишељић полази од концепта и теорије аутоматизоване слике да би успешно и аутентично развила битне одлике нужне трансформације хуманистички оријентисане филмске теорије у постхуману филмску теорију слике, филма, погледа и децентрираног људског тела. Резултати и доприноси њених истраживања и писања су конструисање теоријске платформе која омогућава да се из нове теорије филма изведу кључна питања о људском стваралачком и постљудском продуктивном свету проблематизацијом односа технологије и субјекта у стварању филма, у филмским репрезентацијама и у рецепцији филма.

Аутентичност њеног приступа види се у одлучном, акрибичном и аналитичном третирању трансдисциплинарних односа савремене постљудске или аутоматизоване технологије, филмских технолошких предуслова производње аутоматизоване слике, функција и уплива технологије на филмски наратив, те нове теоретизације погледа и рецепције. Овим научним радом су отворена многа питања која припадају савременој филмској производњи, али и неизвесним предикцијама филмског рада.

7. Мишљење и предлог Комисије о докторској дисертацији

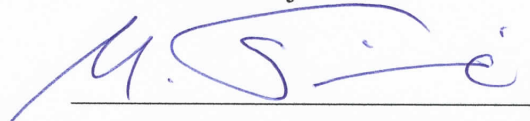
На основу изложеног Комисија је мишљења да докторска дисертација Јелене Мишељић *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм* по теми, приступу, структури и садржају рада, квалитету и начину излагања, методологији истраживања, начину коришћења литературе, релевантности и квалитету спроведеног истраживања новог филма и донетим закључцима задовољава критеријуме захтеване за трансдисциплинарну докторску дисертацију, те се може прихватити као подобна за јавну одбрану.

Сагледавајући укупну оцену докторске дисертације кандидаткиње Јелене Мишељић *Постљудски поглед: утицаји аутоматизованих слика на савремени филм* предлажемо Већу департмана за последипломске студије и Сенату Универзитета Сингидунум да прихвати напред наведену докторску дисертацију и одобри њену јавну одбрану.

Потврђујемо својим потписом, под пуном професионалном одговорношћу, да су подаци у Извештају веродостојни и у потпуности тачни, укључујући тачну категоризацију научноистраживачких резултата кандидаткиње, а све у складу са Правилницима и актима Универзитета.

Београд, 24. децембар. 2021.

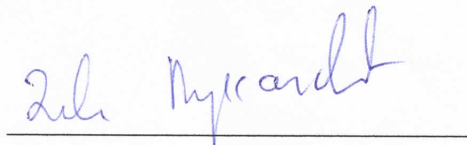
Чланови комисије



др Миодраг Шуваковић, редовни професор – ментор



др Андрија Филиповић, ванредни професор



др Дивна Вуксановић, редовна професорка
Факултета драмских уметности – Универзитета уметности у Београду
(спољна чланица комисије)