

---

ISSN 0023-5164  
УДК 316.7

На корици:  
Свети Ђирило и Методије,  
икона

---

---

1997

# ЧУРА

---

**ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И  
СОЦИОЛОГИЈУ КУЛТУРЕ  
И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ**

---

---

# КУЛТУРА

Редакција: др Милош Немањић,  
др Веселин Кљајић, др Владислава Гордић Петковић,  
др Ангелина Милосављевић Аулт, др Мариела Цветић,  
др Драгана Мартиновић, др Слободан Мрђа  
Извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Главни уредник: др Александар Прњат

Лепотом часописа бавио се: Божидар Боле Милорадовић

Лектура и коректура: Милица Настасић

Превод на енглески и лектура превода: Татјана Медић

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Аутор иницијала: Божидар Боле Милорадовић

Издавач: Завод за проучавање културног развитка

Одговорни уредник: Марина Лукић Цветић

Редакција часописа Култура, Београд, Риге од Фере 4,  
тел. 011 2187 637, E-mail: [kultura@zaprokul.org.rs](mailto:kultura@zaprokul.org.rs)  
Web site: [www.zaprokul.org.rs](http://www.zaprokul.org.rs)

Часопис излази тромесечно

Сви текстови у часопису се рецензирају

Претплате слати на адресу: Завод за проучавање културног  
развитка, Риге од Фере 4, Београд, рачун 840-713668-11  
с назнаком „За часопис *Култура*“

*КУЛТУРА* – Review for the Theory and Sociology of Culture  
and for the Cultural Policy (Editor in Chief dr Aleksandar Prnjat)  
Published quarterly by Center for Study in Cultural Development  
Belgrade, Rige od Fere 4, tel. (+ 381 11) 2637 565

Штампа: *Cicero Print*,  
Блажа Попиводе 3, Београд

Тираж: 500

Штампање завршено: марта 2013.

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

Објављивање овог броја *Културе* омогућило је  
Министарство културе и информисања  
Републике Србије

---

---

# САДРЖАЈ

---

---

## ЈУБИЛЕЈ – 1150 ГОДИНА ОД МИСИЈЕ СВЕТОГ ЋИРИЛА И МЕТОДИЈА

---

*Гордана Јовановић*

СВЕТИ ЋИРИЛО И МЕТОДИЈЕ –  
МИСИОНАРИ МЕЂУ СЛОВЕНИМА

11

---

## ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И КЊИЖЕВНОСТ

Приредила др Владислава Гордић Петковић

---

*Владислава Гордић Петковић*

РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

29

*Жељко Милановић*

ФРАГМЕНТИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ И КЊИЖЕВНОСТ

31

*Марко Чудић*

(ПОСТ)КОЛОНИЈАЛИЗАМ У (ПОСТ)СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ  
РУХУ: ЛАСЛО КРАСНАХОРКАИ ПО ТРЕЋИ ПУТ У КИНИ

45

*Мирјана Маринковић*

ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ТУРСКА КЊИЖЕВНОСТ

61

*Бернарда Катушић*

МЕДИЈАЛНА ГЛОБАЛИЗАЦИЈА

75

*Владислава Гордић Петковић*

ПИСАЊЕ УЗ ГРАНИЦУ: ТРСТ КАО  
МАЛИ ПРОСТОР ВЕЛИКИХ РАЗЛИКА

93

*Софија Кристенсен*

УНИВЕРЗИТЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ: УНИВЕРЗИТЕТСКИ  
РОМАН У АНГЛОАМЕРИЧКОЈ И НОРВЕШКОЈ  
КЊИЖЕВНОСТИ

102

*Викторија Кромхолц*

OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR:  
ON THE NATURE OF FICTIONAL RETURNS TO THE  
NINETEENTH CENTURY

117

*Ивана Марић*

GLOBALIZATION, IDENTITY, COMMODITY: THE CASE OF  
*STINKY ONION* (TAMARA JECIĆ) AND *THE PENULTIMATE  
JOURNEY* (GORDANA ĆIRJANIĆ)

130

*Новак Малешевић*

ЈЕЗИК И ИДЕОЛОГИЈА

144

---

---

## САДРЖАЈ

---

### ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ Приредила др Миланка Тодић

---

*Миланка Тодић*

УМРЕЖЕНА АВАНГАРДА: СРПСКИ, ФРАНЦУСКИ И  
ШПАНСКИ НАДРЕАЛИСТИ  
165

*Кајоко Јамасаки*

ЗАВИЧАЈ И ТУЂИНА: ТРЕШЊА И ПОЕЗИЈА  
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ  
179

*Хироши Јамасаки Вукелић*

МАЦУО БАШО: УСКА СТАЗА КА ДАЛЕКОМ СЕБЕРУ  
190

*Масуми Камеда*

VISUAL FRAMING OF RED MARTYRS: SOVIET AND  
YUGOSLAV PARTISAN PROPAGANDA COMPARED  
199

*Шон Боден*

ЖЕНЕ И АНИМЕ: ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И  
ЊЕН ОДРАЗ ЈАПАНСКОГ ДРУШТВА  
208

*Бојан Вукадиновић*

СРПСКА ПУБЛИКА, ЈАПАНСКА АНИМАЦИЈА,  
ФИЛМОВИ И СТРИПОВИ  
217

*Милена Попов*

ГЛОБАЛНА МОДА – МОДА БЕЗ ГРАНИЦА:  
ДИВЉАЧКА ЛЕПОТА АЛЕКСАНДРА МЕККВИНА  
227

*Душанка Пихлер*

ПРОЖИМАЊЕ МОДЕ И УМЕТНОСТИ  
НА ПРЕЛАЗУ ВЕКОВА  
237

*Зорица Чолић*

КУЛТУРАЛНИ НОМАДИЗАМ КАО ОДБРАНА  
ХЕТЕРОГЕНОСТИ  
256

*Лидија Цветић*

САЈБЕР ПЕРФОРМАНС КАО  
НОВОМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ: ПРАКСА И ОНТОЛОГИЈА  
267

*Горан Гаерић*

ГЛОБАЛИСТИЧКИ АСПЕКТИ ЕКСПАНЗИЈЕ НОВИХ  
МЕДИЈА: ОД НЕМОГ КА ГОВОРНОМ (ПОКРЕТНОМ)  
СЛИКАРСТВУ  
280

*Ана Јурчић и Николина Врцељ*

КУЛТУРНА ПОЛИТИКА ЈЕДНАКОСТИ ПОЛОВА  
299

---

---

## САДРЖАЈ

---

---

### ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И МЕДИЈИ Приредио др Зоран Јевтовић

---

*Зоран Јевтовић*  
РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА  
317

*Слободан Рељић*  
МЕДИЈИ – АРТИЉЕРИЈА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ  
320

*Зоран Јевтовић и Радивоје Петровић*  
ДИГИТАЛНИ ПОЛИС – ОАЗА ДЕМОКРАТИЈЕ  
ИЛИ САЈБЕР УТОПИЈА  
340

*Зоран Арацки*  
МАС-МЕДИЈИ КАО ГЛОБАЛИЗАЦИЈСКИ ГУБИТНИЦИ  
357

*Драган Никодијевић*  
МЕДИЈСКА КОНГЛОМЕРАЦИЈА КАО ДЕО ГЛОБАЛНИХ  
ПРОМЕНА У КОРПОРАТИВНОМ УПРАВЉАЊУ И  
ОРГАНИЗОВАЊУ  
376

*Веселин Кљајић и Сара Донеvски*  
НАРАТИВНОСТ КАО ГЛОБАЛНИ ТРЕНД НОВИНАРСКИХ  
ДОКУМЕНТАРНИХ ФОРМИ  
388

*Јелена Радовић Јовановић*  
НОВИ МЕДИЈИ: ИДЕНТИТЕТ И  
ГЛОБАЛНИ КУЛТУРНИ ЕНТИТЕТ  
407

---

### ИСТРАЖИВАЊА

---

*Војислава Радовановић*  
БЕТ КЕВАРОТ – КУЋА МРТВИХ  
423

---

### ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

---

*Далибор Стојановић*  
НОВА УЛОГА ДЕЧЈЕГ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА БЕОГРАД КАО  
МЕСТА ОКУПЉАЊА СТРУЧЊАКА ИЗ ОБЛАСТИ РАЗВОЈА  
ДЕЧЈЕ КРЕАТИВНОСТИ  
441

*Нина Михаљинац*  
ЧАСОПИСИ МГ И Г6: НОВА КРИТИЧКА МИСАО И  
ЊЕНА БУДУЋНОСТ  
459

УПУТСТВО  
463  
CONTENTS  
467





---

**ЈУБИЛЕЈ –  
1150 ГОДИНА ОД  
МИСИЈЕ СВЕТОГ  
ЋИРИЛА И МЕТОДИЈА**

---





Универзитет у Београду, Филолошки факултет –  
Катедра за славистику, Београд

DOI 10.5937/kultura1338011J

УДК 811.163.1(091)

27-36:929 Ћирило, свети

27-36:929 Методије, свети

прегледни рад

---

# СВЕТИ ЋИРИЛО И МЕТОДИЈЕ – МИСИОНАРИ МЕЂУ СЛОВЕНИМА

---

**Сажетак:** Солунска браћа Св. Ћирило и Методије, учени и образовани Византинци, већ искусни у мисионарском послу, добијају налог од византијског цара Михаила III да се упуте у државу моравских Словена са циљем да Христову веру проповедају на словенском језику. Овим чином василевс Михаило изишао је у сусрет моравском кнезу Растиславу, јер је по свој прилици чуо „да сви Солуњани чисто словенски говоре“. Браћа крећу на далек и неизвештан пут крајем 863. или поч. 864.г. Са собом воде и извештан број својих ученика вичних словенском језику; носе, такође, и основне богослужбене књиге преведене на словенски језик. Њихов боравак у Моравској био је тежак и мукотрпан – немачко свеиштенство које су тамо затекли (Растислављева држава била је под римском црквеном управом) било је веома непријатељски расположено према Браћи – често су се жалили папи на њихов рад. После много мука, папа Хадријан II дозвољава богослужење на словенском језику. Ћирило убрзо умире (869. г.), бива сахрањен у Риму, у цркви Св. Климента Римског, а Методије и његови ученици крећу пут Моравске, где је Методије постављен за архиепископа Моравске дијецезе. Међутим, и њега и његове ученике немачко свеиштенство неуморно прогања; Методије умире 885. г., а његови ученици су принуђени да напусте Моравску и крену према југу, ка Јужним Словенима. Западни Словени који су били под јурисдикцијом западне римске цркве убрзо напуштају богослужење на словенском језику и словенско писмо и приклањају се латинском, како је и до тада било. Јужни Словени прихватају ученике солунске Браће, прихватају словенски језик и словенско писмо у богослужењу и све до данас већина њих остају чувари сјајног и великог дела Ћирила и Методија.

---

**Кључне речи:** *Ћирило и Методије, моравска мисија, словенска азбука, словенско богослужење, кнез Растислав Моравски*

Већи део словенских племена потпао је, у политичком и црквеном смислу, под власт Цариграда, одн. Источног римског царства, док је мањи део био под влашћу Западног римског царства и Рима.

У источном делу Царства у употреби је био грчки језик, мада је и латински дуго времена био језик комуникације, државне управе, војске. У западном делу владао је латински језик.

Хришћанство се међу словенским живљем ширило из та два центра. У тадашњој хришћанској цркви три су језика била призната као језици богослужења: грчки, латински и јеврејски. Међутим, старе источне, дохалкидонске монофизитске цркве<sup>1</sup> као што су: сиријска, коптска, јерменска, абисинска имале су богослужење на својим народним језицима, па је и ова чињеница могла бити јак аргумент Ћирила и Методија у борби за словенски језик и словенско писмо у богослужењу. Уз ово позивали су се и на речи апостола Павла: „ако неразумљиву ријеч речете језиком, како ће се разумјети шта говорите? Јер ћете говорити у вјетар“<sup>2</sup>.

Ко су били солунска браћа Ћирило и Методије? Међу научницима нема апсолутне сагласности шта су били по националности, али ипак већина сматра да су Браћа били Грци; њихов отац Лав био је високи државни чиновник; мајка се звала Марија и Ћирило је био најмлађе од седморо деце.<sup>3</sup>

Световно име му је било Константин, а монашко Ћирило. Замонашио се сасвим пред крај живота, неколико дана пре него што ће се упокојити. У науци се често заједно употребљавају оба имена: Константин - Ћирило. Име Методије је већ монашко име које је носио његов брат. Претпоставља се да му је световно име било Михаило.

Методије је најпре био у административној служби Царства, тачније – био је архонт (управник) једне словенске архонтије (кнежевине). Овој архонтији се не могу утврдити тачне границе, али се сматра да је била негде у западном делу Балканског полуострва, на простору од Далмације до Пелопонеза.

---

1 У граду Халкидону, надамак Цариграда, одржан је 451. г. четврти васељенски сабор на коме се решавао стари христолошки спор о две Христове природе – божанској и људској.

2 Прва Кор. 14.9.

3 Tadeusz Lehr-Splawiński, *Konstantyn i Metody*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1967, стр. 136 (II гл. Ћириловог Житија).

---

Логично је претпоставити да је Методије имао прилику не само да се упозна са својим словенским поданицима него је слушао, а можда и учио, њихов језик (дијалекат). После извесног времена напушта државну службу и повлачи се у манастир на Олимпу, у Витинији (северозападна Анадолија), где прима монашки постриг.

Чињеница да су Браћа имала прилику да се упознају са словенским живљем које је населило околину Солуна, да науче њихов словенски језик, а Методије је, као што је већ речено, и управљао једном словенском облашћу, упућује на следећи закључак: историјски извори говоре само о мисији Ћирила и Методија међу моравским Словенима, док само у неким назнакама постоје подаци и о њиховом мисионарском раду међу Јужним Словенима. У томе има доста нелогичности, јер се очекује да Византија најпре покрсти паганске Словене који су живели у границама Царства, а тек онда да размишља о мисионарству изван својих граница, што је био и одређени политички чин. И што је веома важно – християнизација је требало да се спроводи на словенском језику и да тај језик буде и богослужбени. Три призната језика хришћанске цркве: грчки, латински и јеврејски били су неразумљиви обичном словенском народу па му је требало тумачити основне хришћанске догме и држати проповеди на њима разумљивом језику.

Моравски Словени, куда су се упутили солунски мисионари<sup>4</sup>, Ћирило и Методије, били су крштени, али хришћанску веру међу њима ширило је немачко свештенство, а они су мало шта, или ништа, могли разумети на немачком језику. Стога је у мисионарству Браће најважнија ствар био *словенски језик*. Моравски кнез Растислав (или Растица, како га зову неки извори) налаже свом посланству да каже византијском цару Михаилу III како се „народ наш одрекао паганства и држи се хришћанског закона, али немамо учитеља који би нам на нашем језику истиниту хришћанску веру проповедао, како би се и друге земље, кад то виде, уподобиле нама. Пошаљи нам, господару, таквог епископа и учитеља, јер од вас само добар закон долази“<sup>5</sup>.

Који је разлог што се прећуткује (?) или веома штуро спомиње рад Ћирила и Методија међу Јужним Словенима? На удаљености од дванаест векова, нама је тешко да докучимо праве разлоге. Један би могао бити – како ми се чини

---

4 Има и мишљења да је центар мисионарског рада Браће био око Сремске Митровице, а не тако далеко на север.

5 Исто, стр. 159 (XIV глава Ћириловог житија. Сви преводи са старословенског језика у овом раду су моји).

---

– политичке природе: Византија је несумњиво желела да се та огромна маса Словена, која се разлила све до Пелопонеза, што пре прилагоди новој околини и новим политичким и друштвеним околностима, што значи да прихвати и грчки језик и јелинску културу, одн. да се грцизира. Стога је Византија нерадо чинила уступке својим словенским поданицима у погледу језика и писма, поготово у богослужењу. Наравно, ово спада само у домен личног размишљања.

Погледајмо какав је то био језик на који су Браћа и њихови настављачи и ученици превели богослужбене књиге. У науци се сматра да је то био језик (дијалекат) Словена који су насељавали околину Солуна, значи – јужнословенски.<sup>6</sup> Важно је рећи да су у то време – IX век – разлике међу словенским дијалектима биле сасвим мале и сви Словени, било где да су живели, могли су се споразумевати и разумети једни друге. Да није тако, како би Западни Словени, Морављани, могли разумети језик на који су Браћа проповедала и преводила свете списе? И не само да су га сви Словени разумели, него је он наставио да се употребљава и касније, кроз векове, као *литургијски, богослужбени језик* и тако је било све до наших дана.

Савремени словенски језици не воде непосредно порекло од старословенског језика, осим делимично руски књижевни језик, у чијој је основи поред народног руског језика и старословенски језик.<sup>7</sup>

Како се у науци именује тај словенски језик књижевности? У науци о језику усталио се израз *старословенски језик*, док се у најстаријим писаним изворима он зове *словенски* или *словински* (како су га звали дубровачки писци).<sup>8</sup>

Назив *старословенски језик* је неутралан у смислу припадности одређеном словенском народу<sup>9</sup>, али у себи садржи

---

6 Тако је сматрао отац славистике Јосиф Добровски (1753-1829). Међутим, његов ученик Јернеј Копитар (1780-1844), Словенац, сматрао је да су Ћирило и Методије књиге писали на језику панонских Словена, одн. предака данашњих Словенаца; в. о овоме: Ђорђић П., *Историја српске ћирилице*, Београд 1971, стр.19. Било је и других теорија, али то је посебна тема.

7 Ђорђић П., *Старословенски језик*, Матица српска, Нови Сад 1975, стр.7.

8 Исто, 7.

9 Бугарска старословенистика доследно употребљава термин *старобугарски језик*. Тај термин постоји и у немачкој науци. У вези са термином „бугарски“. Цењени руски научник И.И. Срезњевски сматра да где год се говори о *бугарским књигама* или *бугарским словима* не мисли се на неко посебно писмо, него, једноставно, на *словенско* „обично ћириличко али и глагољско“; он такође скреће пажњу на западне изворе у којима се стално понавља синтагма *litterae Slovenicae* и да се само случајно могла

изворно етничко име. Овај термин употребљава се у чешкој, руској, хрватској и, наравно, српској науци. Пољаци га зову *староцрквенословенски*. Осим термина *старословенски језик* данас се употребљава и термин *црквенословенски* за ознаку богослужбеног језика у цркви.

Толико кад је реч о називу. Међутим, друга ствар је много важнија. Није сачуван ниједан првобитни превод на словенски језик, али чак и да јесте, он не би представљао „зајемчени изворни документ о говорном језику присолунских Словена у деветом веку“<sup>10</sup>. Зашто? Одговор и није тако тежак: језик солунских Словена, без свога писма, без икакве писане традиције, без граматичке кодификације, ставио је своје кодификаторе, Ћирила и Методија, пред веома тежак задатак – да сачувају његов словенски *habitus*, али и да на прави начин пренесу сакралну садржину богослужбених књига, сагласну са правим (православним) учењем. Они су били принуђени да прибегну некој врсти моделирања те сирове материје, ослањајући се, што је и природно, на грчки језик. Више пута постављало се питање у коликој је мери старословенска синтакса грцизирана; грцизацији су биле много мање подложне фонологија и морфологија.<sup>11</sup> Велики проблем за Браћу морала је представљати и лексика, поготову апстрактна (нпр. читава богословска терминологија) коју је буквално требало стварати. Све ове тешке послове Ћирило и Методије обавили су изванредно. О томе сведоче и најстарији сачувани преводи који потичу с краја X и почетка XI века и нешто касније, писани глагољицом или ћирилицом. Језик тих најстаријих сачуваних превода назива се у нашој науци и „старословенски канон“ – он ће вековима бити узор писарима и преписивачима, узор подржан несумњивим ауторитетом солунске Браће.<sup>12</sup> Или, како читамо

---

заменили синтагмом *Abecenarium Bulgaricum* у француском (париском) рукопису. Он то објашњава тиме што су се у Француској именом *Бугари* називали пагарени (богумили), који су се у XII веку проширили по јужној Француској, и били немилосрдно прогањани од стране римске цркве као јеретици. Овим су се именом, вели И.И. Срезњевски, називали и словенски јеретици који су дошли не само у Француску, него и у Шпанију „из Бугарске и српских земаља“; в. о овоме: Срезневский И.И., *Древние глаголические памятники сравнительно съ памятниками кириллицы*; Труд И.И. Срезневског, Санктпетербург 1866, стр. 16,17,18.

10 Грицкат И., *Студије из историје српскохрватског језика*, НБС, Београд 1975, стр. 16.

11 Исто, стр. 17.

12 Наводим само понеки од тих сачуваних, најстаријих споменика; најпре споменици писани глагољицом: *Зографско јеванђеље* (крај X и поч. XI века), *Маријино јеванђеље* (нешто је млађе од Зографског и, што је важно, припада по језичким одликама нашој штокавској територији), *Асеманијево јеванђеље* (XI век) итд; споменици писани ћирилицом: *Савина*

у кратком пролошком житију св. Климента Охридског<sup>13</sup>: „и овај груби (одн. сирови, некултивисани – Г.Ј.) језик, који је био варварски, својим трудом (мисли се на св. Ћирила - Г.Ј.) пренесе у свети језик и апостолско дело изврши“<sup>14</sup>.

Да би превели богослужбене књиге са грчког на словенски језик Браћа су најпре морала да саставе азбуку; а у вези са овим треба истаћи и податак да је у знању страних језика предњачио Ћирило – говорио је, како кажу извори – осим грчког и словенског још и јеврејски, арапски, хазарски. Водећи спор са римским свештенством у Венецији око словенског језика и писма, он ће изговорити и ове речи: “Веома хвалим Бога што од свих вас више језика говорим“<sup>15</sup>, а у *Похвали* њему и његовом брату Методију каже се: „био му је дат дар духовни да говори језике као и апостолима“<sup>16</sup>. Знање страних језика упућивало га је и на различите азбуке којима су они писани. Уосталом, са различитим азбукама могао се упознати и радећи у библиотеци цркве Свете Софије у Цариграду. Све то му је сигурно помогло око стварања словенског писма.

Две су познате словенске азбуке: глагољица и ћирилица. У науци, може се рећи све до данас, води се спор око тога која од ове две азбуке има првенство, одн. коју је азбуку сачинио Ћирило: глагољицу или ћирилицу.

Два најрелевантнија извора за изучавање овога питања представљају тзв. Панонска (или Великоморавска) житија (одн. Житија Ћирила и Методија која су написали њихови ученици) и полемички спис црнорисца Храбра *О писменима* (настао крајем IX-X в.), али ниједан од ова два извора не пружа сигурне доказе који би говорили у прилог веће старине једног или другог писма. У науци се углавном прихвата да је глагољица прво словенско писмо.

Спис Црнорисца Храбра сачувао се у 29 преписа, ћириличких (најстарији је, нажалост, тек из 1348.г.), али то не значи да оригинал није био писан глагољицом и такође је сигурно да је рано настао и ћирилички текст. Овај текст су преписивачи дотеривали према „особинама ћирилице свога времена. Зато се данас не да одредити ни словни састав прве

---

књига (XI век), *Супрасаљски зборник* (највећи сачувани споменик на старословенском језику - 285 листова (друга пол. XI века) итд.

13 Писац је охридски архиепископ Димитрије Хоматијан (1216-1234).

14 *Български старини изъ Македония*, събрани и обяснени отъ проф. Йордан Ивановъ, второ, допълнено издание, София 1931, стр.321.

15 Георгиев Е., *Кирил и Методий, основоположници на славянските литератури*, БАНУ, София 1956, стр. 30.

16 Исто, стр. 30.



словенске азбуке... иако у свим преписима стоји да их је било 38<sup>17</sup>. Важно је Храброво запажање о вези између грчке и словенске азбуке, односно да су словенска писмена била сачињена по реду („по чину“) грчких слова. У сваком случају глагољица и ћирилица се равноправно употребљавају све до XII века, кад ћирилица заузима апсолутно прво место. Кад је реч о српском простору, ћирилица коначно односи победу у XII веку, док се хрватска глагољица (угласта глагољица) употребљава све до Јадранског мора и одржава се све до XIX века; другим речима – једна и друга азбука ће се напоредно употребљавати у северној и средњој Далмацији, док ће у источном делу наше говорне зоне рано преовладати ћирилица.<sup>18</sup>

Наш истакнути лингвиста М. Пешикан прецизно је формулисао шта је то глагољица – то је Ћирилова азбука која је „у основи била преоблика грчког писма, уз дораду коју је изискивао тадашњи словенски гласовни систем“<sup>19</sup>. Потребно је рећи да је словенски самогласнички и сугласнички систем много богатији од грчког, за све те гласове требало је изумети нова слова. Тих слова је било 14 и од њих потичу наша садашња слова: Б, Ж, Ц, Ч, Ш.<sup>20</sup>

Ћирилица је настала крајем IX века у Симеоновој Бугарској. У њој је веома лако разазнати утицај грчке азбуке. Ћирилица је била адаптирано грчко унцијално писмо. У овоме су свакако највећи удео морали имати ученици солунске Браће, који су после прогона из Моравске уточиште нашли у бугарској држави, тамо су сачинили друго словенско писмо (ћирилицу) и, по свој прилици, из поштовања према својој учитељу Ћирилу назвали су је ћирилица.

Према Црнорисцу Храбру, азбука је састављена 855. г., дакле пре моравске мисије, и имала је 38. слова.

Зашто је овај податак важан? Ћирило и Методије, њихови ученици и пратиоци, стигли су у Моравску крајем 863. или поч. 864. г. То значи да су Браћа саставила азбуку неколико година пре одласка у Моравску и да су могли да је употребљавају у христијанизацији Јужних Словена. Такав податак постоји. У тзв. другом житију Светог Наума, ученика солунске Браће (у препису из XVI века) налази се важан податак о мисионарењу међу њима. Тамо је забележено

---

17 Ђорђевић П., *Старословенски језик*, стр. 11.

18 Трифуновић Ђ., *Ка почецима српске писмености*, Београд 2001, стр. 162; Пешикан М., *Наша азбука и њене норме*, стр. 13.

19 Пешикан М., *Наша азбука*, стр. 11.

20 Исто, стр. 11.

---

да су Браћа подучавала „род мезијски и далматински“ хришћанској вери („проходеште и учеште род мизијски и далматински“).<sup>21</sup>

У лавовском препису Константиновог житија налазимо податак да су Браћа била у Македонији, где су поред реке Брегалнице крстили велики број Словена, чак 54.000. Наводим део тог текста: „Онда оде на Брегалницу и нађе неколико крштених од словенског народа, а оне које нађе некрштене, крстивши их, приведе их православној вери написавши сам књиге словенским језиком; оних које преведе у хришћанску веру било је 54.000“<sup>22</sup>.

У познатој Солунској легенди наводи се како је Ћирило био у патријаршијској цркви у Александрији и чуо је глас који му је рекао: „Ћириле, Ћириле, иди у земљу пространу, међу словенске народе, одн. Бугаре; теби је Бог наредио да их крстиш и да им даш закон...“ Ћирило је почео да тражи ту земљу, јер није знао где се она налази. Тражећи је дошао је на Крит и тамо су му рекли: „Иди у град Солун“. Ћирило одлази и кад је стигао јавио се митрополиту Јовану. Овај му се наруга чувши о чему се ради и рече му: „О, безумни старче, Бугари (одн. Словени – Г.Ј.) су људождери и тебе ће појести“. Ћирило излази на трг и тамо чује Бугаре како говоре (мумлају), па сам вели како се препао „у срцу своме“ и „беше као да сам у паклу и тами“. Међутим, све се добро завршило – голуб му је спустио у крило свитак на коме је било исписано 32 слова. Ћирило односи митрополиту свитак, а сам изговара неколико необичних реченица – та су се слова, каже Ћирило, сакрила у његовом телу и он је заборавио грчки језик; наима, кад га је митрополит посадио за трпезу за којом се говорило грчки, он није разумео тај језик.<sup>23</sup>

Посебно питање, кад је реч о словенској азбуци, јесте податак, такође из опширног Ћириловог житија, да је Ћирило, боравећи у граду Херсону на Црном мору, у време хазарске мисије, срео човека који је читао јеванђеље писано „руским писмом“ и да је тај човек говорио тим језиком. У VIII глави

---

21 Иванов Ђ., *Български старини*, стр. 312. Старословенски текст дајем транскрибован савременом српском ћирилицом. Мезија је била римска провинција и простирала се на територији данашње Србије и северне Бугарске; Мези су били трачко племе; међутим, тај назив се касније употребљавао и у односу на друге етничке групе, па се, дакле, могао употребљавати и за Словене, становнике те провинције. Што се тиче Далмације, код цара Константина Порфирогенита, у његовом делу *О управљању државом*, налазимо потврду да су се словенска племена населила од Драча па све до Истре.

22 Иванов Ђ., *Български старини*, стр. 285.

23 Исто, стр. 282-283.

---

Ћириловог житија наилазимо на следеће податке: „нашао је тамо (Ћирило – Г.Ј.) такође јеванђеље и псалтир писани руским писменима и срео је човека који је говорио тим језиком. Поразговаравши са њим и ухвативши значење речи, упоредио их је са својим језиком и разликовао је самогласничка и сугласничка слова, па узносећи молитву Богу ускоро је почео да чита и говори (на том језику – Г.Ј.), те су му се многи дивили“<sup>24</sup>.

Овај податак о руским писменима распламсао је велику полемику међу научницима. То би значило да је пре Ћирила и Методија у Русији постојала словенска азбука и писменост. Међутим, о томе нема никаквих трагова у изворима; Русија је примила хришћанство у време кнеза Владимира (988 године) а у то време из Бугарске долази у Русију и ћирилица и преводи Светога писма на старословенски језик. Амерички слависта Роман Јакобсон је покушао да да своје, у најмању руку необично тумачење овог податка. Наиме, он сматра да је преписивач житија исправио реч „сурски“ (сиријски) у „руски“, јер за Сиријце није морао чути, али за Русе и Русију јесте. Руски научник Фортунатов сматра да податак о „руском писму“ и Јеванђељу треба разумети тако да је у питању готско Јеванђеље у скандинавском препису и изричито каже да ни у житијима Ћирила и Методија, као и код Црнорисца Храбра, нема никаквих сазнања да је постојала нека словенска азбука пре Ћирила и Методија.<sup>25</sup>

И истакнути српски научник П. Ђорђевић мисли слично – сматра да је Ћирило на Криму „видео јеванђеље и псалтир на језику који може бити готски“<sup>26</sup>.

У житијима Ћирила и Методија спомиње се њихово мисионарење међу Хазарима. Ту мисију сам само поменула нешто раније. Додајем још понеко објашњење. У Хазарију Браћа одлазе око 860. г. Хазари су били туранско-татарско племе које је имало своју државу, доста пространу – њене границе ишле су од Крима до Каспијског мора, дуж подножја планине Кавказ. Браћа су научила хазарски језик, а Ћирило је, изгледа, добро научио и јеврејски и самарјански језик.<sup>27</sup>

Хазари су се ломили између јудаизма, мухамеданства и хришћанства. Захваљујући Ћирилу, они су се приклонили

---

24 Tadeusz Lehr-Splawiński, *Konstantyn i Metody*, стр.145.

25 Фортунатов Ф.О., *О происхождении глаголицы*, С.-Петербургъ 1914, стр.34.

26 Ђорђевић П., *Старословенски језик*, стр. 9.

27 Самарија је најпре била престоница израелских царева, а онда се тако назива и читава област у Јудејском царству.

---

хришћанству. Браћа су имала посла и са Сараценима, водећи жестоку препирку са њима око Свете Тројице.<sup>28</sup> Они су чак покушали да отрују Ћирила, али се он, уз Божју помоћ, спасио смрти.

Све ово што је досад речено требало би да омогући да се сагледа суштина ове мисије међу моравским Словенима, њен значај и последице.

Већ поменути кнез Рагислав шаље посланство византијском цару Михаиљу III (842-867) у Цариград 863. г., са молбом да му пошаље словенске мисионаре који ће хришћанску веру проповедати и ширити на словенском језику. Обичан народ није знао ни латински ни немачки језик. Важно је истаћи да је Моравска била под јурисдикцијом западне римске цркве и на њеној територији главну реч у питањима вере водило је немачко свештенство. Василевс Михаило радо се одазива кнежевој молби, позива Ћирила и Методија и изговара, како наводе Житија, знамените речи: „Ви сте Солуњани, а сви Солуњани чисто словенски говоре“, чиме им је рекао на директан начин да ће они бити ти који ће отићи у Моравску. Њихов одлазак био је крајем 863. или поч. 864, што се закључује на основу посредног податка; наиме, Браћа су већ 867. г. била у Риму, на позив папе Хадријана II како би пред њим и другим римским црквеним великодостојницима објаснили циљ и смисао своје мисије.

Шта би могле значити речи да сви Солуњани чисто словенски говоре? То никако не би требало схватити како је у Солуну словенски језик био толико укорењен да су га знали сви становници солунски. То, наравно, не може бити тачно. Солун је био други по важности град Царства, значајна морска лука, место где су се стицали многи народи из простране империје. На солунским улицама се сигурно могло чути много различитих језика, па и словенски. Наравно, грчки је био званични језик, поред латинског који се дуго времена одржао и у источном делу Царства.

Морамо увек имати на уму да су се сачували веома касни преписи оба опширна житија, и Ћириловог и Методијевог. Најстарије Ћирилово житије сачувало се у препису из XIV века, а Методијево у препису из XII века. Током преписивања неки подаци су могли бити унети и од стране каснијих преписивача. У сваком случају, изречена тврдња о словенском језику који знају сви Солуњани морала је годити свим словенским, каснијим, преписивачима, па су је сви уносили у своје преписе.

---

28 У средњем веку Сараценима су називали све Арапе.

Стигавши у Моравску крајем 863. или поч. 864. г., Браћа су већ морала имати преведене основне богослужбене књиге на словенски језик, бар кратко изборно јеванђеље (има јеванђељска читања за све недеље и празнике у години) и изборни апостол. То је све морало бити преведено пре доласка моравског посланства у Цариград, јер од њиховог доласка па до одласка Ћирила и Методија у Моравску могло је проћи свега неколико месеци, а можда и мање, па за то време није било могуће урадити све потребне преводе богослужбених књига на словенски језик. Ова чињеница могла би говорити у прилог тврдњи да су многе свете књиге већ биле преведене и коришћене у покрштавању Јужних Словена, а онда су као готове понете у Моравску.

Вероватно да су Браћа у Моравску повела и изванредан број својих ученика и помагача. Кад су стигли тамо, кнез Растислав им је дао изванредан број тамошње младежи да их Браћа подучавају словенском писму и словенској књижи. Исто то је учинио и панонски кнез Коцелј чија је престоница била поред Блатног језера (Балатона). Он је Браћи дао 50 младића као ученике.

Поред богослужбених књига, Браћа су понела у Моравску и мошти Св. Климента Римског, који је умро мученичком смрћу у околини града Херсона.

Убрзо Браћа морају да путују у Рим, што је већ речено, на позив папе Хадријана II. Стижу у Рим 867. г. Папа их прима са великим почастима, поготову кад се сазнало да са собом носе и мошти Св. Климента Римског. Папа је прихватио све што су Браћа захтевала – преведене богослужбене књиге на словенски језик наредио је да буду положене на олтар у цркви Свете Девине Марије (данас Санта Марија Мађоре); такође је наредио двојици бискупа да рукоположе ученике Ћирила и Методија у свештенике.

Нажалост, у Риму умире Константин - Ћирило и бива сахрањен уз највише почести са десне стране олтара у цркви Светог Климента, чије је мошти донео у Рим. То је било године 869. Није се удовољило Методијевој жељи да му брат буде сахрањен у својој отаџбини.

После братовљеве смрти, Методије и ученици спремају се да напусте Рим. У то време, према Методијевом житију, стиже у Рим посланство панонског кнеза Коцелја са молбом да Методије дође у Панонију ради даљег ширења вере на словенском језику. Методије „добивши од блаженог Хадријана папе отпуст оде са свим ученицима у Панонију, у град

Мораву, где наследи архијерејство<sup>29</sup>. Пре тога кнез Коцељ га је поново послао у Рим са неколицином изабраних племића да га папа хиротонише за архиепископа Паноније, на трону светог Андроника. Реч је о поновном обнављању сирмијумске митрополије која је нестала у VI веку.

Немамо никаквих података о томе како је протицала Методијева архијерејска служба. Зна се, међутим, да је дошао у конфликт са немачким свештенством, одн. са оближњим немачким дијецезама које га окривљују да у свом пастирском послу залази у њихове територије. Тај је спор био толико озбиљан да је Методије био изведен пред бискупски суд. Протеран је у Швапску и тамо заточен у неком затвору, где је провео годину и по дана. За ово сазнаје папа Јован VIII, оштро прекореве бискупе и наређује да се Методије ослободи и врати на Панонску апостолску столицу. Године 869. Методије је поново на своме архиепископском трону.

Овим нису престале Методијеве муке. Године 874. поново се распламсава велика борба немачког свештенства против словенског богослужења и Методија. Кнез Светопук није био тако ватрени и одлучни присталица словенског богослужења као што су били Растислав и Коцељ. И није се трудио да стане у одбрану Методија. Поново бива позван у Рим, поново мора да се оправдава и објашњава циљеве свога рада. То му је и овог пута успело – враћа се у Моравску са булом упућеном кнезу Светопуку, у којој папа потврђује да је Методије правоверан свештеник, признају му се сва права и привилегије које припадају архиепископу и дозвољава му се да врши службу Божију на словенском језику, али са једним захтевом – да се Јеванђеље најпре чита на латинском, а онда на словенском језику.

Последње године свог живота Методије је посветио раду на превођењу допунских делова Светога писма и превођењу других литургијских књига. О томе се говори у XV гл. његовог житија: „бриге своје препоручивши Богу поставио је међу своје ученике два свештеника који су брзо писали и превео је најпре, за кратко време, све књиге Светога писма, осим књига Макавејских са грчког на словенски језик у току шест месеци, почевши од марта месеца до 26. дана месеца октобра... У почетку је најпре превео заједно са Филозофом само псалтир, Јеванђеље са Делима апостолским и изабраним молитвама. Тада је превео и номоканон, одн. црквена правила, и превео је књиге црквених отаца<sup>30</sup>.

---

29 Ивановъ Й., *Български старини*, стр. 312.

30 Lehr-Splawiński T., *Konstantyn i Metody*, стр. 179.

---

Овај податак о тако брзом преводу читавог Светога писма – за само шест до осам месеци – осим књига Макавејских потпуно је невероватан. Пре ће бити да се ту радило о неком прикупљању и сређивању, да су вршене неке редактуре онога што је већ било преведено. Уосталом, тај првобитни превод Јеванђеља није се сачувао – највероватније да је нестао заједно са трагичним нестанком и уништењем словенске литургије и великоморавске државе.

Методије је све болеснији и немоћнији. Али велико дело свога брата и своје не заборавља – тражи међу својим ученицима некога ко ће наставити његов рад. Бира Горазда, ученог свештеника, који је знао и словенски и латински. Измучен болешћу, Методије умире 6. априла 885. г. Гроб му се не зна, мада подаци говоре да је био сахрањен у катедралној цркви и да је опело вршено на словенском и латинском језику. Горазд није успео да седне на архиепископску столицу; прогони ученика солунске Браће све су суровији и безобзирнији; неки од њих су чак били продати као робље у Венецији. Известан број њих напушта Моравску и преко Београда одлазе у Бугарску, кнезу Борису. Неки ће отићи на југ, ка Охриду, а неки на запад, према Далмацији и тамо наставити свој рад.

Ћирилов и Методијев рад у Моравској срушио се у прах и пепео. Али словенско писмо, словенско богослужење, словенске књиге нашли су своје уточиште на Балкану, а током десетог века и у Русији. Тако ће Јужни и Источни Словени сачувати велико дело солунске Браће, јер да тога није било мало шта бисмо знали о величанственом подухвату Ћирила и Методија. А наши средњовековни писци записаће и то да је Св. Методије архиепископ прорекао да ће (Морављане – Г.Ј.) „због безакоња и јереси и због тога што су изгнали правоверне оце, и због мука које су они претрпели од јеретика... ускоро Бог казнити. Убрзо дођоше Угри – пеонски народ<sup>31</sup> – преплавише земљу и опустошише је; оне које Угри не побише побегоше међу Бугаре и оста земља пуста, под угарском влашћу“.

---

31 Пеонија је била покрајина у античкој Македонији, поред средњег Вардара, а Пеонци су били народ трачко-илирски. У речи „пеонски“ у односу на Мађаре не треба видети неку њихову етничку припадност – код византијских писаца стара Панонија се често меша са Пеонија; в. Ивановъ Й., *Български старини*, стр. 307.

---

ЛИТЕРАТУРА:

*Български старини из Македонија*, събрани и обяснени от проф. Йордан Иванов, второ, допълнено издание, София 1931.

Георгиев Е., *Кирил и Методий, основоположници на славянските литератури*, БАНУ, София 1956.

Грицкат И., *Студије из историје српскохрватског језика*, НБС, Београд 1975.

Ђорђевић П., *Историја српске ћирилице*, Београд 1971.

Ђорђевић П., *Старословенски језик*, Матица српска, Нови Сад 1975.

Lehr-Splawiński T., *Konstantyn i Metody*, Instytut Wydawniczy „Pax“, Warszawa 1967.

Пешикан М., *Наша азбука и њене норме*, Београд 1993.

Срезневский И. И., *Древніе глаголическіе памятники сравнительно съ памятниками кириллицы*; Труд И. И. Срезневского, Санктпетербургъ 1866.

Трифуновић Ђ., *Ка почецима српске писмености*, Београд 2001.

Фортунатов Ф.О., *О происхождении глаголицы*, С. Петербургъ 1914.





Gordana Jovanović  
University of Belgrade, Faculty of Philology –  
Department for Slavic Studies, Belgrade

SAINT CYRIL AND METHODIUS – MISSIONARIES  
AMONG SLAVIC PEOPLES

Abstract

Saint Cyril and Saint Methodius, two learned and educated Greek Byzantine brothers from Thessalonica, well experienced in missionary work, received an order by the Byzantine emperor Michael III to go to the Slav country of Great Moravia and spread the Christian faith in their native Slavic language. In this, the Byzantine ruler wanted to please the Moravian ruler Prince Rastislav who had requested such missionaries having probably heard that “all people from Thessalonica speak pure Slavic” and would therefore be fit to spread the word of Christ to his population in an understandable language for them, since his people could speak neither Greek nor Latin. So, the brothers set off on a long and uncertain journey at the end of 863AD or beginning of 894AD. They took along a number of their pupils who spoke the Slavic language and also some basic liturgical books translated into Slavic. Their stay in Great Moravia was hard and strenuous – the German priests they found there (Prince Rastislav’s state was under Roman church administration) were full of animosity towards the brothers: they often complained to the Pope about their missionary work, so that Cyril and Methodius even had to go to Rome to defend themselves against accusations of heresy. After many such troubles, Pope Hadrian II finally allowed holding liturgy in Slavic. Cyril soon died (869AD) and was buried in Rome in the Church of St Clement of Rome, while Methodius and his pupils returned to Great Moravia where Methodius became the archbishop of the Moravian diocese. Nevertheless, he and his pupils continued to be relentlessly persecuted by German priests. When Methodius died in 885 AD his pupils were forced to withdraw to the south of Great Moravia where the South Slavic peoples lived. The West Slavic peoples who were under the jurisdiction of the West Roman Church soon abandoned the liturgical practices in Slavic, disregard the use of Slavic alphabet and returned to the use of Latin, as before. The South Slavs, however, accepted the pupils of the two Thessalonica brothers along with the use of the Slavic language in liturgy and the Slavic alphabet, upholding to this day the great work and heritage of Cyril and Methodius.

**Key words:** *Cyril and Methodius, the Moravian mission, Slavic alphabet, Slavic liturgy, Prince Rastislav of Great Moravia*

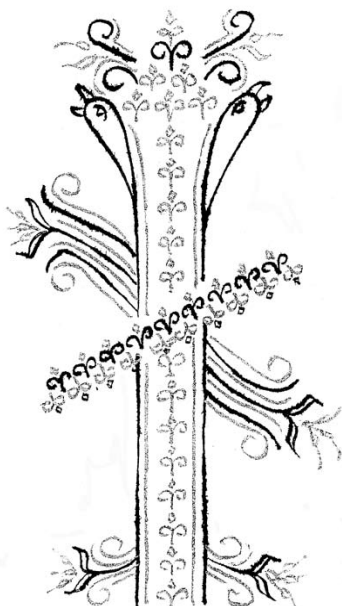


---

# ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И КЊИЖЕВНОСТ

---

Приредила  
др Владислава Гордић  
Петковић





# РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

---

## ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И КЊИЖЕВНОСТ: ПРИЛОЗИ ЗА ИСТОРИЈУ СВЕПРИСУТНОСТИ

У опирању покушајима да се глобализација дефинише тако што ћемо је оптужити, и оптужи тако што ћемо је дефинисати, помоћ нам може пружити феномен неместа (франц. *non-lieu*). Антрополог Марк Оже, творац ове кованице, неместо дефинише као супротност припадности, супротност сваком одредљивом пореклу: хотелска соба, супермаркет, аеродром и ауто-пут представљају простор непрекидног протока и потрошње, одлажења и пролажења; то су простори изван историје, далеко од мреже људских односа и обликовања идентитета.

Није ли и глобализација покушај обезличеног укрупњавања вредности, универзализовања које ће охрабрити не улазак у вечност, већ потрошњу у садашњем тренутку? Усамљеност и издвојеност неместа дају појединцу илузију припадања великом глобалном систему, систему који се граничи са утопијом, али не постаје утопија; неместо је вечита могућност да се увек и никада не буде код куће. Глобализација је процес сличног уједињавања бескраја могућности у једну могућност потрошње.

Неместо у чистом облику не постоји, у њему се позиције и односи стално изнова прераспоређују. Оже тврди да су места и неместа поларитети: она прва се не дају никако избрисати, она друга никад не бивају довршена. Неместа су као палимпсести са безброј слојева, на којима се игре односа и идентитета увек изнова уписују. Такво поље никад окончане интеракције књижевност нуди глобализацији, али само под условом да се алхемија стварања и прожимања никада не озакони као бренд.

Дефиницију неместа која ће нам послужити и у читању глобализације налазимо у причи „Ева Евита“ Љубице Арсић: њен јунак долази у Буенос Ајрес на операцију промене пола

(ето недовршености у обликовању идентитета), одседа у хотелу чије собе поспрема Соледад, дању дама са зогером, а ноћу страсна плесачица танга, девојка која ће на крају приче покушати, узалудно и неуспешно, да човеку од два пола буде нешто више од нуле. И шта види главни јунак приче, јунак на путу да постане јунакиња, јунак који је слеп за лепу и очајну Соледад јер је не види од своје фасцинације Евитом Перон, женом каква би он сам хтео да постане, и чији би идентитет да преузме? „Хотели и музеји имају нешто заједничко (...) Они који у њима привремено бораве не остављају никакав траг. Људски мирис се ту не задржава, јер је ваздух толико испуњен прошлошћу да у њему нема места за зној, парфем или мирис ташне од лоше штављене говеђе коже.“

И хотели и музеји су „пуста, свечана места на којима нико не станује“, али разлика постоји: док музеји наизуст причају приче о мртвим станарима историје, хотелска соба брише свако претходно присуство живих.

У дефинисању глобализације, књижевност је неместо на ком се лоцирају мртви станари историје и живи случајни пролазници: она нема своје присуство, њена припадност је само илузија, она нема дом ни систем. Нема га откако је њен утицај проблематизован и избрисан. Утицај књижевности је релативизован на сваки начин тиме што је књижевни простор с једне стране скучен на ексклузивистички забран лишен медијског одјека, а са друге стране проширен на ранијих деценија незамисливе просторе медијских и културних феномена.

Како Жељко Милановић истиче у свом тексту, књижевно дело и његов творац потајно сањају утопијски сан да постану глобално раширени и прихваћени, теже да освоје време и простор. Глобализација неспорно нуди магично освајање и времена и простора, али, исто тако, опомиње на обавезу унификације. Тој се обавези књижевност успешно опире, пристајући увек на дослухе и средства, а никада на постројавање и уједначавање.

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –  
Одсек за српску књижевност, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1338031M

УДК 316.72:316.42

821.09:316.324.8

оригиналан научни рад

---

# ФРАГМЕНТИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ И КЊИЖЕВНОСТ

---

**Сажетак:** *Полазећи од покушаја да представи садашње стање појма глобализације, рад се креће двема различитим линијама које проматрају глобализацију и њен однос према култури и књижевности - из књижевне, а затим и економске перспективе. Широко заступљена теза да је савремена књижевност попримила улоге робе која учествује у тржишној утакмици, проверава се смештањем књижевности у неке од основних стратегија глобализације виђене из перспективе економиста. Однос књижевности и глобализације, одређен синтаagmaма глобализација књижевности, глобална књижевност и књижевност глобализације представља глобализацијско-фрагментарни одговор на сложено питање њихових односа, које се овим радом свакако не исцрпљује, као што ни глобализација ни књижевност не остављају утисак слабљења својих преображаја.*

**Кључне речи:** *глобализација, књижевност, фрагментизација, хомогенизација*

Глобализација је вишезначни и отворени појам којим покушавамо да именујемо непрестано измичуће и противречне феномене, који се одигравају са већим или мањим интензитетом после Другог светског рата.<sup>1</sup> Њене споре али видљиве промене, како у самим својим захтевима тако и у свету ка коме су ти захтеви упућени, додатно су фрагментизовале

---

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (178005) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

---

свет делећи га на добитнике и губитнике, оне са надом и оне без ње.

Реч је о јединственом појму који тежи свеобухватности и света и његових значења, а чини се да постиже супротно од тога. Једино стабилно у говору о глобализацији је непрекидни захтев да се о њој мисли: било да се прихвата или одбацује њено постојање, да се њено рађање помера ка све даљој прошлости или се тек очекује у будућности, да се глобализација промовише и обећава или се доживљава као кошмар од кога се бежи и по цену оружаног супротстављања. Судбина појма глобализација је јединствена: своју раширеност дугује самом себи, а неразумевање (немогућност разумевања?) – сваком покушају сагледавања њених значења и последица. Појам који се тиче свих и свега, и који би зато морао да интересује читав свет, без обзира да ли му се придаје вредност побољшања услова живота или се види управо као препрека ка бољем животу, растаче се у метафорама размишљања, као и у емпиријским анализа економиста.

У безбројним текстовима о глобализацији који су писани са позиција најразличитијих знања, најчешће се понавља мисао да је глобализација присутна већ дуже време, али да свој интензитет појачава у условима после Другог светског рата, а максимализује га после пада Берлинског зида; као и да је реч о процесу који обухвата целокупни живот појединца и заједнице: од економије до културе, од односа према прошлости до начина на који ће живот бити обликован у будућности.

Данас сваки говор о глобализацији, настајао он из позиција хиперглобалиста, скептика или трансформациониста<sup>2</sup> укључује – антиглобалисте, односно антиглобалистичке покрете њоме и омогућене. Не само да се антиглобалисти појављују на сусретима политичара који представљају најмоћније економије света као и оне који су историјском случајношћу ту,<sup>3</sup> већ се чини да и сваки говор о глобализацији, без обзира да ли је заговара, критикује, тежи њеном преобликовању или

---

2 Калуђеровић Ж., Поимање глобализације, *Филозофска истраживања* бр. 113, Загреб 2009, стр. 19. Калуђеровић се ослања на утицајну катализацију ставова према глобализацији Д. Хелда (Held D., McGrew A., Goldblatt D. i Perraton J., *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Stanford 1999).

3 Г-7 чине Сједињене Америчке Државе, Јапан, Немачка, Канада, Италија, Француска и Уједињено Краљевство. „Данас се Г-7 типично сусреће заједно са Русијом (Г-8). Ових седам земаља више нису седам највећих привреда у свету. Чланство у Г-7, исто као стално чланство у Савету безбедности УН, делом је ствар историјске случајности.” Стиглиц Ц. Е., *Противречности глобализације*, Београд 2004, стр. 28.

---



покушава да о њој говори из архимедовске позиције, подразумева и говор антиглобалиста. Тако и појмовник глобализације у књизи *Аспекти глобализације* почиње одредницом „Антиглобалистички покрет“, а завршава „кратким увидом у будућност глобализације“, уз напомену да „бити прогнозер (академским језиком речено: футуролог) незахвалан је, интелектуално скуп и заправо гадан посао, који је научник неспреман да ради, а спреман је да рад препусти књижевницима и астролозима“<sup>4</sup>.

Али ни укључивање књижевника у расправу о глобализацији, у покушај да се о њој нешто сазна и да се предвиди њено кретање у будућности, посебно кад је реч о култури, не може без оспоравања: Алесандро Барико (Alessandro Baricco) каже да су после његових текстова о глобализацији у листу *Република* почела да стижу „веома жестока и прилично презрива“ писма у којима читаоци замерају „што им тамо неки писац придикује о нечему што нема никакве везе с његовим занимањем“<sup>5</sup>. Чији је онда задатак да нам објасни глобализацију и њен даљи развој, ако до њега дође? Да ли би сама глобализација могла да говори о себи или је немогућност консензуса о глобализацији управо оно што она промовише као своје самодефинисање: док нема консензуса, све је могуће, па и сама глобализација.

Барико у покушају писца да пише о глобализацији види бар две предности: прва је могућност да буде јаснији од професора и министра финансија, а друга „управо због тога што његов посао нема никакве везе с проблемом, бар теоретски, може да га посматра са одстојања, а да предрасуде и различити интереси немају неки утицај на њега“<sup>6</sup>. Бариков текст о глобализацији карактеришу два аспекта, од којих је први (фрагментизација садашњег стања глобализације – глобализација присутна једино у фрагментима свог деловања) мање видљив, док је онај други (будућност уметности и културе захваћене глобализацијом) уочљивији и прецизније изражен.

Барикова „мала књига о глобализацији“ прихвата фрагментизацију текста као своје начело структурирања („Bonus tracks“ у оквиру сваког од делова књиге). Наравно фрагмент није нужно „мали“ – искуство кратке приче, неретко

---

4 Петровић В., Глобализација и будућност – над књигом *Припрема за XXI век* Пола Кенедија, у: *Аспекти глобализације*, приредили Пантелић И. и др., 28. јануар 2013, [www.bos.rs/materijali/aspekti.pdf](http://www.bos.rs/materijali/aspekti.pdf)

5 Барико А., *Next. Мала књига о глобализацији и свету будућности*, Београд 2002, стр. 8.

6 Исто, стр. 9.

називане и „романом на длану“ сведочи о томе – па се не може ни тврдити да је Бариково виђење глобализације погрешно јер није свеобухватно – пре би се рекло да је оно нужно и једино могуће јер је његов принцип готово хомеопатски: на слично се одговара сличним – на фрагменте глобализације фрагментима мишљења.

Барико сведочи да људи не знају да одговоре на питање „Шта је глобализација?“ али знају да наведу примере (Кока-кола, Најк и Марлборо су присутни свуда на свету; куповина акција је могућа на свим берзама света; тибетански монаси су повезани интернетом; аутомобил је састављен од делова који су направљени на различитим континентима, преко интернета се може купити све; сви људи на свету су гледали последњи Спилбергов филм).<sup>7</sup> После позива читаоцима да и сами пронађу примере, Барико доказује да је сваки од примера лоше изабран (Индијац попије 4 флашице Кока-коле годишње; либерализација берзи није доследна; монаси на Тибету не користе интернет... Спилберг, Мадона и Мајкл Џордан представљају примере културног колонијализма). У ређању примера за глобализацију, Барико препознаје разроконост Запада која „нас наводи да видимо симптоме само оне болести коју желимо да откријемо, а друге не“<sup>8</sup>. Дакле људима су доступни примери, фрагменти глобализације, док целина, коју би морала да заступа глобализација, измиче. Реч „глобализација“ и мит о њој ствара новац: „глобализација је замишљени приказ који се заснива на идеји да се новцу изгради најпространије могуће игралиште“<sup>9</sup>. Пространо игралиште глобализације ствара крупни капитал, док шефови држава чланица Г-8 представљају рекламу, они су посведочење глобализације јер шире оптимизам, веру у будућност и добре намере. Протести антиглобалиста, даље закључује Барико, нису зауставили глобализацију већ бојкотују њену рекламну кампању. Примери рада глобализације постали су замена за њено појмовно обликовање. Са друге стране идеје глобализације налазе се „слободне зоне“ у којима се „производња и трговина минимално опорезују, синдикати немају никакав значај, заштита животне средине није никакав проблем“ и, каже Барико, у којима живи 27 милиона људи далеко од очију Запада.<sup>10</sup> Примери и изоловане „слободне зоне“ су и даље фрагменти света који хране мит о глобализацији. Рекламна кампања глобализације је далеко тоталнија (тоталитарнија?) иако се у њеној репрезентацији

---

7 Исто, стр. 12.

8 Исто, стр. 20.

9 Исто, стр. 27.

10 Исто, стр. 34.

---

јављају сметње у облику (не)занемаривих покрета антиглобалиста. И као свака кампања, и ова позива на преобликовање човека: прихватањем производа прихвата се и другачији начин понашања, јер се нови производ промовише не само због своје употребне вредности већ и зато јер мења емоционални, етички и културни положај човека у свету.

Барико подсећа да је Емил Зола (Émile Zola) пре много година у *Жерминалу* представио живот рудара, а да данас новинске репортаже „о фабрикама у Трећем свету приказују потпуно исте страхоте“<sup>11</sup>. Барико у својим размишљањима тако долази до „два баука глобализације: свемоћ великих светских марки и културна уравниловка“<sup>12</sup>. Заједно са Барикоом долазимо до тачке која и нас првенствено интересује: како данас изгледа културна уравниловка и каква је улога, положај и значај књижевности у глобализацијским процесима.

Одобравајући да је вероватно истинита тврдња да глобализација ствара монокултурни свет који се згушњава на доњој граници осредњости, Барико размишља о Холивуду као данашњем Хомеру (својствено им је да у световима које су створили нема места за многе људе), али и о једном од ранијих периода културне глобализације која је „присилила уметност целог Запада да буде искључиво религиозна уметност, у потпуности искључивши стварни живот из њене тематике“ а ипак је створила „стотине ремек-дела и векове процвата уметности“<sup>13</sup>. Ипак Барико, иако подсећа на ранија искуства уметности у периодима једне другачије глобализације, каже да не треба „оберучке прихватити став да ће глобализација довести целу планету до отужне културне глаzure једнаке за све“ већ да је „вероватније да ће последица бити пачворк многобројних апсурдности“<sup>14</sup>. Ако је хомогенизација уметности и културе, уравниловка схваћена као неоправдано изједначавање, претња коју доноси и остварује глобализација, њен производ биће диференцијација (тај утешни антоним уравниловке) апсурдности која је и сама апсурдна.

Пренето на поље књижевности, може се рећи да и ако је могућа књижевност са укусом Кока-коле, књижевност која би имала исти укус за све на планети, неће престати да се ствара ни књижевност као резултат тежње за диференцијацијом од глобално заједничког укуса – обиље таквих тежњи водиће ка многобројним апсурдностима, али и ка, не смео

---

11 Исто, стр. 38.

12 Исто, стр. 42.

13 Исто, стр. 51.

14 Исто, стр. 84-85.

---

сумњати у то, делима која можда баш ту апсурдност препознају и демантирају.

Хомогенизација књижевности је немогућа без књижевног дела коме се одређује статус робе. Културна хомогенизација полази од подједнако широко и прихваћене и оспораване идеје да је књижевно дело постало роба, тако да се са правом можемо питати колики је проценат учешћа књижевне економије у бруто националном производу (БНП) у развијеним, а колико у неразвијеним земљама или земљама у развоју, односно да ли би се то учешће повећало прихватањем захтева хомогенизације тамо где је забележено њено мање учешће. Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson) у свом утицајном тексту „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“ каже да се догодило „да је естетска производња данас постала интегрирана у робну производњу опћенито“, и да економска журба произвођења све необичнијих добара „сада придаје естетској иновацији и експериментирању све битнију структуралну функцију и позицију“<sup>15</sup>. На почетку 80-их година 20. века, Џејмсон примећује експлозију модерне књижевности у много раздвојених индивидуалних стилова која је праћена „језичким распадом самог друштвеног живота до тачке на којој је пала и сама норма, сведена на неутралан и постварен медијски говор [...], који затим и сам постаје само још једним идиолектом међу многима“<sup>16</sup>. За разлику од буржоаског друштва у коме су идеје владајуће класе биле доминантне, „данашње се развијене капиталистичке земље налазе у пољу стилистичке и дискурзивне хетерогености без норме“<sup>17</sup>. Џејмсон верује да „безлични господари обликују економијске стратегије које сапињу наше егзистенције“ (глобализација?), али и да им „више не треба (или од сада нису кадри) да наметну свој говор; постлитерарност касног капиталистичког свијета не одражава само одсутност икаквог крупног колективног пројекта, већ такођер и изгубљеност самог старог националног језика“<sup>18</sup>. Ови ставови суочени са данашњим степеном глобализације изгледају оптимистично: глобализација је најчешће нападана, као што Барико каже, јер шири баук свемоћи светских марки и баук културне хомогенизације – колективни пројекат, најчешће схватан као национални пројекат на

---

15 Џејмсон Ф., Постмодернизам или културна логика касног капитализма, у: *Постмодерна. Нова епоха или заблуда*, уредили Кувачић И. и Флего Г., Загреб 1988, стр. 191. Иако је овај текст настао 1984. године, и данас је важно враћати му се.

16 Исто, стр. 200.

17 Исто, стр. 201.

18 Исто.

плану политике и пројекат „велике приче“ у књижевности данас делује безначајно наспрам пројекта глобализације. Безлични господари наших егзистенција нису само свемоћне робне марке, оне представљају само фрагменте политике финансијских институција какве су ММФ, Светска банка или Светска трговинска организација. Увереност да није потребно или да је немогуће промовисати говор идеологије данас је готово немогућа, а стилистичка и дискурзивна хетерогеност све је чешће изложена притисцима а тиме и нестајању. Дубравка Угрешић, на пример, тврди да се сва новост савременог романа налази „у његовој регресији, у примитивизацији структуре приповиједања, карактеризацији ликова и ситуација“ и да „илузију динамике, виталности и бујности савременог романа на интернационалном тржишту одржава једино – географија. Једном ће такав роман доћи из Турске, други пут из Пакистана, трећи пут из Француске, четврти пут из Јапана“<sup>19</sup>. Дакле хетерогеност је замењена хомогеношћу, низом апсурдности које не увиђају једино писци као Дубравака Угрешић или Алесандро Барико, већ и економисти који су позванији, бар би у то поверовали читаоци Барикоових текстова у *Републици*, да говоре о глобализацији. Али да ли економисти кад говоре о глобализацији говоре и о књижевности?

Џозеф Стиглиц (Joseph E. Stiglitz), водећи економиста администрације Била Клинтона од 1993. године и главни економиста Светске банке од 1997. до 2000. године, у својој књизи *Противречности глобализације* глобализацију одређује као уклањање баријера слободној трговини и чвршћу интеграцију националних економија.<sup>20</sup> Стиглиц је уверен да глобализација може да донесе добробит свима, посебно сиромашнима, ако се на радикалан начин промени досадашња пракса управљања њоме, а коју је карактерисало прихватање идеологије од стране оних који би морали да се баве науком, приликом одређивања правца конкретне политике. Говорећи о глобализацији као о феномену који по себи није ни добар ни лош, Стиглиц издваја добре (смањује осећање изолованости, пружа већи приступ знању, омогућила је Међународни уговор о нагазним минама, опростени су дугови неким од најсиромашнијих земаља, успех Источне Азије је чињеница, побољшани су здравствени услови многих људи, настало је активније глобално цивилно друштво...) и лоше (расте број сиромашних, очигледно је лицемерје западних земаља, намећу се исте политике за све, постоји оправдана бојазан од претње културном идентитету,

---

19 Угрешић Д., *Напад на минибар*, Београд 2010, стр. 383-384.

20 Стиглиц Ј., нав. дело, стр. 9.

---

земље у транзицији су осиромашене бескруполозном пљачком, поткопавање демократије и општа несигурност су све присутнији...) стране досадашње глобализације. Стиглић је очигледно најближи нашем проблему кад говори о напади-ма на глобализацију јер се верује да она „поткопава традиционалне вредности“<sup>21</sup>. Управљање глобализацијом не води рачуна о претњи „културном идентитету и вредностима“<sup>22</sup>. Стиглић излаз види у постепенијем приступу који би спречио да „традиционалне институције и вредности, уместо да буду разорене, могу да се адаптирају и да реагују на те нове изазове“<sup>23</sup>.

Глобализација је заострила питање културног идентитета. Фредерик Џејмсон је увидео да је „голема пролиферација друштвених кодова у професионалне и дисциплинарне жаргоне, али и у ознаке афирмације припадности етносу, сполу, раси, религији и класној фракцији“<sup>24</sup> постала политички феномен. Пролиферисани различити идентитети често присвајају књижевност као поље на коме ће се афирмисати и то неретко супротстављањем разликом. Таква улога књижевности није нова, нов је интензитет и обим старих, а репрезентованих као нових разлика, као и стварање ситуације у којој зарађени идентитети бескомпромисно теже улози крвног и пожељног идентитета испод кога не би било ни једног другог. Разлика је у досезању моћи, покушају да се одређени идентитет наметне као норма, а у таквој утакмици идентитета очекивано је губљење и индивидуалности књижевног текста: ограничен број групних стилова одржава стање агона, али не и полиморфности и полифоности, дијалогичности и дијалектичности, на крају и преговора: књижевно дело се све чешће доживљава као заступник идентитета и зато полази из његове стабилизоване идеологије да би до ње и стигло, притоме не остављајући места било каквој сумњи. Глобализација је свакако допринела агону идентитета у књижевности и зато јер, како каже Стиглић, не води довољно рачуна о традиционалним вредностима, нарочито у оним друштвима која се истовремено са транзицијом из социјалистичке „планске привреде“ ка тржишној крећу и ка поновном проналажењу културе и традиције коју желе да одреде као своју трајну ознаку. Стиглић би рекао да су конфликти стварни и „до извесне мере неизбежни“<sup>25</sup>.

---

21 Исто, стр. 256.

22 Исто.

23 Исто.

24 Џејмсон Ф., нав. дело, стр. 200.

25 Стиглић Ц., нав. дело.

---

Колико се књижевности тичу процеси које доноси глобализација? Ако у Стиглицова разматрања глобализације укључимо књижевност можда и дођемо до могућих одговора на овако широко формулисано питање. Наравно да је наш захтев фрагментаран, али, поновимо то, не и нужно погрешан. Питања као што су: Да ли тржишни фундаментализам, наметнут глобализацијом земљама у развоју и сиромашним земљама, а одбачен у високо развијеним, утиче на књижевност? или Какве последице по књижевност има пад Берлинског зида после кога је глобализација убрзана? – у великој мери одређују путеве књижевности данас.

Стиглиц тврди да су политике ММФ-а подбациле јер нису дозвољавале интервенцију државе на тржишту како би се сви довели у бољи положај. Да ли се од државе данас може очекивати интервенција на пољу књижевности, а да она није праћена идеолошким захтевом? Да ли би та интервенција била ослобођена захтева за одређеном поетиком или не? Ако би држава интервенисала обезбеђујући писцима материјалне услове живота и стварања, према којим критеријумима би то чинила? Не би ли онда писци из елементарне захвалности скретали поглед од живота рудара? Радикалан пример искуства руске књижевности током трајања социјализма довољан је да покаже колико далеко интервенција државе у књижевности може да оде: „тоталитарна власт у Русији била је и власт речи“<sup>26</sup>. Ако се са једне стране налази држава, немоћна да током сусрета са глобализацијом брине о уметности и књижевности осим са циљем да промовише идеолошке механизме који узвраћају њеним промовисањем, са друге стране су различити страни фондови који се доживљавају као потенцијална опасност за националну културу (ако су ММФ и Светска банка промотери глобализације, фондови намењени књижевности доживљавају се као промотери глобализације).

Под притиском глобализације, сиромашне земље елиминису трговинске баријере (развијене земље их лицемерно задржавају) – на тај начин себе лишвају „очајнички потребног извозног дохотка“<sup>27</sup>. Сличне баријере се постављају и пред књижевност: „све европске нације познају Бајрона, али је тешко замислити да Британци упознају Прешерна. Међусобни утицаји би морали да буду реципрочни, али то није случај“<sup>28</sup>. Стиглиц глобализацију види као чвршћу

---

26 Берг М., *Литературократија*, Београд 2011, стр. 35.

27 Стиглиц Џ., нав. дело, стр. 20.

28 Голеш Каучић М., *Slovenian Folk Culture between National Identity and European Integration Processes*, *Народна уметност* 46/1, Загреб 2009, стр. 39.

интеграцију „земаља и народа света до које долази огромним смањивањем трошкова транспорта и комуникација, као и рушењем вештачких баријера за проток робе, услуга, капитала, знања и (у мањој мери) људи преко граница“<sup>29</sup>. Очигледно је да у „чвршћој интеграцији“ лошије пролазе мање развијене државе и да није очекивано да ће културна и књижевна размена бити равноправна. Интернет свакако доприноси смањивању трошкова комуникације, повећању њене брзине, али и ствара медијски простор за књижевност и то у таквој мери да пред књижевност, као и науку о њој, поставља нове изазове. У данашњим условима „традиционалне компаративне методе књижевности почињу заказивати“ када захваљујући интернету „све књижевности могу бити контактне“<sup>30</sup>. Гордана Ткалец каже да у новом контексту расте занимање за мале књижевности, мање познате ауторе као и за савремену књижевност, али и да интеркултуралност, посебно распрострањена на интернету, која се „сматрала готово синонимом за глобализацију, она сада постаје и њезин могући опонент“<sup>31</sup> јер и даље политичка и културна историја стварају снажније везе од интернета.

У својим анализама глобализације, Стиглиц говори о потреби насталој после Другог светског рата да се колективно делује на глобалном нивоу у случају кризе (то је разлог настанка ММФ-а), о политици ММФ-а да једнаке мере веже за све, о томе да ограничена конкуренција и несавршена информисаност не могу довести до складног тржишног система, да брзе промене доводе у питање традиционалне ауторитете и односе као и да високе каматне стопе производе још већу рецесију и на тај начин избацују капитал из земље. Данашњи положај књижевности из перспективе Стиглицових анализа могао би да изгледа као непромењен кроз читав 20. век: Нобелова награда за књижевност би заузела место ММФ-а, једнаке мере за све могу бити бар двоструко схваћене као поетика једне епохе или као књижевност са укусом Кока-коле, улогу ограничене конкуренције и несавршене информисаности имали би писци, критичари, наставници књижевности са својим петрифицираним доживљајима и интерпретацијским навикама, брзе промене (тако слављене у ранијим епохама!) данас су све ређе, а и кад се десе не прихватају се брзо, каматне стопе у књижевности расту са пристајањем на идеолошке захтеве – књижевност губи на вредности, а њен „капитал“ се троши ако и не одлази као

---

29 Стиглиц Ц., нав. дело, стр. 23.

30 Ткалец Г., Примјењивост теорије рецепције на медиј интернета, *Флумененциа* 2, Ријека 2010, стр. 76.

31 Исто, стр. 75.

---



писац-егзилант да би убрзо спознао да и у другом фрагменту света није другачије, како данас тако и одувек. Глобализација заговара приватизацију владиних монопола и транспарентност институција – у књижевности су итекако чести сукоби са поетикама „државних писаца“ који монополизују читалачко тржиште, као што се неретко књижевне награде, од Нобелове до оних које додељују кућни савети, које утичу на боље позиционирање писца на тржишту, оптужују за нетранспарентне процесе одлучивања и подложност многобројним утицајима: „буразерски капитализам“ ствара и „буразерску књижевност“.

На први поглед став да књижевност одувек успоставља одnose са глобализацијом може изгледати необично и претерано. Међутим тај однос одређују бар три синтагме у којима се сусрећу књижевност и глобализација: глобализација књижевности, глобална књижевност и књижевност глобализације.

Глобализација књижевности не започиње Гутенберговим открићем и не завршава се интернетом који презузима примат у комуникацији, већ настаје усменим преношењем књижевног дела и не завршава јер не може да исцрпи своје могућности. Откриће писмености, штампе и интернета само убрзавају преношење. Памћењем, кретањем, а онда и превођењем, књижевност се глобализовала. Данас се може говорити о глобализацији првих каменних алата, као и утицају гуме и пластике на глобализацију (незаобилазни су у преношењу информација).<sup>32</sup> Глобализација књижевности, зашто не и сама књижевност, може се посматрати и као прва информатичка револуција, револуција ослобођења императива дословности и истинитости (мада, неретко ће се књижевности приписивати и виши степен истинитости од оног који пружају науке).

Подсећање на искуство развоја штампе донекле може да се поистовети са развојем интернета. Глобализацију штампе, посебно у Кини а касније и у Европи, пратиле су многобројне забране и ограничења – владарима, а врло брзо и цркви, постало је одмах јасно колико је лакше преношење текстова опасно. Гутенбергово откриће је праћено индексима забрањених књига који се стварају са посебном посвећеношћу (римска инквизиција свој попис из 1557. године непрестано ће допуњавати, шпанска инквизиција ствара индексе од 1559. до 1790. године, колонијалне силе посебно воде рачуна о штампи у колонијама, Марија Терезија 1753. ствара

---

32 Чатић И., Рујнић-Сокеле М. и Караванић И., Глобализација првих каменних алата и обрадба полимера, *Полимери* 31, Загреб 2010, стр. 22-26.

посебну цензорску комисију, социјалдемократске књиге су на листи у Берлину 1886. године, искуства 20. века не заостају...) Ако је интересовање за бржом производњом текста порасло у средњем веку „нарочито због потребе градова и бирократије за архивом и документима“<sup>33</sup>, глобализација интернета би данас могла да делује као крајња тачка преносивог текста и архивирања. Али архиве на интернету често делују више неприступачне него отворене: захтева се плаћање, припадност академској заједници која би платила за своје чланове, забране приступа које неке земље спровode са циљем да се заштите од лоших утицаја, заштита ауторских права – само су неки од фактора који ограничавају приступ, поред културне и политичке историје који тај приступ чине селективним. Ако говоримо о књижевности, утопија читавог света као публике, ако је некад и постојала, данас нестаје, јер је званично одобрење цензора (*imprimatur*) замењено местом читаоца на страни добитника глобализације. Улогу некадашњих кријумчара књига данас на себе преузимају подједнако храбри ентузијастички који стварају платформе за бесплатно преузимање књига.

Књижевно дело и његов творац потајно сањају утопијски сан да постану глобално раширени као и прихваћени. Дело тежи да освоји време и простор, да буде трајно у сваком времену и простору. Потајни сан књижевног дела је накратко своју реалност пронашао у глобализацији која обећава да може компресовати и време и простор. Глобална књижевност није искључиво данашњи одговор на питања светске књижевности, његова замена у духу времена, одговор на наивна питања студената светске књижевности зашто, на пример, на многобројним курсевима не читају дела настала у Бразилу или Јапану. Глобална књижевност је тежња која се не признаје осим кад се остварају у трећој синтагми сусрета књижевности и глобализације – у књижевности глобализације.

Глобализација се може наметнути као кључни идејни елемент једне нормативне поетике, која не би остављала места за милионе људи у књижевности глобализације. Књижевност није „обавезно оплемењујућа и *нужно* хуманизујућа активност [подвукла Д.П.]“ – могуће је пронаћи много примера који сведоче о томе као и о „нераскидивој повезаности књижевности, империјалистичке идеологије и канонизујуће књижевне критике“<sup>34</sup>, али и методологија проучавања

---

33 Лендис Д., *Богатство и сиромаштво нација*, Београд 2004, стр. 69.

34 Петковић Д., „Кариме, изабран си због своје аутентичности, а не због искуства“: фабриковање аутентичности Другог, неколико примера, у:

књижевности које су постављене на оптуженичку клупу као помагачи глобализације и њене књижевности. Књижевност као и њене дисциплине се нападају као дисциплинујуће, омогућене тек глобализацијом која традиционалне националне културе сусрећу са Другим. Свест о понижењу, маргинализованости и дискурзивном онемогућавању отпора дехуманизујућим праксама дошла је из искуства Другог да би, кад је прихваћена, била враћена Другом као доказ непризнавања пролиферације идентитета. Свеобухватним појмом, разумевано стање фрагментарног света произвело је књижевности које, одрицањем укуса који би се допао читавом свету, рачунају на публику која очекује да ће добити жељени укус идентитета, књижевности које одбијањем изједначавања са робом свој капитал не умножавају само на симболичким плановима потврђивања идентитета, већ и у много опипљивијим валутама: спознаја да је глобална књижевност сан замењена је глобализацијом ограниченог домета – фрагментарном глобализацијом подједнако снажних хомогенизујућих ефеката.

Барико на крају својих текстова о глобализацији, пре фрагментарних *bonus tracks* каже да је глобализација сиви сан менаџера и банкара: „у извесном смислу реч је о томе како треба да почнемо да сањамо тај сан уместо њих, и да га остварујемо“<sup>35</sup>. У остваривању тог глобалног сна, књижевност са својим неисцрпним могућностима, могла би да одигра пресудну улогу.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Барико А., *Next. Мала књига о глобализацији и свету будућности*, Београд 2002.

Берг М., *Литературократија*, Београд 2011.

Чатић И., Рујнић-Сокеле М. и Караванић И., Глобализација првих камених алата и обрадба полимера, *Полимери 31*, Загреб 2010, стр. 22-26.

Голеж Каучић М., Slovenian Folk Culture between National Identity and European Integration Processes, *Народна уметност 46/1*, Загреб 2009, стр. 33-49.

Џејмсон Ф., Постмодернизам или културна логика касног капитализма, у: *Постмодерна. Нова епоха или заблуда*, уредили Кувачић И. и Флего Г., Загреб 1988, стр. 174-232.

---

*Језик, књижевност, глобализација*, приредиле Лопичић В. и Мишић-Илић Б., Ниш 2008, стр. 503.

35 Барико А., *Next. Мала књига о глобализацији и свету будућности*, Београд 2002, стр. 56-57.

---

Калуђеровић Ж., Поимање глобализације, *Филозофска истраживања* бр. 113, Загреб 2009, стр. 15-29.

Лендис Д., *Богатство и сиромаштво нација*, Београд 2004.

Петковић Д., „Кариме, изабран си због своје аутентичности, а не због искуства“: фабриковање аутентичности Другог, неколико примера, у: *Језик, књижевност, глобализација*, приредиле Лопичић В. и Мишић Илић Б., Ниш 2008, стр. 497-515.

Петровић В., Глобализација и будућност – над књигом *Припрема за XXI век* Пола Кенедија, у: *Аспекти глобализације*, приредили Пантелић И. и др., 28. јануар 2013, [www.bos.rs/materijali/aspekti.pdf](http://www.bos.rs/materijali/aspekti.pdf).

Стиглић Џ.Е., *Противречности глобализације*, Београд 2004.

Ткалец Г., Примјењивост теорије рецепције на медиј интернета, *Флуминенциа* 2, Ријека 2010, стр. 69-81.

Угрешкић Д., *Напад на минибар*, Београд 2010.

Željko Milanović  
University in Novi Sad, Faculty of Philosophy -  
Serbian Literature Department, Novi Sad

## FRAGMENTS OF GLOBALIZATION AND LITERATURE

### Abstract

In an attempt to reconsider the current position of the notion of globalization, the paper takes two different directions in observing globalization and its relation to culture and literature, from a literary and then an economic aspect. The often heard postulate that contemporary literature has assumed the features of a commodity taking part in market competition is tested by placing literature in some of the main globalization strategies from the point of view of economists. The inter-relation of literature and globalization determined by syntagms such as globalization of literature, global literature and literature of globalization is a globalization-fragmentary response to a complex issue of their inter-relations, which is by no means exhausted in this paper, just as neither globalization nor literature gives an impression of waning in transformation.

**Key words:** *globalization, literature, fragmentation, homogenization*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет –  
Катедра за хунгарологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1338045C

УДК 821.511.141.09-992 Краснахоркаи Л.

оригиналан научни рад

# (ПОСТ)КОЛОНИЈАЛИЗАМ У (ПОСТ)СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ РУХУ: ЛАСЛО КРАСНАХОРКАИ ПО ТРЕЋИ ПУТ У КИНИ

---

**Сажетак:** *Важну, иако мање запажену, струју у стваралаштву познатог мађарског савременог прозаисте Ласла Краснахоркаија чине путописи са Далеког истока. Овај чланак представља покушај да се Краснахоркаијева путописна књига Рушење и туга испод Неба (објављена 2004. године) прочита у кључу ауторове опсесивне (и безуспешне) потраге за живим остацима древне кинеске цивилизације (филозофије, културе, књижевности) у савременој Кини. Његова жеља да у данашњој, глобализованој и тржишно оријентисаној Кини препозна „последњу живу цивилизацију старине”, кроз стрпљиво слушање испразних и фразерских исказа руководиоца културних институција (од којих су многе заправо „фантомске”), доживеће неславан фијаско. Банални, површини и догматични одговори саговорника, снимљени на диктафон, биће ипак контрапунктирани раскошним, високо реторизованим стилем Краснахоркаијевих дугих, вијугавих реченица, његовог специфичног „знака распознавања” од кога ни у овом, иако наглашено не-фикционалном делу, писац не одустаје. Једину наду у то да спој древног и савременог у свакодневном животу ипак није потпуно неостварив, пружају такозвани „гласови са маргине”, гласови обичних људи без икаквог друштвено-политичког или културног утицаја.*

---

**Кључне речи:** спој древно-савремено, путопис, догматичност, глас маргине

Савремени, нашој публици вероватно само посредством филмова Беле Тара (Tarr Béla, 1955) познати мађарски писац Ласло Краснахоркаи (Krasznahorkai László, 1954) остварио је нешто што је мало коме од његове генерације аутора пошло за руком: већ својим првим романом необичног и прилично тешко преводивог наслова *Sátántangó* (можда би *Сотонин танго* или *Сатански танго* били најприближније алтернативе) изазвао је велику пажњу критике, која је готово унисоно похвалила ово дело. Веома запажена била је и његова следећа књига, збирка прича *Kegyelmi viszonyok* (*Односи милосрђа*, 1986), док је његов други роман *Az ellenállás melankóliája* (*Меланхолија отпора*, 1989) само потврдио Краснахоркаијево место у самом врху савремене мађарске књижевности.<sup>1</sup>

Тешко би било побројати које је све елементе критика издвојила као кључне квалитете Краснахоркаијевог приповедања; ипак, чини се да тајна, како домаћег тако и међународног, успеха овог писца лежи у његовој способности да створи језиву слику некаквог (тобожњег) пред-апокалиптичног стања, али уз обавезну дозу ироније и врцавог (црног) хумора којим се раскринкавају лажни пророци, народни усрећитељи, и извргава руглу тадашњи – мада у доброј мери и данашњи – новогovor званичне идеологије и (медијске) пропаганде. Краснахоркаијев помало старомодни, мада не и „свезнајући” приповедач не коментарише нити износи вредносне судове, али се на основу фокуса приповедања лако може назрети да стоји на страни понижених, да саосећа, иако често на врло ироничан, каткад и сурово-црнихуморан начин, са маргиналицима и идеалистички настројеним особењацима различите врсте које је друштво одбацило.<sup>2</sup> Чудновати, суморни, од света одсечени полуфантастични светови у којима се одигравају радње Краснахоркаијевих романа и приповедака – премда се јасно распознаје да је реч о мађарским недођијама у другој половини двадесетог века – нагнали су критику да у њему препозна (можда и јединог) мађарског представника маркесовског „магијског реализма”.

---

1 Ауторка извршне монографије о Краснахоркаију, Едита Жадањи (Zsadányi Edit), наводи рецимо да је само на немачком говорном подручју *Меланхолија отпора* доживела преко стотину (!) приказа у дневној штампи и периодици. Видети у: Zsadányi E., *Krasznahorkai László*, Братислава 1999, стр. 78.

2 Особити значај „маргиналних гласова” у Краснахоркаијевој прози већ на самом почетку своје монографије наглашава и Едита Жадањи. Видети у: Zsadányi E., нав. дело, стр. 9.

---

Необична снага којом та апокалиптична атмосфера одмах, попут некакве „текстуалне лавине”, запљусне читаоце прва два Краснохоркаијева романа добрим делом вероватно прозилази и из снажне напетости између суморних, безнадежних, сиротињских амбијената у којима се њихова радња одиграва (нису случајно доследна црно-бела техника и спори кадрови дугометражних филмова Беле Тара толико добро усклађени са својим текстуалним предлошком) и високо стилизованих, често екстремно дугих, али увек граматички задивљујуће исправних и логичних, естетски беспрекорних реченица којима се тај амбијент осликава – у размерама светске књижевности, те би се *краснохоркаијевске* реченице могле упоредити са реченицама Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard) и Жозеа Сарамага (José Saramago).

И управо ће се та лепа (мада у читалачком смислу нимало „лака”) Форма која као да се одупире хаосу приказаног света до почетка деведестих година прошлог века устоличити као својеврстан знак распознавања Краснохоркаијеве прозе. Другим речима, управо ће ти, на један изузетно стилизован, синтаксички крајње необичан, начин приказани безнадежно сиромашни амбијенти којима прети „конечан крај”, али чији житељи упорно ишчекују долазак лажних пророка (*Меланхолија отпора*) или се пак надају спасоносном егзодусу из суморне реалности, такође под вођством некаквих (квази) месија, премда заправо играју у ђавољем колу из кога нема изласка (*Сотонин танго*), постати исходна тачка готово свих приступа Краснохоркаијевим делима. Читалачка очекивања остаће на тај начин „зацементирана” у пољу фикционалне антиутопије, која се може читати и као друштвенополитичка алегија једне епохе, огрезле у бесмисленим усређитељским тирадама без икаквог суштинског ефекта, штавише са управо супротним резултатима од оних којима су тако демагошки прокламовани циљеви тежили. У том смислу ипак не би требало занемарити да је „социјалистичка источноевропска егзотика” по свему судећи својевремено имала утицај – и то вероватно много већи него што се данас мисли – на изузетан успех *Меланхолије отпора* и *Сотониног танга* на немачком, односно енглеском говорном подручју. Но свакако да се мноштво одиста разнородних читања Краснохоркаија не може тумачити искључиво као резултат магнетичке привлачности те гротескне, тек недавно распршене и демистификоване, „егзотике с оне стране гвоздене завесе”.

Убрзо међутим – а симптоматично је да се тај стваралачки заокрет одвија упоредо са падом комунизма – као да сам Краснохоркаи почиње да увиђа да се фикционална проза из

прва два романа више не може на аутентичан начин наставити, па се све више окреће аутобиографски утемељеном, документарном и есејистичком жанру.<sup>3</sup> Не би то међутим требало замислити као некакву оштру, радикалну цезуру у његовом начину писања; уосталом ни „фантастични” амбијенти његових првих дела нису лишени појединих врло прецизних, готово социографски аутентичних описа мађарских села, провинцијских панонских варошица (*Меланхолија отпора*) и опустелих, запуштених социјалистичких „газдинстава” (*Сотонин танго*). С друге пак стране, он се ни у овим својим нефикционалним делима неће лако одрећи високе реторизованости своје прозе, дугих, стилизованих реченица као свог све прихваћенијег списатељског заштитног знака. Па ипак, у његовим делима објављеним после деведесетих, све чешће се намерно наглашава да се приповедач (који све више постаје хроничар, записничар, коментатор или рецимо предавач пред неким опскурним аудиторијумом) зове управо „Ласло Краснахоркаи”. Важан жанр у овој, могло би се рећи другој фази Краснахоркаијевог стваралаштва постаће путописи, и то путописи са Далеког истока, на ком аутор после 1990. године све чешће и све радије борави.

Нарочито важна дестинација Ласла Краснахоркаија на Далеком истоку постаће Кина. Разочаран страховито великим јазом између прокламованих политичких идеала и реалности, како у социјализму, тако и у постсоцијалистичком друштву своје домовине, он, ма колико то можда на први поглед наивно и романтичарски деловало, одлази у Кину, верујући да ће управо у најмногољуднијој земљи света наићи на оно за чиме би у Европи и уопште на Западу, у ширем смислу, узалуд трагао. Наиме верује се да је европски човек – што, разуме се, није нова идеја – располућен између свог свакодневног, баналног бивствовања и онога што му је филозофско и етичко наслеђе антике оставило у аманет, док управо Кина – тако барем неки, укључујући и Краснахоркаија, сматрају – представља „последњу древну цивилизацију”, односно последње место на земаљској кугли, на којем, упркос снажном упливу маоистичке индоктринације, још постоје какви-такви услови да човек бивствује у живом додиру са остацима једне изузетно богате древне културе и да живи у складу са филозофским начелима које су му оставиле највеће филозофске школе кинеске старине – конфуцијанство и таоизам. А ако се има у виду да конфуцијанство и таоизам представљају „практична” филозофска учења у

---

3 Ицрпну анализу тог Краснахоркаијевог поетичког заокрета дао је Мартон Силађи (Szilágyi Márton). Видети у: Szilágyi M., *Kritikai berek* [Критички кутак], Будимпешта 1995, стр. 130–137.



смислу интегралног животног става, онда се заиста чини да је Кина право место на ком би требало трагати за одавно распаднутом „Целином”, за хармонијом живота и мишљења, за „проживљеним мишљењем”, за животним стилем базираном на древном учењу. Није наравно Краснахоркаи баш толико наиван да у последњој деценији двадесетог века, са једним већ одавно елаборираним и критички сагледаним са знањем о западњачкој помодарској помамаи за источњачким учењима, односно за смирењем у (нихилистичком?) загрљају зен-будизма (Битлси и толики други), тако лако поверује у ово своје унапред постављено очекивање, у ову своју химеру, у овај фантазам који је очито много више резултат једне особене стваралачке кризе и жеље за (ауто)поетичким преосмишљавањем сопственог приступа књижевности и уметности уопште, него истинске вере у било какво „просветљење”. Унапред је наравно јасно и то да се оваква потрага напросто мора завршити разочарањем, антиклимаксом, јер тамо где савремени дух конзумеризма продре, тешко да више може бити икакве шансе за промишљеним животом као таквим. Зигмунд Бауман (*Zygmunt Bauman*) је то, у својој сада већ класичној дефиницији „људске ситуације” потрошача унутар потрошачког друштва, одредио на следећи начин: „Потрошач у потрошачком друштву је изразито другачије створење од потрошача у свим другим досадашњим друштвима. Ако су филозофи, песници и проповедници морала међу нашим прецима промишљали питање да ли радимо да бисмо живели или живимо да бисмо радили, дилема о којој се данас најчешће размишља је да ли треба да конзумирамо да бисмо живели или живимо да бисмо могли конзумирати. То јест, ако смо још увек у стању и ако осећамо потребу да разликујемо живљење од конзумирања”<sup>4</sup>.

Краснахоркаи је у Кину путовао више пута. Своје прво путовање (транссибирском железницом преко СССР-а и Монголије, у јесен и зиму 1990–91 године) описао је у романсираном путопису *Az urgai fogoly* (*Заточеник из Урге*, 1992).<sup>5</sup> Затим је у Кину путовао и 1998. године, да би своје наредно путовање у ову земљу, у мају 2002. године, овековечио у

---

4 Бауман З., *Туристи и вагабунди*, у: *Глобализација – мит или стварност*, приредио Вулетић В., Београд 2003, стр. 254.

5 Урга је град у Монголији, крајње сиромашно и депримирајуће место у којем се приповедач, стицајем несрећних околности, у повратку са свог пута по Кини задржава дуже него што би требало. Урга ту заправо служи као страховит контрапункт прилично романтичној слици коју приповедач има о Кини као прастарој империји која није изгубила контакт са својом древном традицијом – мада је овакав суд, разуме се, крајње поједностављивање комплексне и противречне слике коју овај роман о Кини пружа.

књизи поетичног наслова *Rombolás és bánat az Ég alatt* (Пушење и туга испод Неба), која је објављена 2004. године. Поетичност наслова је, чини се, у приличном контрасту са жанровским опредељењем аутора ове књиге. Она је контрапунктирана и ауторовим горким разочарањима и систематском изневеравању очекивања на која ће стално наилазити. Нефикционалност сада, више него у било којој претходној Краснахоркаијевој књизи, избија у први план. Радња овог дела би се наине у најгрубљим цртама могла препричати на следећи начин: аутор са диктафоном у руци обилази Кину, одлази у будистичке храмове, музеје, библиотеке, традиционалне кинеске вртове, кафе, приватне станове својих познаника и пријатеља, где разговара са монасима, управницима и директорима институција, писцима, песницима и тзв. „обичним светом”. Суштинско питање, које аутор својим саговорницима поставља, своди се у основи на следећих неколико дилема: Да ли мислите да је савремена (тзв. Нова) Кина заиста задржала везу са својим древним наслеђем? Да ли млади људи читају дела старих мислилаца и, уопште, да ли се занимају за древну кинеску књижевност? У којој мери древна кинеска филозофија (у првом реду конфуцијанство) утиче на живот савременог Кинеза? Да ли мислите да је могуће ускладити „филозофију” потрошачког друштва и живот у складу с древним учењима? Мислите ли да уметност и хуманистичке дисциплине имају икакву перспективу у Новој Кини?

Једна од главних невоља оваквог приступа лежи, међутим, у томе што аутор (нарочито имајући у виду своја искуства са претходног путовања из 1998. године, када је трансформација земље у правцу најнемилосрдније тржишне привреде и капиталистичког духа већ узела маха) очекује и напросто подразумева да ће на сва овде наведена (полуреторичка) питања од својих, разуме се и те како пробраних саговорника, добити наравно изричито негативан одговор (штавише, у складу са целокупним својим већ потврђеним поетичко-идејним опредељењем једног тоталног антрополошког песимизма, *депримирајуће негативан* одговор). А пошто се у већини случајева то неће десити (напротив, људи, нарочито они на руководећим местима државних служби и верских објеката, неће се слагати са њим и даваће му, као што ћемо видети, лажно оптимистичне и догматички затуцане, фразерске одговоре), то ће аутора још више разгневити и баћиће га у још веће очајање, док ће једини критички „гласови разума” у тој пустињи једноумља долазити из уста маргиналаца и усамљеника који ће потврдити ауторове црне слутње о трагичном и непоправљивом расцепу између живота и мишљења у савременој Кини.

Ипак, и поред свих слабости ове књиге, које пре свега про-изилазе управо из једне овакве исувише широко и уопштено постављене дихотомије са имплицираним одговорима ко-ји не нуде никакво решење, као и из непоправљиво евро-поцентричне перспективе из које аутор овим проблемима неминовно прилази,<sup>6</sup> дело није потпуно лишено извесних, типично краснахоркаијевских квалитета, оличених рецимо у контрастирању језгровитих, кратких, одсечних реченица снимљених на диктафон (разговори о месту и значају, тј. о безначајности древне кинеске културе у свакодневном жи-воту савремене Кине) и дугих, вијугавих, вишеструко сло-жених реченица у осталим деловима наративног ткања, које подсећају на најбоље моменте Краснахоркаијевог припове-дачког умећа из његових претходних, знатно запаженијих дела. Већ првом реченицом првог поглавља овог нефикцио-налног путописа (које носи ефектан наслов *Увод у тмину*), путописац Краснахоркаи даје сјајан, премда наравно крајње депресиван почетни акорд записима који следе, те је стога, без обзира на њену дужину (реченица, већ „по навици” ка-да је овај писац у питању, запрема читав један дужи пасус) вреди цитирати:

„Нема на овом свету ничег безнадежнијег од такозване Југо-западне Регионалне Аутобуске Станице у Нанђингу, 5. маја 2002. године, нешто после седам сати изјутра по киши што ромиња кроз налете неукротивог, ледено хладног ветра, и призора једног провинцијског аутобуса у непрегледном ха-осу силних полазака, како, кренувши са перона број пет и тешком муком прокрчивши себи пут према метежу улице, једва се пробивши кроз неодлучну масу бедног, смрдљи-вог и прљавог света што се у таласима тетура између вози-ла и барица на путу, напокон излази на бедне, смрдљиве и прљаве улице, и нема ничег безнадежнијег од ових улица, овог бескрајног низа барака скамењених у вечној привре-мености, јер не постоји реч којом би се могла описати ова безнадна боја, ова сивосмеђа нијанса што полако убија, док овога јутра тромо прекрива град, јер не постоји реч за ову безизгледну галаму која се заори сваки пут када се аутобус

---

6 Посебно је симптоматично што и после толико времена проведеног у Кини, Краснахоркаи никада не креће без преводиоца. Помало је пара-доксално што овај писац, упркос задивљујућем знању које о кинеској историји, култури и уметности несумњиво поседује – што се види гото-во на сваком кораку – ни после толико времена проведеног у Кини није покушао да барем на елементарном нивоу савлада стандардни манда-рински идиом. Контрааргумент би наравно могао гласити да је за ни-во апстрактне комуникације који њега једино може задовољити, такву језичку компетенцију готово и немогуће стећи, па ипак, помало горак укус изазван тим парадоксом остаје.

накратко заустави на некој већој раскрсници или стајалишту, када кондуктерка набораног лица отвори врата, нагне се и, у нади да ће упецати још којег путника, извикне, попут неке промукле птичурине, крајњу дестинацију, јер нема те речи којом би се суштински могла описати чињеница да место ка којем хитам, у друштву пријатеља кога сам замолио да ми буде тумач, стоји некако насупрот свету, па смо ми ти који из њега излазимо, а свет се све више удаљава од нас, све нам више остаје иза леђа, док ми идемо напред, дрмусаво и труцкаво, кроз ову све гушћу, неописиву маглу смеђкастог сивила, некуда где је заиста тешко поверовати да осим ове застрашујуће туробне смесе смеђег и сивог уопште још и има нечега, док седимо на задњем седишту раздрданог аутобуса, обучени онако како месецу мају, додуше неком другом мају, приличи, па се смрзавамо и цвокоћемо и настојимо да погледамо кроз прозор, али једва да се ишта назире кроз умрљано стакло, те само понављамо у себи, па, добро, у реду је, некако ћемо већ издржати ове услове, само нека ова прљава и безнадежна маглуштина што се и споља и изнутра надвила над нас не прогута и сам циљ нашега пута, нека место на које нас овај аутобус наводно вози, нека једна од најважнијих будистичких светих планина, нека Ћухуашан ипак настави да постоји”<sup>7</sup>.

И како заиста не би било никакве забуне, путник ће одмах, већ на овом првом путовању у будистички храм, доживети непријатност: када, по локалном обичају, он и његов сапутник (и преводилац) замоле путнике који седе испред њих да проследе новац за карту возачу, на крају путовања ће се испоставити да је редовница која седи у првом реду украла (!) њихов новац за карту.<sup>8</sup> Тај мали, мада врло необичан инцидент постаће, на извештан начин, метафора шизофрене ситуације духовног стања читаве модерне Кине, чија ће детаљна елаборација уследити у наставку књиге.<sup>9</sup> Истовремено, храм Ћухуашан, преплављен туристима, представљаће тек благи увод у оно што ће Краснохоркаија и његовог сапутника на сваком кораку њиховог пута кроз Кину очекивати – светилишта претворена у јефтине или мање јефтине

---

7 Краснохоркаи Л., *Rombolás és bánat az Ég alatt* [Рушење и туга испод неба], Будимпешта 2004, стр. 7–8.

8 Исто, стр. 19–20.

9 Иначе, мотив путовања масовним превозним средством (воз, аутобус) има важно место на почетку још два Краснохоркаијева дела (путовање госпође Пфлаум прљавим локалним возом у *Меланхолији отпора* или ништа веселији опис путовања транссибирском железницом кроз Монголију у *Заточенику из Урге*). Алузија на дантеовски силазак у пакао сасвим је очигледна и то, наравно, такође није промакло многим тумачима.

туристичке атракције, историјске локалитете преиначене у вашарски шарена викенд-излетишта, споменике древне кинеске цивилизације срозане у неукусно рестаурисане, незграпне грађевине, села претворена у колекцију згуснутих сувенир-шопова.

Други, вероватно још значајнији, слој овог Краснохоркајевог дела представљају, као што смо већ нагостили, многобројни разговори које писац води са разним људима о заправо једном једином суштинском проблему модерне Кине - о односу традиције и садашњости. Краснохоркајев кризеолошки приступ подразумева, наравно, и дубоко уверење да би једино ојачана хуманистичка интелигенција могла бити у стању да створи духовну климу у којој би до истински проживљеног споја старог и модерног могло доћи. У том контексту, први његов значајнији саговорник је *Тханг Хсјаоту*,<sup>10</sup> усамљеник и скептик, који путописцу открива у каквом се незавидном положају налазе хуманистички интелектуалци у грозницом свеопштег привредног раста захваћеној Новој Кини: „Интелектуалци су подељени. Оно што се на Западу назива технократском интелигенцијом, код нас је у изузетном замаху и једва да одржава икакве везе са хуманистичком интелигенцијом. А ни са традицијом, са хуманистичком традицијом. Али, морам ти рећи да ово заправо и није нова ствар. Ситуација хуманистичких мислилаца у Кини одувек је била драматична. Истински оригинални мислиоци и уметници одувек су се суочавали са сличним тешкоћама као и данас: живели су усамљени и потлачени у свом времену, баш као што су и данас потлачени и усамљени.”<sup>11</sup> У светлу онога што следи, ове ће речи звучати пророчански, и представљаће редак критички глас у мору догматичних баналности, на које ће путник све време наилазити. Како сам путописац каже: „Јер уследиће читаве недеље, уследиће један дуги кошмар међу рушевинама последње древне цивилизације”<sup>12</sup>. То што ове пророчанске речи изговара један

---

10 Српска транскрипција кинеских имена изведена је уз помоћ тзв. *пин-јин* система транслитерације кинеских властитих имена и топонима, званичног система латиничне транслитерације у Народној републици Кини.

11 Краснохоркај Л., нав. дело, стр. 53. Овај исказ веома добро кореспондира са подацима које у свом тексту *Не за профит* износи Марта С. Нусбаум, када говори о томе да нарочито у земљама у развоју и у оним државама које у последње време доживљавају велики економски бум (Индија, Кина), хуманистичке дисциплине не само што губе на престижу, већ бивају и институционално систематски потиснуте. Видети у: Nussbaum M. C., *Не за профит: зашто је демократији потребна хуманистика*, Реч бр. 82, Београд 2012, а такође и на сајту *Пешичаника*: [pescanik.net/2012/03/ne-za-profit-zasto-je-demokratiji-potrebn-humanistika/](http://pescanik.net/2012/03/ne-za-profit-zasto-je-demokratiji-potrebn-humanistika/).

12 Краснохоркај Л., нав. дело, стр. 54.

презрени усамљеник, са становишта других Краснохоркаијевих дела, уопште није случајно. Његови аналитички настрoјени, мада мушичави и усамљени ликови, пуни скепсе у лажне пророке и у велике обећавајуће наративе (нешто попут Орвеловог Магарца из *Животињске фарме*) као да потврђују тезу Јосифа Бродског да је ексцентричност једини ваљани начин супротстављања Злу.<sup>13</sup>

Као што је већ наговештено, важну окосницу тог кошмара представља чињеница да су све иоле веће културне знаменитости претворене у туристичку атракцију. Треће поглавље књиге, знаковитог наслова *У канџама туризма*, даје изврстан, помало (ауто)ироничан, опис рушења илузије о аутентичности:

„У покрајини Ђангсу, непосредно испод језера Тхајху, отприлике на простору омеђеном Шангајем, Хангџоуом и Шаохсингом, простире се једна огромна, ванвременска империја. [...] <sup>14</sup>отприлике иза сваке треће аутобуске станице крије се по једно мало село и та села су доказ да време није континуирано, јер ова села су, примећујемо запањено, настала негде у доба династије Минг, и остала су у њему, окамењена у том добу, у њима је, штоно се каже, време стало [...] и одмах саопштавам тумачу да остајемо овде, да су сви остали планови бесмислени, не идемо ми одавде никуда, остајемо, одговара ми и он у највећој сагласности – и само базамо даље овим сеоцетом по имену Џоуџуанг, и упадамо у неку слатку меланхолију, док посматрамо жену како излази из куће и дозива своју децу која се играју на обали потока, саопштава им да је вечера готова, и Џоуџуангом влада неки неизрециви, неземаљски мир, старци седе на клупи и овога пута нас не посматрају, како то у стварности већ бива, са уобичајеним подозрењем, него нас одмеравају од главе до пете са не може бити добронамернијим погледом, како се ваљда у оваквом сну и подразумева [...] <sup>15</sup>Ујутро у осам сати стиже први луксузни аутобус са климом из правца ауто-пута, и онда без престанка долазе и долазе и долазе аутобуси један за другим, а из њих почињу да куљају, као из некаквог непресушног гротла, туристи, и шикља, таласа се, с муком се пробија силесија путника, стотине и стотине нових група које незадрживо, попут неке јуришајуће војске, у невероватно кратком року заузимају ово место са краја епохе династије Минг или с почетка епохе династије Ђхинг,

---

13 Бродски Ј., Генерацији тисућушеветстоосамдесетчетврте (говор с промоције на Williams Collegeu), [blog.vecernji.hr/darko-milosic/2012/06/26/josif-brodski-ili-rendez-vous-sa-zlom/](http://blog.vecernji.hr/darko-milosic/2012/06/26/josif-brodski-ili-rendez-vous-sa-zlom/).

14 Краснохоркаи Л., нав. дело, стр. 93.

15 Исто, стр. 95.

и туристички водичи оним својим огавно танушним гласићима почињу да урлају у мегафоне, и док дланом о длан, већ је препун света Џоуџуанг, али до те мере препун да се у пола девет више дословно не можеш ни помаћи у уским уличицама, потпуно смо престрављени, не знамо шта се то догађа, тек што смо се пробудили и седимо у чајџиници, оној од синоћ, и наједаред се проломи страховита дрека, туристи су срећни, и они урлају и дерњају се и насрћу на све на шта се још насрнути може, наваљују на прекрасне кућице са којих се сада љушти онај савршени мир од синоћ, и испоставља се да се оне са свитањем претварају у продавнице, а у њима мноштво пултова и гомилом робе: храна, слаткиши, сувенири, бисери, сушена риба, ЦД-и с народном музиком, стотине играчака на полицама, па шта се то догодило овде?, згледамо се запањено и уплашено се опраштамо од старог власника који нам још у одласку добацује да ни случајно не пропустимо посету резиденцијама Џен, Џанг и Шен, ускоро отварају, довикује нам, али ми се већ пробијамо кроз густу светину, некуда напоље, тачније, ни ми не знамо куда, не знамо како се одавде излази, било како било, пробијамо се напред, насупрот гомили, јер из њеног кретања закључујемо да се морамо кретати супротно од смера којом она иде<sup>16</sup>.

Слично разочарање доживеће путописац и у наизглед забаченим будистичким храмовима, где ће уместо центара духовног мира и усредсређености наилазити на нестрпљиве опате на ивици нервног растројства, којима без престанка звоне мобилни телефони преко којих уговарају послове купопродаје и који, сходно томе, нимало не живе у складу са учењима своје вере.

Други важан елемент ове књиге и несумњиви допринос коначном рушењу путникових илузија јесу „дијалози” које он води са људима од којих би се очекивало да су довољно компетентни да му пруже адекватне одговоре на главно питање, на централну дилему која га мучи: има ли древно кинеско културно и духовно наслеђе икакав утицај на живот модерних становника Кине и, ако нема (а он, на основу свега виђеног, верује да нема), да ли је још могуће оживети древну кинеску традицију и унети је у свакодневни живот данашњих Кинеза, или са том илузијом ваља једном за свагда раскретити и помирити се са непоправљивим, са чињеницом да је глобална идеологија „његове светости Тржишта” задала и дефинитиван ударац веровању да Кина представља последње место на свету где је древна традиција још увек жива? Реч „дијалог” је, разуме се, стављена у наводнике из

---

<sup>16</sup> Исто, стр. 97–98.

простог разлога што овде о дијалогу нема ни говора. Наиме људима на разноразним одговорним (па и руководећим) положајима са којима путописац разговара – реч је о главном игуману једног будистичког храма, о једном младом универзитетском професору и о директорки Шангајског музеја – заједничко је то што управо на ово главно питање, на питање због чега је настао кратак спој у односу савремене Кине са својим богатим духовним наслеђем, дају крајње баналне, шаблонизоване и догматичне одговоре, који се свде на то да њихов гост није у праву и да својим европским („у материјално огрезлим“<sup>17</sup>) очима није у стању да види како се у данашњој Кини срећно преплићу традиција и дух глобализације.<sup>18</sup> Свесно веровање у ту врсту лажи постаје изгледа, барем у односу према странцима (Европљанима), питање личног поноса, али и националног достојанства, што као да потврђује постколонијални рефлекс данашњих Кинеза према странцима, чак и ако долазе из земаља некада пријатељског, Источног блока.

Само у тренуцима крајње искрености (а понекад чак и личног очајања) надлежнима се омакне покоја озбиљна, критичка мисао или опаска. Такав случај имамо у седмом поглављу књиге, иронично насловљеном као *Невидљива библиотека*. Реч је о старој, велелепној библиотеци у приморском граду Нингпоу, која је сва састављена од прекрасних павиљона и дивно сређених вртова. Проблем је, међутим, у томе што на самом крају богатог и садржајног разговора са директором о историјату библиотеке, путописац схвата да се књиге заправо већ одавно физички не налазе у библиотеци, већ да се, због технолошких преимућстава модерног начина похрањивања, чувају у некој хипермодерној згради на другом крају града. Зграда библиотеке дакле постоји, али лишена своје основне функције, цар је заиста го, али, као по обичају, нема баш много људи који су спремни да му то и кажу. На крају, аутор директору ове одавно испражњене библиотеке (који овде функционише попут некаквог „Јована без земље“)

---

17 Узалуд се хроничар труди да своје саговорнике увери у коликој су заблуди што европску културу *en bloc* одређују као материјалну, они као да свесно играју на карту банализације и вулгарних цивилизацијских уопштавања ове врсте.

18 Њихови су одговори догматични готово исто као и пре четрдесетак година, када је о тој специфичној затворености кинеске интелигенције према странцима говорио (додуше наводећи туђ пример) Ханс Магнус Енценсбергер (Hans Magnus Enzensberger). Видети у: Енценсбергер Х. М., *Немачка, Немачка, између осталог*, стр. 310–311. Једино што је сада маоистичка догма замењена слепим веровањем (наравно, крајње неутемељеним, те стога у основи много лицемернијим од маоизма) да Кина, оваква каква јесте, *заиста* представља необично срећан и плодотворан спој старог и новог.



поставља питање које се тиче промена у читалачкој култури током векова. Вреди овде поново навести нешто дужи цитат:

„[...] и нека ми опрости што ћу га наивно упитати: *како* су писмени људи некада читали? А како данас један кинески интелектуалац чита? Има ли разлике у начину, разлозима и форми читања?

Директор сада снижава тон да га остали не чују, обраћа се само мени, и наједном се чини као да се поносни, формални директор претвара у помало тужног и разочараног директора.

Гонг: Има ствари које се не мењају. Понекад је читање неопходно због посла, а понекад је пак насушна духовна потреба. Каткад је и ствар расположења: јуче сам, рецимо, имао воље да читам, а данас је немам. Тако је то данас, а тако је било и некада давно. Мислим да се промена не односи толико на само читање, колико на свет у којем су људи некада читали и у којем данас читају. У старом свету читање је несумњиво подразумевало потпуни мир. Тај мир и та неометаност у неком павиљону, у некој башти, то да човек узме у руке неку књигу, седне пред отворена врата павиљона, а кроз тишину му до ушију допире понеки птичји цвркулт или хук ветра – е, тога нема и тога више неће бити, времена су се променила, господине Ласло, свет се променио, знате, и ту помоћи више нема”<sup>19</sup>.

„Безумна догматичност” (или, можда, са постколонијалне тачке гледишта, у смислу односа „поносних” домаћина према радозналом путнику из Европе, лукаво смишљена догматичност чији циљ јесте да саговорника до те мере изнервира да он одустане од даљег пропиткивања) привилегија је дакле друштвено етаблираних, самопоузданих људи на руководећим положајима. Не сведочи ли, међутим, то пенетрантно изношење ове врсте (анти)културне догматичности пред читаоце, и о догматичности самог приповедача, у смислу да чује само оно што жели да чује, а у складу са својом унапред постављеном хипотезом о тоталном краху „последње древне цивилизације”? Другим речима, не би ли се можда и Краснохоркаи-путописац могао препознати у квалификацији „пророци зле судбине” коју у својој критици приступа савременим феноменима поп-културе износи провокативни тумач Библије Роланд Боер, када каже: „[...] популарној култури је потребно нешто више од пророка зле судбине (неке врсте елитизма који наглашава исквареност масовне

---

<sup>19</sup> Краснохоркаи Л., нав. дело, стр. 156–157.

културе) и њених навијача (оних који су понесени антиинтелектуализмом и популизмом саме популарне културе?)”<sup>20</sup>

То што одговор на ово питање није баш сасвим и депримирајуће потврдан, што се дакле Краснохоркаи не уклапа потпуно у шаблон (помало злударог?) „пророка зле судбине”, има се захвалити чињеници што глас са маргине, тако карактеристично важан у целокупном стваралаштву овог писца, ни овога пута није потпуно потиснут. Оне праве, истинске „одговоре” на свеопшту духовну кризу у савремености, Краснохоркаи наине и у овој књизи налази код необичних, ретких појединаца, махом са друштвене маргине, чиме се још једном потврђује централни значај „гласова са маргине” у његовој прози. Штавише он те гласове маргиналаца не само што ставља на пиједестал, него их врло често уздиже на ниво симбола, како у својој фикционалној прози, тако и у документаристички постављеним путописима: у том смислу, када је ова књига у питању, могла би се издвојити два таква лика. Први је директор традиционалног позоришта *кхунгџхи* у Хангџоу, једне некада величанствене уметности у тужном одумирању, која мало кога у савременој Кини може да заинтересује. Усамљени Директор једне некада цветајуће драмске форме овде као да представља трагични симбол уметника у савременој, тржишно оријентисаној, глобализованој Кини која се добровољно одриче своје традиције и старих духовних вредности зарад униформне комоције и лежерности коју јој Запад – у својим најбаналнијим и најповршнијим манифестацијама које наравно једине и могу да се с лакоћом „извезу” – нуди. У поглављу *Последњи мандарин* путописац, у једном скромном радничком стану периферијског стамбеног блока у Тјенђину, до дубоко у ноћ разговара са старијим човеком чији је деда био мандарин. Али Јанг Лиен, интелектуалац старог кова (дакле, „непрофитни”) не слаже се са суровим методама које је његов деда према својим подређенима практиковао; напротив он је, по сопственом сведочењу, целог живота покушавао да примени оно најбоље од религијских и филозофских учења са којима је долазио у додир: од конфуцијанства доктрину да морално делање није нужно условљено страхом од казне и потискивањем, већ може бити и ствар слободног људског избора, као и да морал увек мора бити претпостављен друштвеном успеху; од будизма метафизичку утеху која произилази из чињенице да је цео овај свет настао из ништавила и да ће се у њега једног дана неопозиво вратити, а од хришћанства пак императив да љубав, нарочито љубав према сопственој деци, ваља на недвосмислен начин увек показивати и

---

20 Боер Р., *Као да куцам на рајска врата*, Београд 2008, стр. 20.

потврђивати. Испоставља се тако да је истински спој старог и модерног ипак могуће остварити, али не са пиједестала друштвено санкционисане моћи било које врсте, нити у амбијенту звечеће шупљих фраза друштвено признатих културних посленика и руководилаца, већ у скромном радничком дому човека коме додуше није било потпуно ускраћено да „види света”, али који је далеко од било какве позиције моћи. И заиста, као да је Краснахоркаијев главни, а можда и једини циљ (било да наступа с позиције „свезнајућег” приповедача или „објективног” путописца) тај да, барем у оквиру корица својих књига, врати тим гласовима достојанство које би они, у неком никада досађаном, неоствариво хуманијем друштву, свакако заслуживали. Можда је тај фантазам, тај понекад и „лудачки” наиван антрополошки оптимизам који из таквих пасажа Краснахоркаијеве прозе избија, један од главних разлога што чак и његова мање запажена, мање успела дела, ипак вреди читати и тумачити.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Боер Р., *Као да куцам на рајска врата. Библија и популарна култура*, Библиотека XX век, Београд 2008.

Бродски Ј., Генерацији тисућдеветстоосамдесетчетврте (говор с промоције на Вилијамс Колецу, 31. јануар 2013, [blog.vecernji.hr/darko-milosic/2012/06/26/josif-brodski-ili-rendez-vous-sa-zlom/](http://blog.vecernji.hr/darko-milosic/2012/06/26/josif-brodski-ili-rendez-vous-sa-zlom/)

Енценсбергер Х. М., *Немачка, Немачка, између осталог*, БИГЗ, Београд 1980.

Krasznahorkai L., *Rombolás és bánat az Ég alatt* [Рушење и туга испод Неба]. Magvető, Будимпешта 2004.

Нусбаум М. С., Не за профит: зашто је демократији потребна хуманистика, *Реч* бр. 82, Београд 2012, а такође и на сајту *Пешчаника*: [pescanik.net/2012/03/ne-za-profit-zasto-je-demokratiji-potrebna-humanistika/](http://pescanik.net/2012/03/ne-za-profit-zasto-je-demokratiji-potrebna-humanistika/) (31. јануар 2013)

Вулетић В., *Глобализација – мит или стварност*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003.

Szilágyi M., *Kritikai berek* [Критички kutak], József Attila Kör – Balassi Kiadó, Будимпешта 1995.

Zsadányi E., *Krasznahorkai László*, Kalligram, Братислава 1999.

Marko Čudić

University of Belgrade, Faculty of Philology  
Hungarian Studies Department, Belgrade

(POST)COLONIALISM IN (POST)COMMUNIST  
DISGUISE: LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI'S THIRD  
JOURNEY TO CHINA

Abstract

Travelogues about the Far East are an important part in the work of the contemporary Hungarian writer László Krasznahorkai (1954), despite the fact that they went relatively unnoticed compared to the wide international recognition of his earlier books, especially his first two novels, *Satantango* (1985) and *The Melancholy of Resistance* (1989). This article deals with some cultural aspects of Krasznahorkai's non-fictional travelogue *Destruction and Sorrow Underneath the Sky* (2004) in which the author/narrator gives an account on his third journey to China undertaken in May 2002. He goes there with the presumption that China is the only country in the world where a productive symbiosis of the ancient cultural and spiritual heritage on one hand and the (post)modern way of life on the other is still possible. However, as the journey progresses, his disappointment grows bigger and bigger. He realizes that in today's market and business-oriented China all the important historical sights (even the seemingly most hidden, once inapproachable Buddhist monasteries) have been ruthlessly turned into vulgar tourist-attractions. The vast majority of the interviewed subjects (mostly directors of major national cultural institutions) give irritatingly shallow and dogmatic answers to almost all the questions posed by the narrator. The only genuine and honest answers about the irreparable and tragic gap between the traditional values of the ancient Chinese civilization and the contemporary westernized lifestyle based on consumerism and comfort, come from marginalized individuals without any influence on the society or the decision-makers. Stressing the importance of these marginalized voices seems to remain one of the greatest values of Krasznahorkai's writing, along with the trademark of his earlier books – the extremely long sentences – which give his works a unique and inimitable pulsating rhythm.

**Key words:** *connection between ancient and modern, travelogue, dogmatic views, marginal voices*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет -  
Катедра за оријенталистику, Београд

DOI 10.5937/kultura1338061M

УДК 821.512.161.09:316.32

821.512.161(091)

оригиналан научни рад

---

# ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ТУРСКА КЊИЖЕВНОСТ

---

**Сажетак:** У раду се износи анализа ефеката глобализације на турску књижевност, уз кратак осврт на њену историју која се у различитим раздобљима развијала под утицајем других култура и цивилизација на широком географском простору. Глобализација као феномен није карактеристична само за савремено доба, већ се у различитим видовима испољавала кроз историју. Турска књижевност је имала специфичан развој јер се практично непрестано борила за идентитет под притиском других развијенијих литература, а од средине 19. века је под утицајем европске књижевности. У наше време процес глобализације није могао мимоићи ни Турску и њену књижевност. Премда постоје опречна мишљења о ефектима глобализације, њен утицај на мање познате књижевности у свету, попут турске, у највећој мери је позитиван, будући да глобализација не значи само уједначавање, већ и испољавање различитости култура.

**Кључне речи:** глобализација, турска књижевност, пост-модернизам

У мноштву теоријских расправа и тумачења појма глобализације, готово свуда се подвлаче два међусобно опречна појавна облика овог процеса - „западног универзализма“<sup>1</sup>, који је захватио свет након окончања Хладног рата, и пропасти Совјетског савеза.

Први појавни облик означен је као хегемонија корпоративног капитализма, неолиберализма, конзумеризма и диктата тржишта под доминантним утицајем Запада, тј. Сједињених америчких држава, који читавом човечанству намећу

---

1 Хантингтон С., *Сукоб цивилизација*, Подгорица - Бања Лука 2000, стр. 203.

---

јединствен модел економије, демократије и културе. У том смислу, многи истраживачи се питају да ли је глобализација само еуфемизам за америчку доминацију у прекомпоновању света и обликовању друштава и култура. Други појавни облик дефинише се као негација културне хомогенизације уз афирмисање локалности, етнолика, особених културних традиција и вредности, које, захваљујући модерним технологијама, имају могућност испољавања као никада раније. Другим речима, глобализација је истовремено довела до релативизације, али и кристализације националне културе.<sup>2</sup>

Државе и националне културе, створене дуготрајним историјским деловањем и сучељавањем са другим културним традицијама, у толикој мери су разноврсне, међусобно раздвојене, па чак и супротстављене, да није реално очекивати да ће под утицајем глобализације све те разлике једноставно нестати или бити сведене на минимум. Напротив, сведоци смо бујања клерикализама, партикуларизама и национализама који су одавно довели у сумњу тврдње о нестанку националних држава, и свођењу религиозности на ствар индивидуалног и интимног. Упркос „детериторијалности“ савременог света која подразумева брзу промену боравишта, идући с краја на крај планете у трци за радним местом и профитом, показује се да се савремени човек, ма како био „глобализован“ и „детериторијализован“, и даље чврсто држи корена, и даље бори за очување идентитета па макар то подразумевало и својеврсну гетоизацију и маргинализацију. (Пример су турске заједнице у Немачкој у којима је немало број оних који не уче и не знају немачки језик и живе у специфичној друштвеној и културној изолацији.)

Историја Турака потврђује мисао Арцуна Ападураја да сви друштвени процеси и промене имају пандане у ближој или даљој прошлости.<sup>3</sup>

Турци су име за велики народ коме је „глобализам“ био иманентан готово од постанка. У историји човечанства трају две хиљаде година на просторима од Кине до Пацифика и од Медитерана до Беча.<sup>4</sup> Номадски начин живота, који је био битно обележје њихових првих државних заједница, у великој мери подсећа на живот данашњих радника и менаџера, који брзо мењају места привременог боравка и рада. Рани књижевни споменици и списи потврђују склоност Турака ка стварању светске империје, ка политичком и културном

---

2 Штрбац Л., *Глобализација и национална култура*, Шид 2007.

3 Ападурај А., *Култура и глобализација*, Београд 2011, стр. 13.

4 Roux J. P., *Türklerin Tarihi. Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*, İstanbul 2010, p. 23.

повезивању раштрканих племенских заједница и братстава и, што је још занимљивије, потврђују свест о заједничком пореклу и језичком јединству. Свест о историјском континуитету и трајању на великом географском подручју и данас је присутна код Турака и у великој мери је извор њиховог националног самопоуздања.

Преласком на ислам у 10. веку, Турци постају део једне „глобалне“ културе. Испрва културно и цивилизацијски инфериорни, губили су се у надмоћи персијске и арапске културе, као и персијског и арапског језика. Засењени поезијом Персијанаца и научним дOMETИМА Арапа, Турци Селџуци (11-14. век) у администрацији и науци користе арапски, а у књижевности персијски језик. Турски је био само језик свакодневног говора, све до 1277. године, када један од анadolских намесника, Мехмед-бег из династије Караманида, доноси ферман којим наређује да се од тада у јавном животу неће користити ниједан други језик осим турског. Није ли то прави пример реакције на ондашњу глобализацију, којој се Турци, упркос труду многих својих културних и књижевних посленика, дуго неће моћи да одупру? Знаменити песник и државник, Али Шир Неваи (Ali Şir Nevai) (1441-1501), саставља дело *Суђење између два језика* како би показао равноправност турског у односу на персијски језик.<sup>5</sup> У историји турске књижевности класичног доба, које траје од 13. до средине 19. века и временски се поклапа са трајањем Османске империје, паралелно су се развијала два уметничка тока – један, који се заснивао на опонашању персијских књижевних форми и тема, и други, много слабији, који је тежио увођењу локално обојених елемената карактеристичних за Турке. Није ли и то пример глобализације и реакције на њу у битно друкчијим условима у односу на универсализам нашег доба? Песничке збирке класичних турских песника преписиване су чак и после њихове смрти и читане међу припадницима азијских и афричких народа. Најезда арапских и персијских речи, које су од турског створиле један мамутски вештачки језик, звани османски, пандан има у свеопштој доминацији енглеског језика у 20. и 21. веку. Турска култура и турска књижевност су, према томе, кроз историју биле захватане специфичним процесима глобализације. Њихова културна историја истовремено је историја борбе за сопствени идентитет.

Османска држава једна је од највећих империја у историји човечанства. Имала је све одлике глобалног царства –

---

5 Маринковић М., *Стара турска књижевност*, Београд 2012, стр. 164-167.

мултиетничност, мултиконфесионалност, мултијезичност, мултикултуралност.<sup>6</sup> На територији која је обухватала делове Азије, Африке и Европе, Турци Османлије су створили глобални поредак, истоветан на Балкану, у Малој Азији или северној Африци. Књижевност негована у Истанбулу, Сарајеву, Ужицу, Багдаду, Каиру показивала је универзални карактер оличен у истоветним темама, облицима и поетикама, уз ретке пропламсаје индивидуалних разлика.

Није претерано рећи да турски писци и песници класичне епохе нису имали никаквих представа о приликама и књижевности у Европи. „Не можемо а да не будемо запањени чињеницом колико су заправо мало знали и још више – колико мало су марили да сазнају“, тврди Бернард Луис (Bernard Lewis).<sup>7</sup> Нема података о томе да је иједан турски песник знао неки европски језик и да је тежио познавању европске књижевне традиције. Све до 19. века Турци нису имали ниједан речник или граматику неког европског језика!<sup>8</sup>

Такво духовно стање трајало је све до 19. века када ће напредни турски државници отпочети програм реформи – Танзимат – као свеобухватан покрет европеизације и модернизације целокупног друштва, од државног апарата и армије до школе и права жена. У теобним процесима мењања друштва турска књижевност се најзад отворила према Европи. Најважније откриће у том процесу било је откриће романа као специфичног западног књижевног жанра, до тада непознатог турском читаоцу.

Покрет европеизације и вестернизације друштва биће крунисан реформама Мустафе Кемала Ататурка (Mustafa Kemal Atatürk) двадесетих година 20. века, које представљају најфасцинантнију културну револуцију у новијој историји. Свестан да модернизација значи прихватање европских научних, друштвених и културних тековина, Ататурк је створио нову лаичку, етнички хомогену државу, која је у потпуности раскинула са својим оријенталним наслеђем. У том наслеђу важно место имала је литература која, лишена окружења у коме се напајала, више није могла да постоји. Стари османски турски језик је одбачен, и на његово место је ступио стандардизовани турски језик заснован на језику народне књижевности и анадолским говорима.

---

6 Овде не можемо улазити у проблем демократичности, јер је неспојив са карактером средњовековних теократских држава.

7 Луис Б., *Муслиманско откриће Европе*, Београд 2004, стр. 216.

8 Исто, стр. 440.

---



Може се са сигурношћу рећи да је читав 20. век у Турској протекао у уклапању турског друштва у савремене светске токове и у стварању новог човека који се свим средствима, па и књижевношћу, трудио да пронађе себе у временима великих друштвених заокрета.

У раздобљу од настанка Републике Турске (1923) до педесетих година 20. века, писци су махом били посвећени питањима и потребама друштва, тако да су њихова дела преваходно била одраз друштвеног стања, морала, социјалних проблема, често критика друштвених прилика и недоследности модернизације. Прва генерација републиканских писаца сликала је анадолска села и градове најчешће у романтичарском духу, као места среће, чистоте и људске доброте, али и као оличење заосталости и затуцаности. Изласком из те књижевности село-касаба, полако се рађа нови поглед на живот и друштво, уперен према појединцу, иако су писци те оријентације често сматрани односно једним и одвојеним од друштва.

Модерна турска књижевност, иако је у Турској настала касније у односу на Европу, почиње да се концентрише око појединца и његовог односа према друштву, око друштвене стварности у напону стварања и обликовања новог турског националног и културног идентитета. Први турски аутор који је кренуо овим путем био је Саит Фаик Абасијаник (Sait Faik Abasıyanık). Од значаја је било увођење вишепартијског система после 1950. године, које је обезбедило изван плурализам мишљења и деловања. Тај плурализам у књижевности изразиће Ферит Едгу (Ferit Edgü) у предговору једној својој књизи објављеној 1967. године, у којој каже „да не постоји само један реализам“ и да су „спекулативне приповетке ослоњене на снове један од видова реализма“.<sup>9</sup> Шездесетих година, из Европе долазе утицаји егзистенцијалистичке филозофије, најпре преко неколико преведених књига. То је и раздобље великих миграција из села у градове, настанка пролетаријата и јачања идеја левице. Уједно долази и до првих исељавања турских радника у западну Европу, највише у Немачку, чиме се ствара нова веза између турске и европске културе. Економске миграције наставиће се и током седамдесетих година да би постепено почеле да се смањују после укидања ванредног стања, доласка Тургута Озала (Turgut Özal) на власт 1983. године и увођења слободног тржишта.

---

9 Çelik B., 1950-1980 arasında Türk öykücülüğü, *Özgür Edebiyat*, Kasım-Aralık 2008, 12, str. 124.

О турском друштву и турској књижевности након пада Берлинског зида 1989. године, који је изазвао глобалне потребе у светском поретку, није могуће говорити без осврта на кретања у свету. То је, коначно, и почетак глобализације који свуда и на сваки начин недвосмислено показује да се ништа и нигде не може догодити а да се за то не зна у неком другом крају света. Интернет, као глобална мрежа са милијардама корисника, креирао је виртуелну стварност која је из дана у дан све мање виртуелна, а све више стварна. Позитивна страна интернет-културе је полицентричност света и укидање маргиналности, скрајнутости и удаљености од центра збивања, на шта се Орхан Памук (Orhan Pamuk) жалио пишући о ранијим временима.

Савремена технологија и средства комуникација, развијена у ери глобализације, учинили су свет заједничким местом, у коме се истовремено бришу и испољавају разлике. Утицај је да у тим условима тзв. мале културе, мали језици и књижевности имају веће могућности да допру до светских културних и књижевних центара. У целокупном 20. веку, турска књижевност је бележила значајне домете, како у поезији тако и у прози, али су ти домети остајали ван домашаја ширег круга читалаца у свету, а њихови творци сведени на уске локалне оквире без значајнијег утицаја на оно што називамо светском књижевношћу. Турски нобеловац Орхан Памук истиче да је увек имао осећај маргиналности, удаљености од центра, који „извире из пишевог сазнања да пише далеко од средишта светске књижевности и чињенице да у себи осећа ту удаљеност“.<sup>10</sup> Очигледан пример тог осећања демонстрирао је творац турске кратке приче, Саит Фаик Абасијаник. Као истакнути прозаиста, изабран је за почасног члана Друштва Марк Твен (Mark Twain) у САД. Његова реакција на тај избор међутим показује да није био свестан вредности сопственог дела и да није био кадар да сагледа сопствени допринос и место у светској књижевности и значај признања које је добио.<sup>11</sup>

Постмодернизам у књижевности одговор је на глобализацију на економском и политичком плану. Ако је модерна убила Бога и усредредила се на индивидуу, постмодернистичка књижевност је убила и човека као појединца.<sup>12</sup> Таква литература ништа не сматра светим – ни институције, ни

---

10 Памук О., *Друге боје. Есеји и једна прича*, Београд 2011, стр. 156.

11 Abasıyanık S. F., *Bütün Eserleri, 14, Sevgiliye Mektup*, Ankara 1987, стр. 99-100.

12 Murat Ö. M., *Küreselleşen Dünyada Postmodernizm ve Türk Romanı*, 02.04.2008, 22. 01. 2013. <http://www.edebistan.com/index.php/mmuratozkul/kuresellesen-dunyada-postmodernizm-ve-turk-romani-2/2008/04/>

вредности, ни традицију, ни ауторитете. У Турској постмодернизам у књижевности наговештава песнички покрет *Други нови /İkinci Yeni* који настаје педесетих година 20. века. Песници овог покрета равноправно су се бавили унутрашњом и спољашњом истином, унутрашњим говором индивидуе, његовом подсвесћу. Његови представници су Тургут Ујар (Turgut Uyar), Џемал Суреја (Cemal Süreya), Едип Џансевер (Edip Cansever), Еце Ајхан (Ece Ayhan), Сезаи Каракоч (Sezai Karakoç). Били су под непосредним утицајем егзистенцијализма и других књижевних покрета тога времена у Европи. Ако парафразирамо једну мисао Сезаија Каракоча, који је истицао да се они налазе у трамвају који из Истанбула води у свет, за разлику од ранијих песничких покрета, који су се налазили у трамвајима који саобраћају само између истанбулских квартава, схватићемо о каквој прекретници се радило.

Постмодернистичка турска књижевност пронашла је одговор који је одувек мучио турске писце – како бити прихватљив за свет а остати свој, како бити актуалан и аутентичан истовремено. Тако нешто пошло је за руком и ранијим књижевним великанима попут Ахмеда Хамдија Танпинара (Ahmet Hamdi Tanpınar), првог који је у Турској појмио значај Фројда, Бергсона и симболиста, и Јахје Кемала Бејатлија (Yahya Kemal Beyatlı), јер су, иако „заслепљени сјајем европске књижевности, а највише француске књижевности и уметности (...) једним делом свести знали да ако буду писали као западњаци неће моћи да буду оригинални колико и они. Француска култура их је, међутим, заједно са идејом о модерној књижевности на неодољив начин научила идеји истинитости, оригиналности, веродостојности“<sup>13</sup>.

Данашња Турска неретко се доживљава као својеврстан мост између Истока и Запада (омиљена медијска флоскула). Али како С. Хантингтон (Samuel Huntington) примећује, „мост је вештачка творевина која повезује два чврста ентитета, али није део ниједног. Када вође Турске своју земљу називају мостом, они еуфемистички потврђују да је поцепана“<sup>14</sup>.

Та поцепаност засигурно није добра за стабилност једног друштва, али је свакако одличан материјал за књижевна дела. Турски нобеловац, Орхан Памук, у ванредно поетичном делу *Истанбул. Успомене и град* осећа себе као Западнака који не може да се одупре да на свој град и друштво гледа западним очима: „И као људи и као друштво, сви се донекле бринемо шта о нама мисле странци, наши познаници. Ако

---

13 Памук О., *Истанбул. Успомене и град*, Београд 2006, стр. 107.

14 Хантингтон С., нав. дело, стр. 166.

---

та брига досегне размере да нам наноси бол, ако нам квари везу са стварношћу и постане значајнија од саме стварности, ту је нешто сумњиво. Мој однос са оним што западне очи виде у мом граду – као и за многе Истанбулце – јесте проблематичан и попут свих писаца у граду чије је једно око уперено ка Западу, и ја сам понекад збуњен кад је о томе реч<sup>15</sup>. Памук наводи да „западни посматрачи воле да у Истанбулу виде ’егзотичности’ и пишу о појавама које се разликују од западних, а покрет европеизације, који настоји да влада градом, за кратко време растура и уништава те особености, институције и традицију, мислећи да су препрека да се постане европски.“<sup>16</sup>

Савремени процес глобализације затекао је Турску управо у стању подвојености између Истока и Запада, растура и уништења особености, институција и традиције које су виђене као препрека европеизације. Бити попут Европљана, понашати се и облачити европски били су догма кемалистичке Турске, која је, као и свака догма, изгубила рационални садржај. Књижевници су у највећем броју следили тај тренд, проналазећи у западним литературама узоре за сопствена дела. С друге стране, међутим, особена позиција Турске и њено осциловање између две велике цивилизације постали су компаративна предност турских писаца који су све занимљивији и прихватљивији за читаоце из свих делова света. У том контексту, не треба заборавити ни глад читалаца у свету за новим и мање познатим књижевностима и темама.

Сматрам да се можемо приклонити ставу Марија Варгаса Љосе (Mario Vargas Llosa) који у глобализацији не види ништа *a priori* негативно и разарајуће по тзв. културни идентитет народа. Глобализација је последица модернизације, економског, тржишног и културног повезивања људи на планети, и сасвим је логично да је омогућила чујност различитих мање чујних гласова и мишљења, као и читљивост мање доступних језика и литература. Перуански нобеловац пише да „глобализација радикално шири и ставља на располагање свим грађанима ове планете могућност да свако конституише свој лични културни идентитет, својом сопственом вољном акцијом, у складу са својим преференцијама и интимним мотивацијама. Грађани више нису под обавезом, као у прошлости и као на још многим местима и у садашњости, да респектују један идентитет који их затвара у концентрациони логор из кога нема бежања – идентитет који им се намеће језиком, нацијом, црквом и обичајима

---

15 Памук О., нав. дело, стр. 209.

16 Исто, стр. 215.

места где су се родили. У том смислу, глобализацију морамо дочекати добродошлицом, јер она приметно шири хоризонте индивидуалне слободе”.<sup>17</sup> Има међутим у Турској гласова који глобализацију виде као владавину једне идеологије у чијој су основи потрошња и владавина новца. Како је човек роб новца и бесомучне потрошње, тако је и књижевност ствар потрошње и продаје. Штавише, „нови светски поредак“ сматра се непријатељем стваралаштва и слободе.<sup>18</sup> Озбиљна књижевна критика полако нестаје, и то није само специфичност Турске, будући да су у првом плану тиражи, листе бестселера, број поновљених издања.

Када је реч о турској књижевности, глобализација ипак потврђује Љосино мишљење, јер су турски писци постигли далеко више за последњих двадесетак година него њихови претходници у читавом 20. веку. Примера ради, у Србији је број преведених дела од 2000. до 2012. године већи него за неколико претходних деценија. Годишње се у нас објави неколико преведених романа са турског језика, што је сведочанство отворености издавачких кућа и читалачке публике, али и квалитета турске књижевности.<sup>19</sup>

Постмодернистичко приповедање има у Турској следбенике међу многим истакнутим књижевним именима. Поред Орхана Памука, који је и добитник Нобелове награде за књижевност за 2006. годину, што је израз признања да је у његовом делу турска књижевност досегла зрелост и висину светских књижевних врхова, многи други писци престају да носе атрибут „турски“ и постају „глобални“, бивајући препознатљиви по писању и темама.

Треба поменути Елиф Шафак (Elif Şafak), постмодернистичку романијерку која подједнако добро пише и на енглеском и на турском језику; Недима Гурсела (Nedim Gürsel), врсног интелектуалца и теоретичара књижевности који својом биографијом спаја Француску и Турску; Ајфер Тунч (Ayfer Tunç), одличну представницу женског писања у данашњој Турској, Марија Левија (Mario Levi), Сердара Озкана (Serdar Özkan), Зулфуа Ливанелија (Zülfü Livaneli) и друге. Сви они нису само турски, већ и светски писци са аутентичним гласом и утицајем.

---

17 Љоса М. В., Култура слободе, *Време* бр. 522, 04. јануар 2001, 24.01.2013, [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/522/27.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/522/27.html)

18 Yağcı Ö., Küreselleşme Sürecinde Edebiyatımız İçin Notlar, 24.01.2013., <http://www.ileri2000.org/01/yagci1.htm>

19 Маринковић М., Translations from Turkish in Serbia, 1990-2010, новембар 2010, 28. 01. 2013, [http://www.transeuropeennes.eu/ressources/pdfs/tim\\_2010\\_Turkish\\_Serbian\\_Mirjana\\_marinkovic\\_70.pdf](http://www.transeuropeennes.eu/ressources/pdfs/tim_2010_Turkish_Serbian_Mirjana_marinkovic_70.pdf)

---

Турски писци глобализације или постмодернисти одражавају стварност своје земље и нације, њихове противречности, истине, заблуде и тежње, али још више сопствени мисаони свет и идеје и универзалне људске теме. Истовремено, они добро познају савремене прилике, савремену књижевност, свет коме припадају, значај и моћ медија, за разлику од претходника (укључујући поменутог Саита Фаика Абасијаника), од којих многи нису имали потпуно образовање и који су писали искључиво по интуицији и налогу талента, попут самоуких музиканата. Коначно, они познају читаоце и њихова очекивања, укус и навике. Културно и историјско богатство поднебља са кога потичу дозвољава им да посегну за индивидуалном слободом у трагању за истинама о човеку и свету, да у својим делима раде на спајању светова Истока и Запада.

Глобализација по својој природи намеће неке стандардне теме које запажамо и код нових турских писаца. То су све теме везане уз нерешена и контроверзна питања из прошлости, попут грчко-турских односа, јерменског или курдског питања; теме мањина и маргиналних друштвених група (Јевреји у Турској, хомосексуалци), религиозност и место религије у животу савременог човека, идеолошко наслеђе (комунизам), питање традиције и њене везе са данашњицом (османско наслеђе и османска културна баштина), питања идентитета, личног и колективног, политички прогони, сексуалне слободе. Глобални турски писци нису ни духовно а ни просторно везани искључиво за Турску. Орхан Памук живи на релацији Њујорк-Истанбул, Елиф Шафак на релацији Бостон-Истанбул, Недим Гурсел на релацији Париз-Истанбул. Осим тога, глобални аутори често радњу својих дела која шаљу универзалне поруке смештају у ближу или даљу прошлост, стварајући на тај начин декор који у себи носи магију загорнетних прохујалих времена која побуђују знатижељу.

*У чему је глобална привлачност неких турских писаца данашњице?*

Пођимо од Орхана Памука, као несумњиво најуспешнијег и најчитанијег турског писца, а тиме и најглобалнијег аутора турског језика. Његова дела, настала играма прошлости и садашњости, имагинације и реалности, личних искустава и колективног памћења, показатељ су вредности турске културе, њене стварности, турског националног бића које се најбоље чува онда када се отвори према свету. Осим тога, Орхану Памуку је пошло за руком да покаже да је турска књижевност компатибилна са светском, да није егзотична источњачка књижевност која се на Западу

прима као наивна и недорасла наративна творевина. Роман *Зовем се Црвено* није само раскошан роман о разликама у схватању уметности на Истоку и на Западу, то је роман о мукама стваралаштва и тегобама посвећености уметничком делу, уоквирен љубавном причом и зачињен крими заплетом. *Црна књига*, Памуков најнеобичнији роман, типично постмодернистички по стилу и наративном поступку, прави је рудник идеја и слика турске ближе и даље прошлости. Доминантна мисао „морам бити то што јесам“, која просто извире из сваке странице романа, истовремено је Памукова идеја о потреби успостављања аутентичног турског идентитета, при чему се тај идентитет не схвата као оков и присила, већ као потреба самоодређења у сусрету са Другим. Писац просто гори од жеље да буде „то што јесте“, иако је по правилу у томе онемогућен друштвеним нормама, табуима, очекивањима или навикама. „Турци више не желе да буду Турци, већ нешто друго. Зато су изумели револуцију у одевању, обријали браде, променили свој језик и писмо. Један власник продавнице који је волео да говори кратко и језгровито, објаснио му је да муштерије заправо не купују одећу, већ привид. Оно што у ствари желе да купе јесте привид да могу да буду као други који носе ту одећу“, пише Орхан Памук у овом вансеријском делу.<sup>20</sup> То су речи које евоцирају време Ататуркових реформи, али су истовремено и порука да прихватање нечега новог не значи одбацивање себе и одрицање од сопствене суштине. Исто тако, заузимање места у глобализованом свету не треба да буде науштрб сопственог идентитета. Напротив! Несвакидашњи је и Памуков љубавни роман *Музеј невиности*, настао са идејом да буде писани водич за стварни музеј који је у току прошле године отворен у Истанбулу. Тај Памуков „најнежнији роман“ представља оду једној неиспуњеној, опсесивној, на моменте патолошкој љубави, у чијој позадини тече река истанбулског живота више класе седамдесетих година прошлог века.

Како постмодернистичка књижевност, као књижевни израз глобализације, почива на играма ума, интертекстуалности, временском дисконтинуитету радње, то турски постмодернисти показују изразит смисао за овај књижевни поступак. Они скоком у прошлост налазе обиље материјала за писање својих књига. Ту се поново враћамо турској и исламској традицији, похрањеној у старим књигама, предањима, суфијским текстовима. У случају савремене турске књижевности, открива се значај акумулираног књижевног наслеђа, развијене традиције приповедања још од преисламских времена, богат свет значења и књижевних слика стваран вековима,

---

20 Памук О., *Црна књига*, Београд 2008, стр. 74.

који писцима-истраживачима даје прегршт тема за књижевну обраду. Сетимо се зборника фантастичних прича *Хиљаду и једна ноћ*. Реминисценције на традицију источњачког приповедања налазимо и код Елиф Шафак и код Орхана Памука и код Јашара Кемала (Yaşar Kemal) и других истакнутих турских списатеља.

Најпродаванија књига у 2012. години био је роман *Седми дан /Yedinci Gün* Ихсана Октаја Анара (İhsan Oktay Anar), „домаћег постмодернисте” и једног од „феноменалних имена турске књижевности“, према оцени листа *Хуријет*. Анар и овом, као и претходним књигама, читаоце води на путовање у фантастичну прошлост, овај пут у време краја Османске империје и стварања Републике Турске, критикујући многе важне институције нове државе. И у другим романима, који су имали велики успех, Анар истражује универзална питања односа добра и зла, начине достизања врлине и ослобађања од овоземаљских страсти и жеља, људских особина и мана – амбиције, похлепе, мржње и зла, упуштајући се дубље у богату османску прошлост.

Добре стране глобализације, када је у питању турска књижевност, могу се свести на њену све већу укљученост у светске књижевне токове, успостављање континуитета са традицијом (првих деценија 20. века био је на снази потпуни раскид са њом), излагање на светску књижевну сцену, ширење поља слободе мисли и изражавања, што је за Турску веома важно. Томе треба додати и све израженију економску и политичку моћ Турске, која, као држава са све већим самопоуздањем, активно учествује у обликовању глобалног света.

Има међутим бојазни да глобализација не доноси добро турској народној култури и књижевности, које су темељ националне самосвести. Везе између народне културе и народа су под утицајем глобализације почеле да слабе, а производи народне културе да се мењају, па чак и да нестају. Извори којима се ова култура напаја више нису само аутентични, већ и страни. Из тог разлога се предлаже предузимање посебних мера у очувању традиционалне анадолске културе, чијим богатством се мало који народ може похвалити. Те мере укључују пажљиво осмишљене школске програме, истраживања, научне скупове и друге активности које могу да помогну да се ризница народне традиције сачува за будуће генерације.<sup>21</sup>

---

21 Artun E., Küreselleşmenin Türk Halk Kültürüne Etkisi, 25. 01. 2013., <http://turkoloji.cu.edu.tr/halkbilim/5.php>



На основу свега реченог, може се закључити да је глобализација донела више позитивног него негативног када је реч о турској књижевности и језику. Турски језик на глобалном плану постаје све значајнији језик, који се уз државну подршку учи у читавом свету. Судаћи по броју преведених дела са турског језика, турска књижевност је све мање удаљена од књижевног укуса и навика читалаца у свету, и све пријемчивија на глобалном књижевном тржишту.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Abasıyanık S. F., *Bütün Eserleri, 14. Sevgiliye Mektup*, Ankara 1987.
- Ападурај А., *Култура и глобализација*, Београд 2011.
- Artun E., Küreselleşmenin Türk Halk Kültürüne Etkisi, 25. 01. 2013., <http://turkoloji.cu.edu.tr/halkbilim/5.php>
- Artun E., Küreselleşmenin Türk Halk Kültürüne Etkisi, 25. 01. 2013., <http://turkoloji.cu.edu.tr/halkbilim/5.php>
- Çelik, Behçet: 1950-1980 arasında Türk öykücülüğü, *Özgür Edebiyat*, Kasım-Aralık 2008, 12, str. 121-127.
- Ecevit Y., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul 2006.
- Kongar E., Küreselleşme Bağlamında Türkiye, 26. 04. 2001, 22. 01. 2013, [http://www.kongar.org/makaleler/Izmir\\_konusmasi.php](http://www.kongar.org/makaleler/Izmir_konusmasi.php)
- Kopan, Yekta: 1980'den günümüze Türkiye'de öykü, *Özgür Edebiyat*, Kasım-Aralık 2008, 12, str. 133-138.
- Љоса М. В., Култура слободе, Време бр. 522, 04. јануар 2001, 24.01.2013, [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/522/27.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/522/27.html)
- Луис Б., *Муслиманско откриће Европе*, Београд 2004.
- Маринковић М., Ренесанса и турска књижевност, у: *Проучавање опште књижевности данас. Зборник радова поводом педесетогодишњице обнављања Катедре за општу књижевност и теорију књижевности*, приредиле Марчетић А. и Поповић Т., Београд 2005, стр. 383-391.
- Marinković M., Translations from Turkish in Serbia, 1990-2010, [http://www.transeuropeennes.eu/ressources/pdfs/TIM\\_2010\\_Turkish\\_Serbian\\_Mirjana\\_Marinkovic\\_70.pdf](http://www.transeuropeennes.eu/ressources/pdfs/TIM_2010_Turkish_Serbian_Mirjana_Marinkovic_70.pdf)
- Маринковић М., *Стара турска књижевност*, Београд 2012.
- Özkul M. M., Küreselleşen Dünyada Postmodernizm ve Türk Romanı, 02.04.2008, 22. 01. 2013. <http://www.edebistan.com/index.php/mm-uratozkul/kuresellesen-dunyada-postmodernizm-ve-turk-romani-2/2008/04/>
- Паић Ж., *Политика идентитета. Култура као нова идеологија*, Загреб 2005.
- Памук О., *Црна књига*, прев. Мирјана Маринковић, Београд 2008.

---

## МИРЈАНА МАРИНКОВИЋ

---

Памук О., *Друге боје. Есеји и једна прича*, прев. Мирјана Маринковић, Београд 2011.

Памук О., *Истанбул. Успомене и град*, прев. Мирјана Маринковић, Београд 2006.

Памук О., *Музеј невиности*, прев. Мирјана Маринковић, Београд 2008.

Roux J. P., *Türklerin Tarihi. Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*, İstanbul 2010.

Штрбац Ј., *Глобализација и национална култура*, Шид 2007.

Хантингтон С., *Сукоб цивилизација*, Подгорица - Бања Лука 2000.

Yağcı Ö., *Küreselleşme Sürecinde Edebiyatımız İçin Notlar*, 24.01.2013., <http://www.ileri2000.org/01/yagci1.htm>

Mirjana Marinković

University of Belgrade, Faculty of Philology -  
Oriental Languages Department, Belgrade

## GLOBALIZATION AND TURKISH LITERATURE

### Abstract

Globalization has become a synonym for a process of worldwide integration that arises from interchange of products, ideas and cultures. It affects every single part of the world and every single culture. There are two main processes qualified as results of globalization. The first one is unification of cultures under the primarily Western or American influence and the second one is affirmation of cultural differences. Throughout history, Turkish literature has been exposed to global cultural processes mainly as a part of the Islamic civilization. Globalization in our times has both positive and negative effects on Turkish literature. Due to the fact that Turkish is not a language spoken worldwide, for a long time Turkish literature has been unavailable to most of the world. However, globalization has increased interests for different and less known literatures and has supported translations and publishing Turkish authors. Globalization involves a certain “culture of freedom” that enables everybody to create their own identity and offer it to the world. Under this influence and thanks to their postmodern style Turkish authors have become more “global” and much more understandable for the rest of the world. Orhan Pamuk is the most global Turkish writer nowadays. But there are also other successful authors who write not only for Turkey but for the world such as Elif Şafak, Nedim Gürsel, Zülfü Livaneli, Serdar Özkan. It is obvious that Turkish literature has finally found its authentic response to the challenges of the globalized world literature.

**Key words:** *globalization, Turkish literature, postmodernism*

Univerzitet u Beču, Institut za slavistiku, Beč, Austrija

DOI 10.5937/kultura1338075K

UDK 77.01:82.0

821.163.42.09-94 Вркљан И.

821.163.42.09-31 Чорак Ж.

821.163.42.09-31 Угрешић Д.

originalan naučni rad

---

# MEDIJALNA GLOBALIZACIJA

---

**Sažetak:** *Polazeći od uzajamnih veza dvaju medija (fotografije i književnosti), prilog pokušava pokazati kako se sveopći procesi medijalne globalizacije konkretno reflektiraju na estetske činjenice.*

**Ključne riječi:** *medij, književnost, fotografija, Vrkljan, Čorak, Ugrešić*

Otkrićem<sup>1</sup> novih medija<sup>2</sup>, počinje i nova era u umjetnosti. Pluralizacijom medijskih mogućnosti promatranja, kao i vjernim prikazivanjem virtualnih realnosti i simulacija, novi su mediji promijenili naše spoznajne metode, načine istraživanja i oblike komunikacije, ali i naša estetska poimanja, načine opažanja i osjećaje, te odredili svakodnevni život. Omiljeni i svima dostupni, novi su načini komuniciranja pridonijeli tomu da se poznato doživljava kao strano, a strano kao poznato, blisko kao daleko,

---

1 Tekst je nastao u okviru habilitacijskog projekta (*Das literarische Pendel. Drei Schriften der neueren kroatischen Prosa: die autobiographische, die märchenhafte und die mediale Schrift*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2012) Instituta za slavistiku Bečkog sveučilišta. Ideje ili dijelovi teksta već su bili objavljeni i u slijedećim periodikama: Fotografija kao izričaj recentne hrvatske književnosti, u: *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, (izd.) Bošnjak B., Bošnjak V., Milanja C. i Stojević M., Altagama, Zagreb; *Zwei Medien – Eine Ausdrucksweise. Literatur und Photographie in der postmodernen kroatischen Prosa*, in: *Wiener slawistischer Almanach*, München 2011, str. 321-349.

2 Polazeći od činjenice da era novih medija započinje pronalaskom „tehničkog reproduciranja“ (usp. Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, str. 7-65) u ovom radu pronalazak fotografije (1839) i njezino širenje kao tehnike, a potom kao umjetnosti, smatrat će se početkom i prekretnicom prema novom kulturnom i umjetničkom (medijalnom) dobu. Kako i Faulstich medij fotografije u svome razvoju medija označuje kao svojevrstan „medumedij“, koji je prvotno pripadao više tiskanim te potom elektroničkim medijima, a danas ga susrećemo u digitalnom obliku (usp. Faulstich W., *Medienwissenschaft*, Stuttgart 2004, str. 12-15), njegova će klasifikacija u nastavku činiti širok okvir za specifikaciju medijskoga pisma o kojemu je ovdje riječ.

a daleko kao blisko. S novim medijima temeljito se promijenio i tradicionalni bipolarni odnos stvarnosti i fikcije. U dobu novih medija više nije moguće pouzdano razlikovati činjenice i fikciju, ono što se može predočiti i ono što se može reći, istinito i lažno, bitak i privid. Pojavom novih medija nastaje novi oblik konkurencije književnosti i drugim oblicima umjetnosti, čime ne samo da postaju upitni status i izvorna funkcija pojedinih medija, nego su i estetski načini izražavanja svakoga od njih određivi tek njihovim „uzajamnim osvjetljivanjem“<sup>3</sup>. Kako u tom kontekstu više nije moguće govoriti o osebnosti pojedinog medija bez odnosa s drugim medijima, aktualno stanje u umjetnosti moguće je dovesti u vezu s općim procesom globalizacije i označiti ga kao svojevrsnu medijalnu globalizaciju. Kako se navedena medijalna širenja i prožimanja konkretno reflektiraju na estetske činjenice u daljnjem ćemo pokušati pokazati na međusobnom prožimanju medija fotografije i umjetnosti.

### *Nestalni oblik*

Koliko god je očito da više nema nijednog područja suvremenog života koji ne bi bio pod utjecajem medija, odnosno da pristup svijetu gotovo nije moguć bez medijalnog posredništva, čini se da u aktualnome teorijskom diskursu na pitanje što je „medij“, kako ga je moguće definirati *per se*, još ni izdaleka nije odgovoreno. Jednom označen kao forma, drugi put kao „moguća forma“<sup>4</sup>, jednom kao tehnički sustav znakova koji prenosi neku poruku, drugi put kao poruka sama<sup>5</sup>, jednom kao puko materijalno tehničko sredstvo, drugi put kao sredstvo manipulacije i moći<sup>6</sup>, jednom kao običan svakodnevni predmet poput naočala, vilice ili radija,<sup>7</sup> drugi put kao bit svijeta, istina, ljubav, razbor, narod, sumnja, iskrenost – da spomenemo samo neke od definicija. Medij se dakle pokazuje kao nestalna forma, kao predmet s mnogim fasetama i gotovo neograničenim mogućnostima primjene.<sup>8</sup>

---

3 Usp. Zima V. P., Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“, Einleitung, u: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, priredio Zima V. P., Darmstadt 1995, str. 1–31.

4 Paech J., Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figureationen, u: *Intermedialität, Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, priredio Helbig J., Berlin 1998, str. 23.

5 Usp. McLuhan M., *The medium is the massage*, New York 1967.

6 Baudry J. L., Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, u: *Der kinematographische Apparat, Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, priredio Riesinger R. F., Münster 2003, str. 27–41.

7 McLuhan M., *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf / Wien 1968.

8 Usp. Schanze H., Vorwort, u: *Medientheorie, Medienwissenschaft*, Metzler Lexikon, priredio Schanze H., Stuttgart 2002, str. 5–8, i Biti V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb 1997, str. 213–217.

---

Iako je iz navedenog evidentno da se terminološka nedosljednost u uporabi pojma *medij* u suvremenoj teoriji medija ne može lako riješiti, mišljenja smo da ga je moguće pobliže odrediti naznači li se razlika između znaka i medija, odnosno odgovori li se na pitanje: je li medij puki znak ili ipak nešto više?

Naime medij je, poput znaka, istodobno prenositelj informacija i pogleda na svijet. Bez povijesne integracije oba sustava posredovanja, iako svaki na svoj način, valja tumačiti kao stanovitu „reprezentaciju nečega nečim drugim“, kao sliku stvarnosti koja se uvijek odnosi na izvjestitelje realnoga svijeta. Dok sustav znakova počiva na apstraktnome odnosu prema stvarnosti i uvijek ostaje zatvoren u trokutu (površina znaka – sadržaj znaka – referent), medijski sustav pokazuje znatno širi odnos prema stvarnosti. U usporedbi sa znakom, koji uvijek fungira kao nosač stanovite referencije, medij je uvijek nešto „više“ od pukog materijalnoga sredstva i posrednika: znak posreduje isječak stvarnosti, a medij (pre)oblikuje stvarnost po sebi; znak prenosi određenu obavijest, a medij inscenira obavijesni događaj; znak šalje poruku, a medij oblikuje pogled na svijet. Medijski je sustav znatno složenije organizirana posrednička instancija od znakovnoga sustava. U usporedbi sa znakom, koji je fokusiran na to da nešto *reprezentira*, u mediju se uvijek nešto *inscenira*. Medij je institucionalizirani pogon koji u sebi sadrži ne samo veći odslik referencije, otvarajući se tako svijetu šire i dublje, nego zahtijeva i mnogoslojnu i rafiniranu organizacijsku inscenaciju. Komunikacijski raster medija ne počiva samo na tehničkome kodnom sustavu – to je „mreža socijalnih konvencija, tehničkih pretpostavki i dispozicija uobrazilje, interdisciplinarno ispisi-vog sjecišta psihoanalize, estetike medija, sociologije i povijesti tehnike“<sup>9</sup>. U usporedbi sa znakovnim sustavom koji funkcionira kao tehnički kanal ili formalni sustav, kod medijskoga sustava posrijedi je složena tehnička i socijalna organizacija, izdiferenciran posrednički uređaj koji se sastoji iz raznih latentnih i često „nevidljivih“ *mehanizama* i *podstava*, kao što su znanost, politika, tržište, kultura, nacija, država itd., i koji djeluje na raznim razinama.

*Dva medija – jedan način izražavanja:  
fotografija i književnost*

Poetološke zakonitosti fotografske umjetnosti, utemeljene ponajprije na razlikovanju ljudskoga oka i oka kamere, djeluju na presjecištu dvaju posredničkih sustava, sustavu znakova i sustavu medija, kao i dvaju poimanja fikcije – tradicijskog, koje

---

9 Usp. Lommel M., Dispositiv, u: *Medientheorie, Medienwissenschaft*, Metzler Lexikon, priredio Schanze H., Stuttgart 2002, str. 66.

fikciju shvaća kao pol suprotan stvarnosti, i medijalnog, koje fikciju poima kao nultu točku spram stvarnosti. Način na koji stvarna činjenica postaje estetskom u fotografskom je mediju, kao ni u jednom drugom, istodobno zamagljen i transparentan. Naime, ni u kojem drugom mediju odnos stvarnosti i fikcije nije istodobno proziran i nepropusan, ni u kojem drugom mediju referencija nije istovremeno prezentirana i iskrivljena, nijedan drugi medij nije u isti mah i stvarnost i njezina simulacija. U poetičnoj knjizi *Svijetla komora* Barthes s tim u vezi bilježi kako se „određena fotografija nikada ne može razlikovati od svoga predložka (*referenta*; onog što prikazuje)“<sup>10</sup>. Prema načelu kontingencije oko kamere ovjerava dio određene predmetnosti ili pojavnosti koji aludiraju na cjelovitost i općenitost. Snimljena slika identična je „korzetu“ ili „maski“, ona je tek *inscenirana* i izabrana „poza“ koja je kadra preko realnoga prizvati imaginarno.<sup>11</sup> Fotografski zapis, poput književnoga, počiva na opoziciji dijela i cjeline, događaja i slučajnosti, smrtnoga i besmrtnoga, produkcije i reprodukcije, proizvodnje i umjetnosti, predmetnoga i imaginarnoga i operira, iako drugim sredstvima, metaforičkim postupkom fiktivnoga. Budući da je fotografija, kako je već istaknuto, jedan od prvih novih medija, moguće ju je motriti kao svojevrsnu prethodnicu i prekretnicu između „stare“ knjige i novih medija, između ere pisma i ere slike.

Moguće je izdvojiti tri kategorije kojima se pobliže opisuje navedeni metaforički postupak, svojevrsna žarišta uzajamnih veza dvaju medija (fotografije i književnosti): simulacija stvarnosti, pseudovrijeme i pojedinost.

### *Simulacija stvarnosti*

Kako je već istaknuto, u fotografskoj se umjetnosti stvarnost istodobno prezentira i iskrivljuje, estetske strategije funkcioniraju prema zakonima koji stvarnost u isti mah preslikavaju i izobličuju, odnosno simuliraju „stvarnosnim efektima“. Stoga predstavljeno istodobno djeluje i stvarno i nestvarno, istinito i lažno. Shodno tomu u teoriji fotografije često se naglašavalo da je fotografska referencija nalik na svojevrsnu „tautologiju“<sup>12</sup>. S obzirom na takvu specifičnu referenciju fotografske umjetnosti, Barthes fotografiju označava kao nešto „apsolutno *posebno*, kao neograničenu, slijepu i ujedno naivnu *kontigenciju*, kao nešto *određeno*, kao *boginju Tiho, slučaj, susret, stvarno*.“<sup>13</sup>

---

10 Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 13.

11 Usp. Isto, str. 21–23.

12 Usp. Derrida J., *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, str. 35 i Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 13.

13 Usp. Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 12.

---

Prema njemu fotografija je umjetnost koja nikada nije samo prikazani subjekt ili objekt, ali koja se isto tako nikada ne može razlikovati od svoga predloška (*referenta*; onoga što prikazuje).<sup>14</sup> Sontag pak fotografiju uspoređuje sa slikarstvom i zaključuje: „Fotografija nije samo slika (kao što je to slikarsko platno), interpretacija stvarnoga, nego ujedno trag, nešto kao uzorak stvarnoga, poput otiska stopala ili mrtvačke maske“<sup>15</sup>. I Baudrillard ističe autentičnost kao jednu od ključnih osebnosti fotomedija. Zanimljivo je da rabi sličan vokabular kao i Sontag, kako bi objasnio bit fotografije.

Svaki je fotografirani objekt samo trag koji ostaje nestankom svega ostaloga. To je gotovo savršen zločin, gotovo potpuni raspad svijeta, koji samo emitira iluziju toga ili onoga objekta, o čemu zatim slika stvara nepojmljivu zagonetku.<sup>16</sup>

Iz rečenog proizlazi da nema fotografije koju bismo mogli „odvojiti“ od njezina referenta, odnosno od objekta koji je na njoj prikazan. Naime, kao što je već istaknuto, referencijalnu razinu fotografskoga medija karakterizira vizualna realizacija prikazanog objekta neizbježnom fotografskom implikacijom realnoga. Svaka je fotografija u tom smislu, kako naglašava Barthes, „potvrda sadašnjega trenutka“, produžetak geste što podsjeća na gestu maloga djeteta koje prstom upire u nešto, ona je medij koji kao da uvijek govori: ovo ovdje, točno to.<sup>17</sup> Snimljena slika može biti i posve iracionalna konstrukcija, nešto što je neprimjereno stvarnosnim parametrima, ali u svojoj biti uvijek uključuje ranije promatrani objekt, to je uvijek vidljiva slika, nepobitan dokaz da se neki događaj uistinu tako i zbilo. Stoga Sontag naglašava da je referent fotografije nužno razumjeti ne kao fakultativno stvarno, tj. sekundarnu stvarnost, nego kao „nužno“ stvarno, odnosno kao „primarnu“ stvarnost.<sup>18</sup> S obzirom na to da fotografija kao takva funkcionira kao certifikat stvarnosti utvrđen na zakonima vjerodostojnosti i istine, te raspoláže referentom drukčijim od svih ostalih reprezentacijskih sustava, ona ima „nedužniji i time vjerniji odnos prema vidljivoj realnosti od drugih mimetičkih objekata“ i barata sa specifično realnim simulirajući „stvarnost drugoga stupnja“<sup>19</sup>. Stoga se kao jedna od ključnih osobina fotomedija nameće uvid da ono što je snimljeno proizlazi iz realnoga, ali istodobno i klizi iz njega, čime se pri fotografiranju, kao što to naznačuje Baudrillard, događa gotovo „savršen

---

14 Usp. Isto, str. 13–14.

15 Sontag S., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2002, str. 147.

16 Usp. Baudrillard J., *Fotografien 1985-1998*, Ausstellung, Graz 1999, str. 23.

17 Usp. Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 12.

18 Usp. Sontag S., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2002, str. 11.

19 Usp. Isto, str. 54.

---

zločin<sup>20</sup>, koji realnost istodobno “vidi i spašava”. Zahvaljujući takvoj tehnici, ono što je prikazano istodobno je autentično i iskrivljeno, čime se kao dominantna paradigma fotofikcije nadaje virtualnost.

Već prva razmišljanja o pjesništvu u zapadnjačkoj kulturi potvrđuju da je književnost u svojoj biti, slično kao i fotografska umjetnost, oduvijek bila u tijesnoj vezi sa stvarnošću, kao i to da je težila što vjernijem prikazu stvarnosti. Dakle pojedine stilske epohe moguće je u njihovoj dijakroniji razlikovati na temelju toga što je svaka od njih zaokupljena različitim aspektima života, a svoje konstrukte stvarnosti i istine izražava drugim sredstvima. U tom je kontekstu pojava fotografske tehnike vjerne reprodukcije stvarnosti snažno utjecala na književna sredstva, kojima se također težilo što vjernijem prikazu zbilje, kao i na njihovu promjenu. Za razliku od književne fikcije prije otkrića novih medija, koja je operirala razlikovnim estetskim kategorijama znaka i referencije, književna fikcija u medijalnom dobu, poput fotografske fikcije sa svojom reprodukcijom tehnikom, spomenu tu opreku asimilira. Kako se estetska sredstva karakteristična za fotomedij primjenjuju u književnosti, odnosno kako se proces asimilacije kategorija znaka i referencije ostvaruje u književnosti uzajamnim dodirima fotografskoga i književnoga medija, pokazat ćemo na primjeru teksta Irene Vrkljan *O biografiji* (1987).

### *Književne foto-maske*

Tekst *O biografiji* neizmijenjeno je novo izdanje dvaju ranije objavljenih prozih svezaka *Svila, škare* (1984) i *Marina, ili o biografiji* (1986). Tako nastala tekstna cjelina nije tek puki pre-tisak rasprodanih tekstova, izbor ili zbirka autoričinih djela, nego integralna cjelina koja upućuje na simultanu recepciju dvaju pojedinačnih tekstova i njezina cjelokupnog autobiografskoga opusa, koji obuhvaća sedam prozih svezaka.

U prvome dijelu, autobiografskome romanu *Svila, škare*, protagonistinja, istodobno pripovjedačica u prvome licu i autorica, opisuje, u skladu s autobiografskim diskursom, vlastiti privatni i javni život. U fiktivnome svijetu autorica nosi svoje puno građansko ime, pripovjedačica se zove Irena Vrkljan.

Referirajući, vjerno opisanim lokalitetima, na mjesta u kojima je autorica živjela (Beograd, Zagreb) i, pripovjednim vremenom, na razdoblje od 1930 (godine autoričina rođenja) do 1984 (trenutka dovršetka teksta), u romanu se evociraju pojedinosti iz spisateljičina života, ali i razne intimne potankosti iz života drugih privatnih i javnih osoba, poput njezinih roditelja i sestara,

---

20 Usp. Baudrillard J., *Fotografien 1985-1998*, Ausstellung, Graz 1999, str. 23.



znamenitog slikara Miljenka Stančića, njezina muža (pjesnika Zvonimira Goloba) itd.

U drugome dijelu teksta, u biografskome romanu *Marina, ili o biografiji*, ista narativna instancija izvješćuje istom pripovjednom tehnikom o životu poznate ruske pjesnikinje Marine Cvetajeve. Roman obiluje opširnim navodima, kako iz pjesnikinjih vlastitih djela tako i iz drugih biografija o njoj; no istodobno život Marine Cvetajeve priopćuje se preko subjektivne perspektive u prvome licu. Istim narativnim rekvizitima kao i u autobiografskom romanu *Svila, škare*, pripovjedačica u prvome licu, autorica Irena Vrkljan, izvješćuje o općim biografskim podacima ruske pjesnikinje i o pojedinostima i privatnim događajima iz njezina života, koje sama nije mogla doživjeti niti naći u pisanim izvorima. Subjektivnom perspektivom, netipičnom za žanr biografije, posredovanom glagolima opažanja, mišljenja i osjećanja, uspostavlja se svijet glavnoga lika. Navedenom tehnikom Irena Vrkljan potpuno se poistovjećuje s ruskom pjesnikinjom, čime relacija između autorice/pripovjedačice i protagonistkinje ne funkcionira prema klasičnome metaforičkom načelu u kojem je granica između stvarnosti i fikcije jasno povučena, nego, slično fotomediju, prema principu simulacije. Naime, premda je u tekstu jasno naznačeno da su i pripovjedačica i protagonistkinja



Slika 1 S mamom, Beograd.  
1939. godina



Slika 2 Marina s kćerkom  
Arijadnom, nedaleko od Praga,  
1924. godina

„stvarne“ osobe, obje su realizirane sredstvima tipičnim za fikciju, čime je jasna granica između kategorija subjekta i objekta zamagljena, odnosno realnost je istodobno predočena i iskrivljena.

Navedeno (inter)medijalno prožimanje napose je vidljivo na onim mjestima na kojima je tekst popraćen fotografijama: u sredini teksta *O biografiji*, između autobiografije i biografije,

odnosno pseudoautobiografije i pseudobiografije, nalaze se, kao vizualna poveznica, fotografije iz obiteljskoga albuma obiju protagonistica s točno navedenim imenima prikazanih osoba, kao i s podacima o mjestu i vremenu nastanka (vidi sliku 1 i 2). Tako otisnute fotografije doimaju se u Vrkljaničinu fiktivnome svijetu kao svojevrsni nijemi svjedoci, kao vizualne ilustracije onoga što je verbalno već izraženo. Naime može se reći da fotografije otisnute u tekstu funkcioniraju prema sličnome načelu kao i u tekstu primijenjena pripovjedna tehnika, koja počiva na činjenicama. Slično pripovjednoj instanciji, koja ukida klasičnu granicu između kategorija subjekta i objekta, prikazane slike napuštaju svoju referenciju, čime se istodobno naznačuje i propituje suptilna granica između privida i bitka, stvarnosti i iluzije, činjenica i fikcije.

Marininu fotografiju kada je još bila dijete sada gledam kao svoju. Klica za bilo kakav opis leži više u toj odluci nego u poznavanju činjenica. (...) Naći sebe jednako je teško kao traženje djeteta Marine. Istina je jedino u samom tekstu.<sup>21</sup>

U skladu s motom koji autorica ističe na početnim stranicama romana, prema kojemu je „istina samo u samome tekstu“, otisnute obiteljske fotografije napuštaju posredovanu referenciju, postajući književnim „maskama“, koje istodobno upućuju na ono što je prikazano i ono što je tek zamislivo. Takvim pjesnički konstruiranim foto-maskama autorica promišlja svijet kao konstrukt različitih individualnih koncepata.

### *Pseudovrijeme*

Osebjunost fotografskog medija proizlazi i iz specifičnog estetskog tretmana kategorije vremena. Sadržaj koji fotografija posreduje odnosi se očito i na sadašnjost i na prošlost, sjećanje i zamišljanje, na realnost i na irealnost. Na fotografiji snimljena prošla realnost svojevrsna je „pseudoprisutnost i znak odsutnosti“<sup>22</sup>. Ono što se vidi na slici može se označiti i kao fotomontaža,<sup>23</sup> neuravnoteženost između trenutka snimanja i trenutka promatranja, odnosno nepodudarnost između onoga što sada pred sobom možemo vidjeti i onoga što je nekoć bilo. Ono što se nalazi unutar fotografskog okvira nije primarno određeno fokusiranjem na subjekt/objekt i njegovu eksplikaciju, nego onim što je to fotografirano jednom, u konkretnom trenutku, bilo. Činom fotografiranja na poseban se način „balzamira“ ono što je prikazano i u tom se stanju može prepoznati „poseban duh vremena i prostora, jedinstvena pojava iz bilo koje udaljenosti, bez obzira

---

21 Vrkljan I., *O biografiji*, Zagreb 1987, str. 185.

22 Usp. Sontag S., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2002, str. 22.

23 Usp. Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 96.

---

na njezinu blizinu<sup>24</sup>. Funkcija podataka o nadnevku, kao redovita popratna pojava svake fotografije, stoga i nije samo u tomu da dokumentira trenutak nastanka snimke, nego i da signalizira bezvremenost i potakne na razmišljanje o vremenu. Točno vrijeme snimanja može se primjerice čitati i kao tajanstvena estetska šifra koja je tu da bi nam prišapnula: vrijeme je smrt. Budući da je svaka fotografija fiktivno iskustvo smrti u malome, nerijetko se u teoriji kvalificirala kao živa slika smrti, svjedočanstvo vremena, ali i potvrda o tomu da je sve prolazno.<sup>25</sup> Zgušnjavajući prošlost u tako kompaktnom formatu, iznoseći na vidjelo vremenski raskorak koji priziva prolaznost, ovjekovječena snimka proizvodi čuđenje, potiče temeljna pitanja o vremenu, životu, o konačnosti i vječnosti. Zbog navedene vremenske pseudodimenzije fotomedij se nerijetko označavao kao „utvara“,<sup>26</sup> „fantom“,<sup>27</sup> „egzorcizam“<sup>28</sup> ili kao „nostalgija“<sup>29</sup>.

Jednako kao u fotografskoj umjetnosti, i u književnosti oblikovanje vremena počiva na odnosu prošlosti i sadašnjosti. Za razliku od „klasične“ književnosti, koja barata s vremenom tako da izvješćujući o prošlosti iz statičke, sadašnje perspektive, referira na realno vrijeme, ili koja, prikazujući davnu prošlost kao svevremenost, različitim fiksijskim strategijama realno vrijeme razara, u književnosti, prožetoj s utjecajima drugih medija, granica između *sada* i *nekoć* u isti mah je naznačena i zamagljena pa tako prikazano upućuje više na ono što je skriveno, nego na ono što je pokazano. Na koji se način navedeni, za fotomedij karakterističan postupak brisanja granice između sadašnjosti i prošlosti koristi u mediju književnosti, nastojat ćemo ilustrirati kratkom analizom proznoga djela Željke Čorak *Krhotine* (1991).

### *Prazne snimke*

Prozni tekst *Krhotine* svojevrsni je pokušaj rekonstrukcije povijesti vlastite obitelji. Razlozi i motivi pisanja kao i moto književnoga projekta istaknuti su u uvodu: „Ali niti jedan život ne bi smio proći bez traga, kao što nije prošao bez smisla, i poradi toga na tragu radim, ovaj trag upisujem“<sup>30</sup>.

Spisateljičin naum ostvaren je vizualnim i verbalnim sredstvima. Svaka je stranica njezina teksta poput obiteljskog albuma,

---

24 Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, str. 82-83.

25 Usp. Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 21.

26 Usp. Isto, str. 22 i Derrida J., *Recht auf Einsicht*, Beč 1997, str. 6.

27 Derrida J., *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, str. 17.

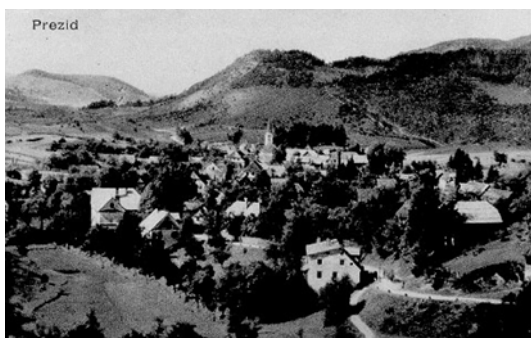
28 Baudrillard J., *Fotografien 1985-1998*, Ausstellung, Graz 1999, str. 21.

29 Usp. Sontag S., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2002, str. 21.

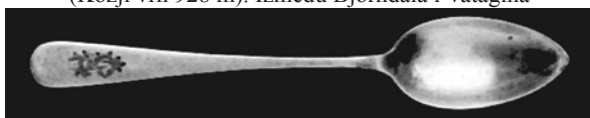
30 Čorak Ž., *Krhotine*, Zagreb 1991, str. 61.

popraćena fotografijom s opširnim autobiografsko-esejističkim opisom. S obzirom na to da se kratki tekstni ulomci i fotografski zapisi smjenjuju jednakomjernim ritmom, roman se može označiti kao prvi fotoroman hrvatske književnosti.

Pripovjedačica, ujedno glavni lik i autorica, istražuje na temelju različitih sačuvanih dokumenata i sjećanja vlastiti život i život članova svoje obitelji. Nastojeći što vjerodostojnije prizvati prošlost, autorica navodi točne podatke o mjestu i vremenu prikazane radnje, potkrijepljujući ih očuvanim ili kasnije snimljenim fotografijama.<sup>31</sup> Tako su primjerice svi lokaliteti u knjizi prikazani i verbalno i slikovno (vidi sliku 3). Svi likovi referiraju na realne osobe, bliže ili daljnje članove obitelji, prijatelje, poznanike ili javne ličnosti, a predstavljeni su svojim punim građanskim imenom te kratkom ili duljom biografijom. Usto je svaki akter



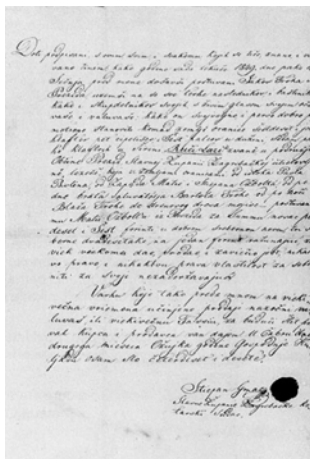
Slika 3 Prezid, Gorski Kotar. Nadmorska visina 754 m (Kozji vrh 928 m). Između Björndala i Vatagina



Slika 4 Totina žličica, Srebro, dužina 11cm. Dio garniture.

Naprijed ugraviran Totin monogram, AP. Na poledini austrougarski žig, Dijana u peterolistu (%800), koji je vrijedio od 26. svibnja 1866. do 22. travnja 1922. Zatim ime proizvođača (A Gigante) i još žig u obliku kupe (ili posude na stalku). Kraj XIX stoljeća. Iz Totine kuće. Na početku je mala žlica, iz male povijesti. Ništa u toj povijesti nije posebno ni značajno. Samo je obilježena svojim slovima. I rasprostranjena je. Sva ta mala slova koja su se sačuvala štite svoju zemlju. Mrave je, naime, najteže odstrijeliti

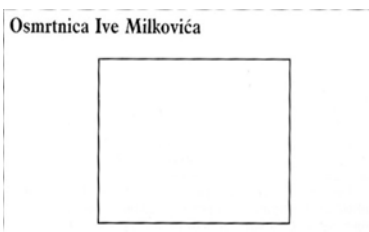
31 Čorak opisuje funkciju fotografije u tekstu na sljedeći način: „Jedna od knjiga koja me najviše ganula u životu bila je Barthesova *Svijetla komora*. Zato je borba između pamćenja i zaborava (gotovo više nego između dobra i zla) ključni problem mog postojanja. Barthes pokušava povećati fotografiju da bi pronašao nepoznate pojedinosti na liku svoje pokojne majke i tako je stvarni je vratio u život. Povećana fotografija ne pokazuje, međutim, više pojedinosti nego se rastvara u raster točkica. Ona hlapi. Ta granica moći (individualnog htjenja i tehnike stoljeća) urezala mi se u živo meso. Nanin modri album s metalnim okovima bio je moj herbarij za bića. (...) Modri baršunasti Nanin album sakupio je sve ljudske biljke koje ja tako volim, a umrle su na mjestu na kojemu su se rodile. Preslagivala sam obitelj bezbroj puta, kako su rasle moje spoznaje o vremenu i zahtjevi na nj“ (Čorak Ž., *Krhotine*, Zagreb 1991, str. 104)



Slika 5

prikazan opširnim opisom, kao i fotografijom iz obiteljskog albuma. Mnoge su osobe okarakterizirane prilaganjem preslika osobnih dokumenata i isprava (rodni list, vjenčani list, krsni list, smrtovnica itd.) ili fotografijama njihova posjeda (kuće, gradilišta, stanovi, namještaj itd.) (vidi sliku 4 i 5).

Pritom se iscrpno nabranjanje dokumenata i izvora, te akribičan opis važnih i nevažnih predmeta – knjiga, dijelova posuđa, dje-dove lule, tetkina fotografskog albuma – isprepleću s usmenim predajama, vlastitim i tuđim uspomjenama, istinitim i izmišljenim pričama, kao i neočuvanim dokumentima i fotografijama.



Slika 6 Osmrtnica Ive Milkovića

U ovom praznom okviru imao bi stajati jedan dokument. Dokument kojega nema, nikada ga nije bilo i nikada ga neće biti. Optužba, osuda, smrtovnica jednoga čovjeka koji nikada nije bio optužen, nikada suđen i nikada proglašen mrtvim. A ipak je jednoga dana, nakon rata odveden iz Zagreba, niti vojnik, niti član bilo koje stranke ili organizacije. Postoje oči koje su vidjele da je najprije na leđima nosio jednoga od svojih krvnika, onda kopao svoj grob i zatim u nj legao. Jednoga dana jednom budućem povijesnom pobjedniku nije više htio dati kredit. Bio je rođak pjesnika Zvonka Milkovića i političara Jakova Blaževića (“Ako nije ništa kriv, neće mu se ništa ni dogoditi”). Budući da sam ja osoba iz devetnaestog stoljeća, a taj prvi muž moje tete Julke, koji ju je odveo iz Prezida, kupio mi je moju prvu haljinicu u životu - crvenu sa sitnim bijelim točkicama - on ulazi u moju temu i pridružuje se svima onima mojima bez spomenika i bez traga: svima koji su meni dali kredit (jer očito nikada neću biti povijesni pobjednik). Tisuće života ulog su u partijama karata. Ali niti jedan život ne bi smio proći bez traga, kao što nije prošao bez smisla, i poradi toga na tragu radim, ovaj trag upisujem.

Naime narativnome okviru kroničarsko-znanstvenoga diskursa ne suprotstavljaju se samo „iskrivljena sjećanja“, fragmentarna „struktura krhotina“, personalizirana narativna instancija, osobna „slaba“ sjećanja i nevjerodostojne priče i sjećanja drugih, nego i fotografski zapisi, koji su, s obzirom na to da ne preslikavaju nikakav sadržaj – „prazni“ (vidi sliku 6).

Navedenom se tehnikom tako svaki dio teksta realizira na granici između dokumenta i iluzije, u pokretu klatna između sadašnjosti i prošlosti, kronike i lirike, u ujednačenome skladu između fotografije koja prikazuje neku „realnu“ osobu ili „realni“ predmet i fotografije koja nema sadržaja.

### *Pojedinost*

Pojedinost je uz kategoriju vremena jedina čitljiva instanca onoga što Barthes određuje kao punktum, koji je apsolutno nekodiran i nekonvencionaliziran.<sup>32</sup> Pojedinost kao element koji „narušava predstavljenu povezanost, kako bi me prostrijelio i stvorio nekakvu novu povezanost“, svojevrsna je šibica koja omogućava estetsku eksploziju, „živuća statičnost“ kojom slijepa slučajnost uhvaćena okom objektiva postaje avanturom.<sup>33</sup> Fotografirani detalj može se stoga označiti kao magičan isječak stvarnosti realiziran raskorakom između dijela i cjeline, koji svojom transparentnom necjelovitošću aludira na neku novu, višu cjelovitost, žudi osvajanju dimenzija nepristupačnih iskustvenim osjetima, iskazivanju neiskazivog.<sup>34</sup>

Detalj je i za Benjamina bit fotografske umjetnosti, posebno poetološko sredstvo kojim je moguće prodrjeti do nesvjesnoga. Naime umjetnički oblikovana pojeđinost, prema tom autoru, ne upućuje tek na puki isječak zbilje, na neposrednu sliku izvanjske stvarnosti, nego implicira novo viđenje stvarnoga. Takav način razmišljanja, zajedno s psihoanalizom najavio je početak nove ere u umjetnostima.<sup>35</sup>

Derrida također navodi detalj kao temelj fotografskog diskursa, kao jedno od najsazetijih pravila „fotogramatike“. Tumačeći u studiji *Pravo na pogled* zagonetnu narativnost fotografija Marie-Françoise Plissart, on odlučno ustvrđuje da je „fotografija umjetnost uvećavanja detalja“<sup>36</sup>. Hvatanjem detalja oko kamere

---

32 Pojmovnim parom *studium / punktum* Barthes tumači bit fotografije: Dok je *studium* fotografska referencija, *punktum* je njezin artificalni izraz (usp. Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 35-36).

33 Usp. Isto, str. 28, 35 i 59.

34 Usp. Isto, str. 26.

35 Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, str. 72.

36 Derrida J., *Recht auf Einsicht*, Beč 1997, str. 21.

uvećava nevidljive i neuočljive elemente reducirajući ih na fragmente, ono ih „slavi, idealizira, dematerijalizira, produbljuje, nabija značenjem“<sup>37</sup>.

I Susan Sontag u teorijskim razmatranjima o fotografiji prida je procesu fragmentariziranja i uvećavanja istaknuto mjesto, nazivajući ga „herojskim gledanjem“<sup>38</sup>. Tehnički objektiv, usredotočujući se na „krhotine, starudiju i neobične stvari“, i pritom „ništa ne isključujući“, čini vidljivim niz detalja koje nikada ne bismo vidjeli, on čini da „živa bića postaju neživima, a neživa živima“<sup>39</sup>.

Književnost, poput fotomedija, nastoji, reduciranjem stvarnosti, obuhvatiti svijet kao cjelinu. I ona se, vlastitim estetskim strategijama, usredotočuje na isječke stvarnosti. Kao i u fotografskoj umjetnosti, svaka pojedinost u književnoj fikciji automatski se oslobađa svoje pragmatičke funkcije zadobivajući semantički snažan poetski smisao. Svi objekti prikazani u književnome tekstu napuštaju fikcionalnim činom svoj funkcionalni uzročno-posljedični lanac i postaju svojevrsni *simulacrum*, koji uređuje i vodi pripovjedni subjekt. Takvom transformiranom funkcijom u tekstu, prikazani objekti iznose „na vidjelo nešto što je u naravnome objektu nevidljivo ili što [...] ostaje nerazumljivo“<sup>40</sup>. Analizirajući predmete-detalje opisane u književnome tekstu, Calvino ih promatra kao središta estetske kreacije i naziva ih „čarobnim predmetima“.

Možemo reći da od trenutka kada se neki predmet pojavi u nekoj priči, on dobiva posebnu snagu; postaje automatski polom u magnetskome polju, čvorom u mreži nevidljivih odnosa. Simbolika, kojom neki predmet zrači, može biti više ili manje vidljiva, ali ona u priči uvijek postoji. Stoga se može reći da je svaki predmet koji postoji u nekoj pripovijesti uvijek čaroban predmet.<sup>41</sup>

Iako je svaki predmet zaogrnut fikcijom čaroban – jer ima ulogu poveznice između stvarnosti i fikcije – u kontinuitetu književnoga izražavanja postoje predmeti koji se ističu kao posebno važni instrumenti fikcije. Književni je medij svojim estetskim strategijama oduvijek operirao predmetima osobita semantičkog naboja, koji se mogu označiti kao kameni temeljci književnih konstrukcija, svojevrsni „čvorovi u mreži nevidljivih odnosa“<sup>42</sup>,

---

37 Usp. Isto.

38 Sontag S., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2002, str. 84.

39 Usp. Isto, str. 96.

40 Barthes R., Die strukturalistische Tätigkeit, u: *Kursbuch 5*, 1966, str. 191.

41 Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1995, str. 41.

42 Usp. Isto, str. 91.

---

takozvane „narativne relikvije“ ili „tobožnji detalji-fetiš“<sup>43</sup>. Kao fiktionalni rekviziti takvi su pojedinačni predmeti – kao primjerice prsten, kutija, zrcalo, pismo, kamen, rubac, štap, križ, medaljon sa slikom voljene osobe itd. – nerijetko ključni nositelji ne samo narativne napetosti i dinamike, nego i instrumenti koji karakteriziraju osobe i njihove odnose. Noseći pregršt različitih denotacija, „samo polje priče“<sup>44</sup>, oni poput „goluba listonoše“<sup>45</sup> zrače posebnom narativnom čarolijom, funkcioniraju kao vidljivi znakovi nevidljivih veza i događaja.

S obzirom na to da različiti žanrovi i epohe, u skladu sa svojim poetskim ustrojem, pri estetskoj kreaciji preferiraju različite tipove predmeta-detalja, na takvim bi se pojedinačnim predmetima mogao pratiti i povijesni razvitak vrsta i epoha. Pritom bi se pokazalo da im se u fiktionalnome činu uvijek pripisuje različit status, pa time i različita funkcija. Dok se u bajci rabe magični predmeti lišeni bilo kakve pragmatičke funkcije, kao što su čarobni štapić, čarobni prsten, čarobni stol, magična svjetiljka itd., realistični roman primarno operira predmetima s praktičnom funkcijom, nužnima za egzistenciju pojedinca, poput kuće, zemljišnog posjeda, namještaja, odjeće, hrane i sl., koji nerijetko upućuju na društveni status i imovinsko stanje prikazane osobe.

Suprotno tomu, u modernome se romanu akteri i njihovo djelovanje nerijetko predočuju simbolikom banalnih svakodnevnih predmeta. Među najpoznatije takve predmete-detalje u modernoj svjetskoj književnosti spadaju kolačić *madeleine* Marcela Prousta i smeđa čarapa Virginije Woolf. Kako se često isticalo u kritičkim promišljanjima, francuskom je književniku spomenuta slastica poslužila kao narativno sredstvo koje pokreće retrospektivno strukturirani ciklus *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Njezin miris budi u pripovjedaču sjećanja na djetinjstvo koja potiču na razmišljanja o „izgubljenome vremenu“. U poglavlju knjige *Mimesis* naslovljenom „Smeđa čarapa“ Auerbach uzima navedeni odjevni predmet kao polazište za interpretaciju poetike Virginije Woolf. Iz njegove pomne analize postaje vidljivo da smeđa čarapa u prozi Woolfove funkcionira kao rekvizit kojim se spretno predočuju misli i osjećaje pripovjedačice, ali i karakterne osobine svih drugih likova. S tim u vezi posebno je zanimljivo da upravo tako predstavljenom predmetnošću

---

43 Derrida J., *Recht auf Einsicht*, Beč 1997, str. 6.

44 Usp. Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1995, str. 91.

45 Derrida J., *Recht auf Einsicht*, Beč 1997, str. 6.

---



autorica inaugurira pripovjedne strategije karakteristične za modernu prozu.<sup>46</sup>

Kad je riječ o intermedijalnim prožimanjima, sama fotografija u književnom tekstu često ne funkcionira samo kao vizualna sukreatorica verbalnog univerzuma, nego kao i svojevrsan "čarobni" predmet-detalj, ključni rekvizit književnih strategija, kojemu je, iako nije eksplicitno predočen, nego tek zaodjenut u riječi, dodijeljena nova estetska funkcija. Na koji je način fotografija kao takav predmet predstavljena u postmodernoj prozi, pokazat ćemo na primjeru romana Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* (1997).

### *Slikovno prikazan anđeo*

Tekst Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* sastavljen je iz heterogene građe u koju su međusobno upleteni disparatni narativni segmenti.<sup>47</sup> Znakovito naslovljen prvi dio *Poetika obiteljskog albuma*<sup>48</sup> ujedinjuje svojim neobičnim estetskim konceptom kolažnog albuma rasute diskurzivne segmente. Slično fotografijama, međusobno nepoznate osobe koje nisu ni u kakvoj uzajamnoj vezi, na različitim mjestima i u različito vrijeme pripovijedaju, tehnikom sjećanja, listajući svoje obiteljske albume, ulomke iz vlastitih života. Različite priče, ujedinjene posredovanjem različitih fotografija, okupljaju zasebne diskurzivne fragmente i sugeriraju, poput motivskih okidača, povratak prošlih vremena, čineći tako jedinstveni kolažni verbalni album. U svakoj mini-priči verbalno predstavljena snimka funkcionira kao poetski rekvizit kojim se ovjeravaju osobni protokoli sjećanja. No na razini narativne cjeline poetiku sjećanja nadilazi „nevidljiva“ fotografija koja – usprkos tome što je, poput ostalih fotografija, tek verbalno artikulirana – postaje osviještenom narativnom sponom, presjekom i sintezom stvarnoga i fiktivnoga, nefunkcionalnim estetskim predmetom koji autorica metatekstualno slaže i razlaže lucidno, promišljajući odnos stvarnosti i fikcije. Navedeno metatekstualno, ironično propitivanje fotografske estetike, za fotomedij tipično istovremeno autentično

---

46 Usp. Auerbach E., *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literaturen*, Tübingen 1994.

47 Već samim naslovom i podnaslovima brojnih zasebnih narativnih segmenata naznačuje se tematska i strukturna neujednačenost. Tekst je podijeljen u šest poglavlja: „Umorna sam“, „Kućni muzej“, „Dobar dan“, „Arhiv: Šest priča s diskretnim motivom anđela koji napušta prostoriju“, „Što je umjetnost?“ „Grupna fotografija“, „Gdje sam?“, koji su podijeljeni u mnogo daljnjih potpoglavlja („Poetika obiteljskog albuma“, „Bilježnica s cvjetnim koricama“, „Dječje jaje“ itd). Usp. Ugrešić D., *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam 1997.

48 Usp. Isto, str. 27.

---

prikazivanje i izobličavanje realnog<sup>49</sup> još je očitije u posljednjem odjeljku romana s indikativnim naslovom *Zajednička fotografija*.

U finalnoj narativnoj impostaciji, za razliku od inicijalne, tehnička slika neočekivano razgrađuje mnogobrojne jednolinijski postavljene fiksijske elemente stavljajući poetski vješto znak pitanja na njihovu tematsku i strukturalnu cjelovitost i značenje. Završna sekvenca predstavlja banalnu svakodnevnu situaciju „ženskog trača”, kakve već dobro poznajemo iz prijašnjeg autoričina opusa. Jednog običnog poslijepodneva, pri nevezanu razgovoru i kartanju iz razbibrige pet bivših studentica u srednjim godinama, u ugodnu sobu prosječnog stambenog zagrebačkog bloka, nenajavljen, dolijeće anđeo na bijelim krilima.

Odmah nakon nepretenciozna dolaska neobičan se gost nenametljivo i skladno uvlači u razdragano žensko društvance i, ne zbudjujući nikoga osim čitatelja, postaje središtem „beznačajna” razgovora. Suptilno proračunata banalizacija nemogućega ne samo da iznenađuje čitatelja nego i bitno prestrojava cijelu narativnu intenciju, latentno okrećući ustaljene suprotnosti sakralnog i banalnog, te stvarnog i nestvarnog. Međutim, kulminacijska točka naznačena nesuglasja banalizacije nemogućeg ne događa se u trenutku kada je nezvani gost ulaskom u sobu ostavio ravnodušnim „svakodnevne“ zagrebačke protagonistice i začuđene čitatelje, nego paradoksalno u trenutku kada je najavio svoj odlazak, a svih je pet dama u istom hipu posegnulo za fotoaparatom, kako bi se dokumentirao i ovjekovječio neobičan susret. Opirući se tehnikama najsavršenije reprodukcije stvarnosnog, željena fotografija nebeskog posjetitelja ne uspijeva. Naime aktericama ne uspijeva razviti fotografiju standardiziranim mehanizmima pa njezin sadržaj ostaje potpuno „nevidljiv” likovima, ali i pripovjedačici i čitatelju, zabilježen tek u sjećanju aktera, oživljen u imaginaciji čitatelja. Tako „nepostojeća” verbalizirana slika, metaforizirana metonimija nepostojećeg anđela s bijelim krilima, postaje naracijskim ishodištem ne samo fabularnog tijeka nego i književnim rekvizitom, fiktivnim predmetom ironijskog obrata vjekovne literarne žudnje prikazivanja neprikazivog.

Kao posljedica navedenog procesa intermedijalnog prožimanja književnost se više ne poima kao zaseban fikcionalni svijet, koncipiran više ili manje prema modelu iskustvene stvarnosti. Naime, u (inter)medijalno oblikovanome estetskom procesu, prirodni zakoni ostaju prividno netaknuti, a zbilja se više metaforički ne apstrahira, distancira i sažima, kao što je to bio slučaj

---

49 Usp. Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989, str. 13, i Derida J., *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, str. 35.

u „tradicionalnoj“ književnosti, nego se u vlastitome medijskom tijelu izravno integrira, registrira i simulira. U tako medijaliziranome svijetu, fikcionalan čin više nije u metaforičkome suglasju sa stvarnošću, odnosno književne strategije više nisu usmjerene na to da *izobliče* odgovarajući kategorijalni okvir „prvotne“ stvarnosti. Drugim riječima, kategorije vremena i prostora više se metaforički i figurativno ne rastežu, skupljaju, usporavaju, ubrzavaju ili preskaču, a protagonisti se više ne prožimaju niti umnožavaju. U (inter)medijalnim estetskim artefaktima, književne radnje nisu realizirane kao oprečni polariteti između stvarnosne i pjesničke logike, nego funkcioniraju kao osebujno njihalo, koje se njiše u nepredviđenom smjeru, postulirajući ujedno dvostruku logiku: logiku stvarnosti i logiku pjesništva, *stvarajući* tako zaseban, „drugotni“ svijet. Budući da književne strategije u medijskoj fikciji, suprotno “klasičnoj književnosti”, više ne funkcioniraju kao pol protivan stvarnosti, nego kao svojevrsan međuprostor stvarnosti, tako (inter)medijalno oblikovane estetske procese moguće pojmiti i kao svojevrsnu „fikcionalnu herezu“<sup>50</sup>, koja stvarnosnu i fikcionalnu logiku istodobno uspostavlja i narušava.

#### LITERATURA:

- Auerbach E., *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literaturen*, Tübingen 1994 [1946]
- Barthes R., *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1989.
- Barthes R., Die strukturalistische Tätigkeit, u: *Kursbuch* 5, 1966, str. 190-196.
- Baudrillard J., *Fotografien 1985-1998*, Ausstellung, Graz 1999.
- Baudry J. L., Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, u: *Der kinematographische Apparat, Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, priredio Riesinger R. F., Münster 2003, str. 27–41.
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963.
- Biti V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb 1997.
- Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1995.
- Čorak Ž., *Krhotine*, Zagreb 1991.
- Derrida J., *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987.
- Derrida J., *Recht auf Einsicht*, Beč 1997.

---

50 Usp. Lachmann R., Exkurs: Anmerkung zur Phantastik, u: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, priredio Pechlivanos M., Stuttgart / Weimar 2004, str. 224.

---

## BERNARDA KATUŠIĆ

---

Faulstich W., *Medienwissenschaft*, Stuttgart 2004.

Lachmann R., Exkurs: Anmerkung zur Phantastik, u: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, priredio, Pechlivanos M., Stuttgart / Weimar 2004, str. 224-229.

Lommel M., Dispositiv, u: *Medientheorie, Medienwissenschaft*, Metzler Lexikon, priredio Schanze H., Stuttgart 2002, str. 65–67.

McLuhan M., *The medium is the message*, New York 1967.

McLuhan M., *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf / Wien 1968 [1964].

Paech J., Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, u: *Intermedialität, Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, priredio Helbig J., Berlin 1998, str. 14-31.

Schanze Vorwort H., u: *Medientheorie, Medienwissenschaft*, Metzler Lexikon, priredio Schanze H., Stuttgart 2002, str. 5–8.

Sontag S., *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2002. [1977]

Ugrešić D., *Muzej bezuvjetne predaje*, Amsterdam 1997.

Vrkljan I., *O biografiji*, Zagreb 1987.

Zima V. P., Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“, Einleitung, u: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, priredio Zima V. P., Darmstadt 1995, str. 1–31.

Bernarda Katušić

University in Wien, Institute for Slavic Studies, Austria

### MEDIA GLOBALIZATION

#### Abstract

Starting from intertwining relations of the two media – photography and literature – this article is an attempt at describing how ubiquitous processes of media globalization actually reflect on some esthetic facts. The thesis is supported by analysis of three narratives from recent Croatian literature: *O biografiji* (1987) by Irena Vrkljan, *Krhotine* (1991) by Željka Čorak and *Muzej bezuvjetne predaje* (1997) by Dubravka Ugrešić.

**Key words:** *medium, literature, photography, Vrkljan, Čorak, Ugrešić*

Универзитет у Новом Саду,  
Филозофски факултет, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1338093G  
УДК 821.163.6.09-31 Сосич М.  
821.131.1.09-3 Томица Ф.  
оригиналан научни рад

---

# ПИСАЊЕ УЗ ГРАНИЦУ: ТРСТ КАО МАЛИ ПРОСТОР ВЕЛИКИХ РАЗЛИКА

---

**Сажетак:** *Италијански град Трст, као место сусрета језика и култура и као мали простор великих разлика, пред писце поставља изазов мултилингвализма. Романсијер који је зрели период живота и највећи део списатељске каријере везао за овај град на североистоку Италије, у коме се премрежавају словенска, германска и романска култура, истарски Италијан Фулвио Томица, својом тематизацијом етничке и језичке страности, нагвестио је каријеру свог знатно млађег колеге, Словенца из Трста Марка Сосича, и стварање у пограничном простору које се одвија у много угоднијем историјском и културном контексту. Рад посебну пажњу посвећује Сосичевом роману Балерина, балерина, недавно преведеном на српски језик, који својом специфичном мултилингвалном матрицом разоткрива сву сложеност граничног положаја једне културе у ери глобализације.*

**Кључне речи:** *граница, глобализација, регионална књижевност, превођење*

Сваког маја, у градовима на тремеђи Словеније, Хрватске и Италије (Копру, Умагу и Трсту), већ четрнаесту годину одржава се скуп посвећен најважнијем писцу с овог подручја, назван „Томица и ми – сусрет уз границу“. Хроничар послератне Истре, Фулвио Томица (Tomizza, 1935-1999), рођен је у жупи Матерада, надамак Умага, у селу Јурицани. Себе није случајно називао човеком границе, будући да је његово родно место удаљено тек тридесетак километара од Трста, града у ком ће провести највећи део живота, и за који ће бити везане теме већег броја његових романа.

Томицин биографски итинерер премрежио је мали простор великих разлика. Рођен у Хрватској, писао је на италијанском, а увек наглашавао да је пореклом из Истре; након школовања у Горици и Копру студирао је на Академији драмских уметности у Београду, неко време радио као асистент режије у Љубљани. Томицине књиге су превођене на двадесет језика, до овога тренутка највише на хрватски и словеначки: у Истри су му још 1989. објављена изабрана дела у пет књига, а најновији превод на хрватски, роман *Багремова шума* (2012), понајвише је суморна повест о избегличком прилагођавању. Јунаци овог дела, које је Томица написао са тридесет година, долазе у северну италијанску покрајину Фурланију, где треба да се настане и заснују нови дом након вишегодишњег боравка у избегличким камповима у околини Трста. Њихов ће нови живот отпочети смрћу најстаријег члана породице, бездомног истарског Италијана, у симболичном тренутку када се чини да је његов завичајни микрокосмос узмакао пред обећањем бољег живота у фурланској приморској равници.

Томицине приповедне поступке и теме тумачи његовог опуса пореде са методама конструисања микроисторије; иако ће у једином роману до сада преведеном на енглески, *Маријином причешћу* (1981), радњу сместити у седамнаести век и описати случај Марије Јанис, девојке која је уобразиала да је светица и која се у својој усрдној посвећености Богу храни само хостијама, највише га занимају Истра и Италија у периоду током и после Другог светског рата. Томицино прво објављено дело је роман *Матерада* (1960), чиме почиње четрдесетогодишња стваралачка одисеја током које је написао петнаест романа и неколико збирки прича, укупно двадесет две књиге прозе и три драме. У богатом и разноврсном опусу најважнијим се чине две романескне трилогије: једна истарска (коју образују романи *Матерада*, *Девојка из Петровије* и већ поменута *Багремова шума*), а друга аутобиографска, о писцу Стефану Моровићу, Томицином алтер егу. Посвећена је пишевој духовној и идеолошкој одисеји, тематизује трауме напуштања Истре након Лондонског меморандума 1954. (кад је Томицин завичај припао Југославији), и пресељење у Трст, где јунак среће љубав свог живота Јеврејку Мирјам.

*Бољи живот* (1977), Томицин најпознатији роман који се оправдано сматра бисером регионалне књижевности, слика истарску историјску таписерију кроз повест жупе Матерада и њеног приповедача, црквењака Мартина. Недовршени црквени торањ, који и дан данас стоји поврх месног гробља

на ком је Фулвио Томица сахрањен, баца сенку на све историјске поделе и симболизује све недоречене етничке приче.

Тиме што се одлучио за живот у Италији, Фулвио Томица свесно се определио за расцеп идентитета који је издашно фикционализовао у својим делима. Вечита Томицина тема је драма искорењивања, и драма „порозних“ граница, и утолико је он „писац будућности“ – све оно што се ранијих деценија подсмешљиво етикетирао као регионално или чак пароксијално, са новим егзистенцијалним изазовима и новим серијалима духовних расцепа драматично добија на значају. Драма поделе, егзодуса, етничких сврставања, идеолошких сукоба, културних разлика и билингвизма који шизофрено спајају и деле присутна је не само у Томицином делу, већ и у стварности која данас тумачи његово дело. Поље етничких напетости, у којем овај писац заговара идеал „суживота“ (convivenza), нове књижевне и културне теорије учиниле су егзотичним и егзотизованим. Феномен мултиетничког тако је постао атрактиван и интригантан, али му је одузет трагизам из ког су израсле све разлике и напетости које је Томица описао у повестима својих јунака, који се боре да опстану у сиромашном залеђу Истре или пристају на трауматично искорењивање у име неухватљиве фантазме о бољем животу. Тако и билингвизам од фактора етничке напетости и личне трауме безмало прераста у куриозитет.

Да ли се о Томициној прози данас можда може писати из перспективе особеног постколонијалног дискурса, и то дискурса који би повезао постколонијално и (пост)комунистичко, остаје да се види. Нова парадигма допринела би, у сваком случају, бољем разумевању регионалних тема. Посткомунистичко напоре деконструисхе наслеђе комунизма на сличне начине као што постколонијалне теорије преиспитују филозофију и идеологију капитализма; сличне су им и културне парадигме, и културне контроверзе; последње, али и најважније, јесте идентификација Другог и другости, која се на сличан начин остварује у колонијалном систему и посткомунизму – „мале“ нације, „мале“ културе и „мали“ језици одређују се од стране економски и технолошки доминантног запада као Други.

Трст као место узбудљивих и плодноних сусрета језика и култура, као мали простор великих разлика на коме се сустичу чак и посве различити климатски утицаји, такође је и простор писаца који су делали уз границу, у изазовима мултилингвализма и регионалне посебности. Томица је, тако, тематизацијом етничке и језичке страности наговестио каријеру словеначког Тршћанина Марка Сосича, и уметничко остварење које се реализује у, срећом, много угоднијем

историјском и културном контексту – изузев што то више није простор онако богатих језичких и социјалних премрежавања какав је био у ранијим временима.

Марко Сосич (1958), редитељ и писац из Трста, свакако је најугледнији представник словеначке културне сцене у Италији. Режирао је представе у више словеначких и италијанских позоришта, пише радио-драме за словеначки радио у Трсту, а највећи део досадашње позоришне каријере управника и уметничког директора провео је у Словенском Сталном гледалишту у Трсту. Аутор је прозне збирке *Роса на стаклу* (1990), “аутобиографске позоришне хронике” *Хиљаду дана, двеста ноћи* (1996), романа, *Балерина, балерина* (1997) и *Тито, амор мијо* (2005). Добитник је низа позоришних и филмских награда, а за роман *Балерина, Балерина* освојио је специјално признање “Умберто Саба” и прву награду “Città di Salò” 2005. Словеначка композиторка Петра Страховник је, инспирисана овим Сосичевим романом, написала музичко дело “Панистерија”.

Мултилингвализам Сосичеве прозе, њени језички варијетети који аутентично сведоче о вишејезичности словеначке заједнице у Италији, једнако сведоче и о дијалекатском богатству словеначког - језика који је од свих словенских вероватно у највећој мери дијалекатски рашчлањен, свакако због контакта Словенаца са изворним говорницима несловенских језика (немачког, италијанског, фурланског). Трагови ових суседстава утиснули су се у словеначки језик, и остали препознаљиви у прозодији, лексици и синтакси, тим интензивнији што су даље од досега језичког нормирања.

О вишејезичности словеначке заједнице у Трсту на примеру Сосичевог најпознатијег романа *Балерина, балерина* опсежно је писала Лаура Згубин, истичући како роман изискује комплексан преводилачки приступ, будући да је прожет културним, историјским и језичким обележјима словеначке заједнице која живи у тршћанском залеђу. Бујице искварених италијанских речи појављују се мотивисано, у тренуцима великих обрта и неконтролисаних реакција, а све их је више како одмичемо у читању романа. На преводиоцу је одговоран задатак да верно дочара преплитања језика и језичких варијетета, као и да се избори са телеграфском синтаксом која нема у свим језицима једнаке експресивне могућности: Ани Ристовић је у преводу Сосичевог романа на српски то пошло за руком.

Први пут објављен 1997. на словеначком, *Балерина, балерина* је роман о петнаестогодишњој аутистичној девојци, која је на менталном нивоу трогодишњег детета; пратимо њену



болну и поетичну реконструкцију света, саздану на проблематичној природи реалног и ониричног, на детаљима из породичног живота и одломцима медијске стварности која се догађа негде далеко, изван граница дворишта њене куће. Сазнајни свет приповедачице је ограничен, њена перцепција је непоуздана, а ту непоузданост омеђују ментална болест, дезоријентисаност, атемпоралност. Иако Балерина на почетку романа пуни петнаест година, а на крају умире у тридесетој, чини се да се нисмо измакли из категорије универзалног презента. Прослава њеног рођендана у априлу само је једна од насумице постављених, несигурних тачака у времену, да бисмо од ње кренули у колажну причу о емотивним и сазнајним утисцима, о тужним и лепим догађајима у ширем породичном кругу, доласцима и нестанцима вољених особа.

Лако би било повући директну паралелу између Балерине и Фокнеровог јунака Бенција из романа *Бука и бес*, тридесеттворогодишњег човека на менталном нивоу детета (чији је рођендан исто у априлу!), јунака чија је атемпорална слика света нека врста компензације за одлазак вољене сестре. Као што се Бенцијев живот врти око Кеди као свог емотивног центра, тако и Балеринин свет има чврсто упориште у фигури мајке. Бенци и Балерина деле универзални презент, њихово време је замрзнуто у сећању, али док је Вилијам Фокнер тежио да истражи скученост ограниченог ума, Сосичева јунакиња је рецептивнија и екстровертнија, а њена искуства богатија.

Психофизичка осујећеност приповедачице не смањује њену моћ контемплације, њену способност упијања утисака и формирања слике света на основу парцијалног сведочанства о њему.

Роман почиње припремама за рођенданско славље, умивањем, чешљањем и одевањем ружичасте сукње, парфимисањем: мушки лосион за бријање који на Балерининој кожи треба да имитира женски парфем први је знак раздешености света, у коме је јунакињино место увек проблематично – како год се понашала, било да лептириће на својој сукњи жели да ослободи притиска капута, било да изненада запева на концерту своју омиљену песму, повуче оца за уво или разбије таџир, њено се присуство доживљава као опомињуће и реметилачко, она је оно Друго које се скрива и утишава, она је метафора “мале” културе којој се брани да јасно искаже своје потребе и чија се различитост *a priori* проглашава девијантном.

Нижу се Балеринине импресије о успостављеним ритуалима свакодневице: очеве марамнице које мајка пропира у води

и његов упоран, рески кашаљ; капа, тешке ципеле и “бичерин” с ракијом који припадају поштару. Балеринин свет је кухиња, из које се пружа поглед на двориште, и кестен у дворишту; кухиња у којој се пропиње на прсте и разбија тањире. Сви изласци из тог света, све до финалног одласка у “подрум” (односно, болничку собу), биће трауматични чак и кад су пријатни, стога што њено присуство ремети конструкцију наводне нормалности света који је пак препун бесмислених неправди, неизвесности, опасности, смрти.

Иако се помињу путовање на Месец и рат у Вијетнаму као јасне социокултурне и историјске одреднице, *Балерина*, *балерина* је свевремена и безвремена. Овај роман са једнаком снагом указује на замрзнутост у времену, у простору и језику на коју су обично осуђене мале заједнице. Семантички и стилистички сведен, Сосичев роман конструисан је од телеграфски кратких реченица у презенту у којима се мешају не само италијански и словеначки, него се преплићу и дијалектизми и архаизми са неологизмима, епонимима и брендовима, а неке се фразе и речи мантрички понављају. Радио-апарат је увек само “грудиг”, телевизор је “телевижјон”, али и “Телефункен”; јунакиња је “контента” да крене у “шпацирунг”, веш машина је “лаватриче”, воз стиже на “штацјон”, глупа жена је “штупида”, супружници су “шпоже и шпожи”. Балерина опсесивно пева италијанске хитове, највише оне Доменика Модуња, везује се за имена филмских дива попут Грете Гарбо и Ђине Лолобриђиде, листа часописе, прати слетање на Месец. Балеринина перцепција технологије неселективно је повезана са свим осталим детаљима из реалности који допиру до ње: „Не знам шта је спутник. Мислим да мора да личи на Ђину Лолобриђиду, јер и она лети, и мислим да ће пасти и да ће онда да буду велике рупе у земљи, на нашој кући, кухињи, и да ће да покупи маму са земље“. Њена недоумица о значењу и важности мистериозног спутника наставља се кад, необјашњиво прескочивши временску дистанцу, најављује апокалипсу која наступа захваљујући тој чудној појави: “Поштар каже да нема ничег доброг на свету од када су пре неколико година Спутником стигли на Месец. Каже да ће звезде почети да се свете и да ће нам бити све горе и горе“.

Централна личност Балерининог света је њена мајка, чију нам животну причу приповеда, фрагмент по фрагмент:

„Увече док мама и ја стојимо крај прозора, прича ми како је заједно са Елизабетом отишла у Трст. Из Ајдовшчине. У Трст. Када су биле скоро девојчице. Мама каже да су Елизабета и она чистиле по кућама. Да су прале, кувале и пеглале као Јосипина. Али не кришом. Онда је мама ишла по млеко

у ту кућу, где смо сада, каже. По млеко за домаћицу код које је пеглала, и да су јој једном рекли да дође још који пут, по млеко, да ће доћи Франц, да је леп и да ће се венчати. Онда је, прича мама, дошао Франц из војске и био је леп и венчали су се. Франц је мој тата кога вучем за уво. Мама каже да игра карте у селу, у бару. Да и у Венецију иде да игра. Сада не више, јер је стар, каже мама. Мама каже да је гондолу са лампицама која стоји на грундигу у кухињи донео тата. Франц. Некада“.

Иза Балерининог монолога помаља се животна историја њене мајке, Словенке из Ајдовшчине, коју је обећање бољег живота довело у Трст, у наручје лепом Францу, ког у том тренутку још нису разориле плућна болест и нагон за коцкањем; то је кратка, дирљиво поједностављена исповест жене која свакодневно, уз помоћ „капљица“ које узима, брине о кћери са посебним потребама, одева је у ружичасту одећу, води на (имагинарна?) путовања. Балеринина перцепција кретања у опису путовања у Трст је дочарана упечатљиво и вешто, подсетивши нас опет на фокнеровску експерименталну праксу:

„Рукама се држим за стакло. Улица пада дубоко низбрдо. Видим куће како беже. И људи на улици беже. Видим их, а онда их више не видим. За мојим леђима су, не знам где. Онда видим друге људе, друге куће. Попела бих се на прсте. Не могу. Певала бих. Чујем маму. Сада она пева. Тек мало. Онда каже: Не бој се, Балерино. Нећемо пасти... У Трсту су све улице такве...“

Велика опсесија јунакиње је море, које назива „плаво поље“. Најпозданији кључ Балеринине имагинације могла би бити песма коју стално пева, позната под кратким називом „Воларе“ (Летети), а која се заправо зове „Плаветан у плаветнилу“ (Nel blu, dipinto di blu).

Речи песме Доменика Модуња, као у каквом егзистенцијалистичком трилеру са петраркистичким елементима, нуде тумачење Сосичевог романа: јунак Модуњове песме сања како, попут људских прилика са слика Марка Шагала, лети плаветнилом неба, руку и лица обојених у плаво, слушајући чудесну музику, док свет испод њега полако ишчежава. Сан нестаје ујутру, са бегом месеца и доласком зоре; али наш јунак наставља да сања тако што гледа плаве очи своје драге. Ужитак среће у летењу и слушању музике сфера понавља се тако што цео свет нестаје у њеним плавим очима: као што је био срећан „тамо горе“, тако је „овде доле“ срећан због тога што цео свет нестаје у плаветнилу њених очију.

Речи песме Доменика Модуња откривају тако да је цео Балеринин приповедни монолог можда само један сан о летењу кроз плаветнило, покушај сензитивног ума да све што се наводи „овде доле“ поетизује и узвиси. С друге стране, овај шлагер, који је дуго био незаобилазни наставни садржај на часовима италијанског и у уџбеницима за учење овог језика, подсећа на свеprisутност италијанске културе и цивилизације у малој словеначкој заједници, али и упозорава да окамењени културни симболи Италију често представљају нереално и романтично: као обећање раја, а не као другу домовину на земљи, у којој се живи оскудно и тешко.

„Не знам ко је држава. Никад још није била код нас у кухињи“, каже Балерина у једном тренутку, као да легитимизује своју искорењеност из стварности и утемељење свог света у сну и поетизовању егзистенције. Њено постојање алегориски оправдава живот на граници, у вакууму између глобализације и егзотизације регионалног.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Even Zohar I., The Position of the Translated Literature Within the Literary Polysystem, in: *The Translation Studies Reader*, eds. Venuti L., London, New York 2000.

Sgubin L., Il plurilinguismo nella comunità slovena di Trieste: una proposta di traduzione letteraria, *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, Trieste 2008.

Сосич М., *Балерина, балерина*, Београд 2012.

Tomizza F., *Багремова шума*, Умар 2012.

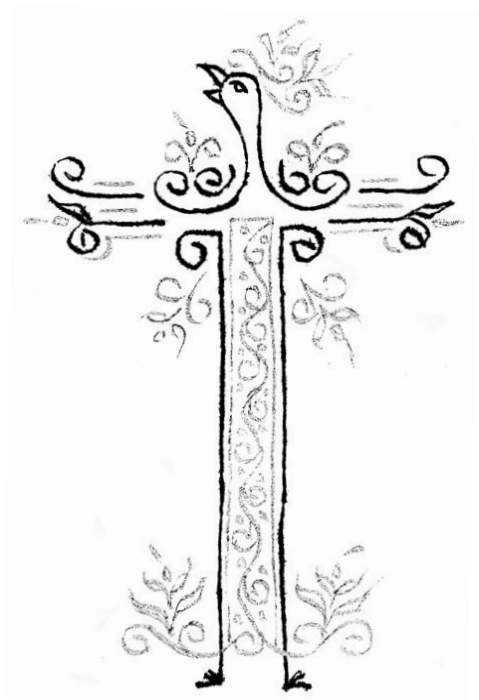
Vladislava Gordić Petković  
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Novi Sad

WRITING ON THE BORDER: TRIESTE AS A SMALL  
AREA OF GREAT DIFFERENCES

Abstract

Multilingualism has been an important element in the history of Trieste, a prosperous seaport with a lively cultural scene, situated at the crossroads of Germanic, Latin and Slavic cultures. The mash of various influences on this small area of great cultural differences is pictured in the novels by probably the best Istrian author Fulvio Tomizza (an Italian who was born near Umago and moved thirty kilometers up north to spend the greatest part of his life in Trieste), and his younger contemporary Marko Sosič, a writer and theatre director, who is one of the most notable representatives of the Slovene community in Italy. They both write their novels against the backdrop of ethnic and linguistic otherness, extensively exploring both the multilingual situation of their environment and the individual histories of characters displaced and uprooted for various reasons. Sosič uses different linguistic varieties in his novel *Ballerina, ballerina*, with the intention of depicting a specific multilingual situation of the Slovene community in Italy.

**Key words:** *border, globalization, regional literature, translation*



Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Катедра за германистику – Група за скандинавистику, Београд

DOI 10.5937/kultura1338102K

УДК 821.111.09-31

821.111(73).09-31

821.113.5.09-31

оригиналан научни рад

# УНИВЕРЗИТЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ: УНИВЕРЗИТЕТСКИ РОМАН У АНГЛОАМЕРИЧКОЈ И НОРВЕШКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

---

**Сажетак:** У раду се истражују представе и интерпретације универзитета, студената и професора у Западној имагинацији, а нарочито у оквиру посебног књижевног жанра, „универзитетског романа“ („*university novel*“). Иако већином сматран феноменом књижевности Велике Британије и Северне Америке, у раду се указује на континуитет писања универзитетског романа и у норвешкој књижевности. У раду се анализирају основни типови презентација универзитетске средине и утврђују главне теме и развој универзитетског романа од деветнаестог века до прве деценије двадесет првог века у три поменуте књижевне традиције.

**Кључне речи:** универзитетски роман, норвешка књижевност, британска књижевност, америчка књижевност, билдунгсроман, стереотипи

До данас су неки од основних постулата универзитета идеал независности научног истраживања и релативна аутономија универзитета у односу на државну и црквену управу. Ова посебна позиција универзитета је, међутим, учествовала у

постепено удаљавању ове институције од остатка друштва. Такође, све до шездесетих година двадесетог века, универзитет и универзитетско образовање су били елитне институције, доступни, али и релевантни, веома малом броју људи. Аутономија универзитета и елитна позиција академске заједнице је постепено довела до мистификације њихове делатности, која је временом добила бројне и веома живописне интерпретације у колективној свести. Тек ће помену-та демократизација универзитетског образовања, која траје до данас, постепено „отворити“ универзитет према остатку друштва и демистификовати његову делатност. Међутим, од оснивања преко различитих фаза развоја,<sup>1</sup> развијају се и разумевања и интерпретације позиције универзитета у друштву, а њих можемо, између осталог, препознати у књижевним, дакле фиктивним представама о животу универзитета. Циљ овог рада јесте да утврди какве су те представе, да потражи порекло таквог разумевања високог школства, и, коначно, да уочи паралелизам или аналогију у приказивању и интерпретацији универзитета и учених људи у неколико изабраних књижевних традиција, а у оквиру посебног жанра који се искључиво односи на универзитетско искуство – универзитетског романа.

Универзитет се у Западној књижевној традицији врло дуго метафорично представљао као кула, или „кула од слоноваче“, чији су становници издигнути од свакодневице, нетакнути догађајима који се одвијају ван универзитетских зидина, недодирљиви обичном човеку, али и незаинтересовани за његов живот. И данас је у популарној култури стереотипно боравиште научника најчешће измештено у замак изван насеља, подрум, напуштenu вилу или у неки други мистични или окултни простор. Додире који се ипак неизбежно морају остварити између научника и остатка заједнице су врло често судбоносни, или чак фатални по уређене навике обичних људи.

Мотив научника чији експерименти прете да угрозе животе недужних је веома стар, и сада већ опште место у Западној књижевности. Преузимајући зазор од алхемичара и научника из средњовековне фикције, писци готичких романа или романа страве, разрађују мотив опасног и неконтролисаног научног истраживања. Гротескна креација доктора Франкенштајна из истоименог романа Мери Шели (*Франкеништајн или модерни Прометеј* из 1818. године) или пак зловни и крвожедни мистер Хајд пробуђен управо неконтролисаним

---

<sup>1</sup> Види: Рајић Љ., Универзитет и квалитет, у: *Реч: Часопис за књижевност и културу* број 49, 1998, стр. 127-140.

окултним хемијским експериментом доктора Цекила из новеле Роберта Луиса Стивенсона *Доктор Цекил и мистер Хајд* из 1886. године, само су неки од добро познатих примера опасних контаката између научника и остатка друштва.

Осим случајних сусрета између научникових креација и обичних људи, чест је и мотив генијалног, али болесно амбициозног научника који, зарад веће моћи или досезања апсолутног знања злоупотребљава научну праксу претећи да уништи човечанство или негира постојећи модел хуманизма, што га најчешће води у пропаст. У Западној имагинацији овај мотив постаје нарочито омиљен од почетка двадесетог века, пратећи развој технологије и научних метода, да би већ постао опште место у популарној масовној медијској култури. Мотив злог научника је скоро неизоставан чинилац утопијских или антиутопијских дела научне фантастике, од којих ћемо овде поменути само *Беснило* Борислава Пекића из 1983. године. Наравно, идеја да је жеђ учених људи за све већим знањем истовремено и њихов хибрис, веома је стара и упорно опстаје у фикцији још од мита о Прометеју, библијске приче о Адаму и Еви, легенди о доктору Фаусту и многих других. Охоло посезање за знањем се сурово кажњава, првенствено зато што се оглушује о правила утврђених божанским или људским законом.

Попут необузданих научних експеримената, и наука лишена моралних начела је један од омиљених тропа у књижевности.<sup>2</sup> Артур Конан Дојл је кроз лик професора Џејмса Моригартија дао незабораван портрет кобног споја врхунског научничког генија и наследних склоности ка злу: „Каријера му је изванредна. Доброг је порекла и одличног образовања, с феноменалним даром за математику. Са двадесет једном годином је написао расправу о биноминалној теореме, која је тад била модерна у Европи. На основу ње је добио катедру за математику једног мањег универзитета, и имао је пред собом сјајну каријеру. Али тај човек има наследне склоности ка злу. У његовим венама тече злочиначка крв, и уместо да је промене, његове изванредне менталне моћи је јачају и чи-

---

2 Истражујући више стотина књижевних текстова који би могли припадати такозваном „детективском универзитетском роману“ из Велике Британије и Северне Америке, Крамер и Крамер су издвојили свега четрдесет и један роман где су научници позитивни ликови, на страни етаблираног закона. Далеко је типичнија опозиција између закона и научника. Види: Kramer J. E. Jr. and Kramer J. E., *College Mystery Novels: An Annotated Bibliography including a Guide to Professorial Series-Character Sleuths*, New York 1983, pp. 3-97.

---



не је бескрајно опаснијом. У универзитетском насељу су о њему кружиле мрачне приче“.<sup>3</sup>

Иако у овом раду није могуће детаљније проучити наративну структуру приче „Последњи проблем“, занимљиво је уочити да у романима о Шерлоку Холмсу можемо препознати веома чест мотив антагонизма између независног интелектуалца и научника везаног за институцију универзитета. Позитивне карактеристике се у овом, као и другим књижевним делима, често везују за слободног интелектуалца, а не за институционализованог научника, иако понашање независног интелектуалца врло често може бити на самом ободу морално прихватљивог. Ова опозиција је сјајно изведена у Ибзеновој драми *Хеда Габлер* (1890) где је управо Елијерт Левборг, пијаница и боем, носилац револуционарног интелектуалног сазнања, док је Јирген Тесман, будући универзитетски професор, комично обузет тривијалним и педантним архивским радом.

Нису дакле све фиктивне представе научника и универзитетских професора једнако претеће попут професора Моријартија или доктора Цекила. Учени људи се, можда још чешће, приказују као непоправљиво комичне фигуре, неспособне за самосталан живот, карикатурално умишљене и надмене, лишене ауторитета и значаја изван свог „ендемског станишта“, своје „куле од слоноваче“.<sup>4</sup> Чак и пре устављена првих академија или универзитета, учени људи су били предмет подсмеха и поруге, о чему суди и позната анегдота о филозофу Талесу из Милета коју наводе Платон и Диоген Лаертије.<sup>5</sup> Укратко, Талес је једном приликом толико задубљено испитивао звезде да је, не видећи куда хода, упао у бунар. Његовим позивима у помоћ одазвала се једна жена,<sup>6</sup> и наругала му се: „Па ти, Талесу, ниси у стању да

---

3 Дојл А. К., Последњи проблем, *Мемоари Шерлока Холмса*, Нови Сад 2008, стр. 262-263.

4 Ричард Шепард (Sheppard) у својој студији фиктивних представа универзитетских професора издваја четири основне категорије: „комичне будале“, „проклете будале“, „преваранти и корумпирани подлаци“, и коначно, „проклето или ђаволски (квази-)чаробњаци“ - *comic fools, damnable fools, frauds and depraved rogues, damnable or diabolic (quasi-) magicians*. Sheppard R., *From Narragonia to Elysium: Some Preliminary Reflections on the Fictional Image of the Academic*, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990, стр. 4

5 Платон, Тетет, у: *Кратил, Тетет, Софист, Државник*, Београд 2000, стр. 99-283; Лаертије Д., *Животи и мишљења истакнутих филозофа*, књига II, Београд 1985, стр. 7-14.

6 Према Платоновој верзији анегдоте, у питању је „љупка и досетљива трачка девојка“, док је према Лаертију, у питању обична старица. Упореди: Платон, нав. дело, стр. 140; и Лаертије Д., нав. дело, стр. 10.

---

видиш оно што ти је под ногама, па како мислиш да ћеш знати све о небу“.<sup>7</sup> Овај духовити епилог филозофове незгоде можемо рећи да на неки начин сажима популарни став о филозофима, учењацима и професорима. Ту се, донекле, може потражити објашњење због чега су учени људи често карикатурално представљени као расејане, помало комичне луде лишене контакта са „стварним светом“.

Сенилни или похотни остарели професори су чест предмет сатира, пародија, комедија и ироничних прича. Они су незаобилазни ликови класицистичких комедија где се „здрав разум“ претпоставља декадентном и надасве непотребном институционализованом учењу латинских деклинација. Такав је насловни лик комедије *Еразмус Монтанус или Еразмус Берг* норвешког драмског писца из XVIII века, Лудвига Холберга, али и протагониста романа Хајнриха Мана *Професор Унрат или Крај једног тиранина* (1905). Осим тога, универзитетски професори се често приказују и као настранни, неактивни или пак претерано сексуално активни мушкарци (сетимо се само Набоковљевог бившег професора књижевности Хамберта из романа *Лолита* из 1955. године). Ако је реч о женама универзитетским професорима, оне или деле сексуалне апетите својих мушких колега, или је њихова сексуалност скопчана са немилосрдном амбицијом и опортунизмом.<sup>8</sup>

Уопште узев, чини се да у Западној имагинацији и књижевности већ вековима преовлађује ако не директно негативна, онда у сваком случају не позитивна представа универзитетских професора. „Клеветање учених људи уопште има дугу историју дужну поштовања“, примећује Ричард Шепард, „а међу њима су универзитетски професори, као важан сегмент ове групе, на посебно јаком и трајном удару“.<sup>9</sup> Свакако је један од разлога настанка и упорног преживљавања оваквих стереотипних представа о ученим људима управо традиционална изолованост и релативна недоступност универзитета у односу на остатак друштва о којој је било речи на почетку рада. Овде је важно истаћи да није само реч о физичкој изолованости универзитета и његове делатности, већ да се доживљена изолација односи такође и на стварне

---

7 Лаертије Д., нав. дело, стр. 10.

8 Showalter E., *Faculty Towers; The Academic Novel and its Discontents*, Oxford 2005, стр. 9.

9 „The defamation of the learned in general has a long and venerable history, and as a major segment of that caste, university teachers have come under particularly severe and persistent fire“. Sheppard R., *From Narragonia to Elysium: Some Preliminary Reflections on the Fictional Image of the Academic*, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990, стр. 11.

---

културне разлике и баријере између друштвених слојева које су се одражавале на могућност приступа одређеним образовним и културним институцијама, као што је универзитет. Универзитет и универзитетско образовање су дуго били резервисани за одређену, привилеговану, мањину у друштву која, како вицкасто примећује Шепард, за разлику од адвоката и других државних чиновника, није могла ефективно да узврати и оповргне своје нимало ласкаве портрете.<sup>10</sup>

Било како било, универзитет почиње значајније да се отвара према јавности заједно са развојем оних друштвених група које су имале приступа универзитетском образовању, дакле са јачањем културне хегемоније грађанске класе. А паралелно са демократизацијом универзитета настаје све већи број књижевних дела која тематизују универзитетско искуство. Један од најзначајнијих књижевних доприноса „расветљавању“ или описивању универзитетске делатности имали су (и још увек имају) романи који тематизују универзитет, такозвани *универзитетски романи* чији се настанак везује управо за деветнаести век. Иако се о традицији писања универзитетских романа данас готово искључиво говори у контексту англофоне књижевности, тачније америчке и британске, роман који тематизује универзитет и универзитетско искуство, наравно, није искључиво британски и северноамерички, већ глобални културни феномен.

Сентиментални роман *Studenten*<sup>11</sup> ауторке Магдалене Торесен (Magdalene Thoresen) из 1863. године можемо сматрати првим романом у норвешкој књижевној традицији где је мотив универзитетског образовања један од носећих елемената. Радња романа прати несрећну судбину младића са села који се у непријатељским градским околностима бори да постане студент медицине, како би институционализованим знањем утврдио и легитимисао урођени исцелитељски дар. Иако овај роман строго узев није универзитетски роман, будући да главни јунак никада не уписује студије, у њему можемо препознати бројне елементе који ће касније постати нарочито важни и употребљавани у једном делу „правих“ норвешких универзитетских романа. То су, између осталих, мотив универзитетског образовања као највиша аспирација, циљ и могућност натпросечних сиромашних младића, која је златна одступница ка освајању вишег друштвеног

---

10 „The defamation of the learned in general has a long and venerable history, and as a major segment of that caste, university teachers have come under particularly severe and persistent fire – partly, I suspect, because unlike doctors, lawyers or even civil servants, they are in no position to shoot back with any effectiveness“, Sheppard R., нав. дело, стр. 11.

11 *Student*.

положаја. Други веома важан елемент овог, а и многих каснијих романа, јесте контраст између идеализоване слике независног студентског живота и друштвеног статуса са једне стране, и „реалне“, приземније стварности студентског живота. Глад, одбаченост, исцрпљујуће и самотничко учење који се већ у овом романтичном делу везују за институцију студента из провинције, додатно ће се развијати и продубљивати у романима деветнаестог века, да би постали не само општа места у универзитетском роману овог раздобља, већ и неки од најупечатљивијих описа психолошких ефеката глади, патње, чежње, немаштине и одбачености у норвешкој књижевности.

Реч је о описима у роману *Bondestudentar*, који би се на српски могао превести као *Студенту са села*, Арнеа Гарборга из 1883. године, који са више сигурности можемо назвати првим универзитетским романом у норвешкој књижевности. Поређења ради, Мортимер Проктор (Mortimer Proctor) и Џон Лајонс (John Lyons) наводе да се почеци универзитетског романа у Великој Британији и Америци везују за прву половину 19. века, а да значајније место добијају тек средином тог века.<sup>12</sup>

Први универзитетски роман у Великој Британији је, према Проктору, вишетошни роман Џона Гибсона Локарта (John Gibson Lockhart) *Reginald Dalton: A Story of English University Life* из 1823. године, а Лајонс наводи дебитантски, анонимно објављени сентиментални роман Натанијела Хоторна (Nathaniel Hawthorne), *Fanshawe*, из 1828. године.<sup>13</sup>

Универзитетски роман, као жанр,<sup>14</sup> у англофоној литератури познат као *university fiction*, *campus novel* или *university novel*,<sup>15</sup> у најширем смислу подразумева све оне романе чији су централни ликови, место радње или заплет уско везани за универзитетску средину или за неку другу високошколску институцију, попут колеџа, а њихове теме се најуже односе

12 Права експанзија овог жанра у северноамеричкој и британској књижевности се најчешће везује за 1950-е године. „The academic novel proper doesn't start until the 1950s, but there are nineteenth-century precursors”, Showalter E., нав. дело, стр. 6.

13 Види: Proctor M., *The English University Novel*, Berkeley 1957, VII; i Lyons J. O., *The College Novel in America*, Carbondale 1962, стр. 5.

14 Понекад се говори о поджанру. Види: Bevan D., Introduction, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990, стр. 3.

15 Реч је о готово незнатном терминолошком неслагању. У британској литератури се предност даје термину *university fiction*, док се у северноамеричкој традицији чешће користе: *campus novel*, *university novel* или *college novel*. Види: Mews S., The Professor's Novel: David Lodge's Small World, *MLN*, vol. 104, nr. 3, German Issue (1989), стр. 713-726.

на проблеме везане за универзитет и универзитетску заједницу. Занимљиво је приметити да сва три поменућа романа из норвешке, британске и америчке књижевности, који означавају почетак жанра, користе перспективу студената. У њима су професори и универзитетска управа углавном у другом плану, сведени на просте, схематизоване ликове, носиоце одређених идеологија, који помажу, осујећују или бележе намере протагонисте. Романи се не интересују за структуру и устројство универзитетског образовања, другим речима, директно истраживање и критика универзитетског система изостаје, а фокус је управо на искуствима студената у сусрету са универзитетом, професорима, новом средином и новостеченим идентитетом и друштвеном позицијом и улогом.

Интересовање романописаца средином деветнаестог века за лик студента делом се може објаснити већ поменутиим ширењем универзитетског образовања, будући да ово искуство постаје блиско све већем броју људи, којима ова тема самим тим постаје препознатљива и занимљива.<sup>16</sup> Други разлог је више књижевно-историјске природе, а тиче се све већег интересовања књижевника за период адолесценције, за нарочито доба у људском животу, а нарочито животу младића, које представља прелаз из детињства у одрасло доба. Почев од Волтеровог *Кандида* (1759), преко Гетеовог романа *Јади младог Вертера* (1774), стасавање и интеграција младог човека у друштвене структуре постају једна од омиљених тема како романтичарске, тако и предреалистичке и реалистичке књижевности деветнаестог века, третиране најчешће у форми *билдунгсромана*, или „романа о одрастању“.

Позиција тек уписаног студента нуди савршену грађу за илустрацију овог процеса, како је још 1898. године приметио енглески писац Џорџ Сејнтсбери (George Saintsbury):

“There can be, or should be, few passages in life with greater capabilities than that when a man is for the first time almost his own master, for the first time wholly arbiter of whatsoever sports and whatsoever studies he shall pursue, and when he is subjected to local, historical and other influences, sensual and suprasensual, such as might not only 'draw three souls out of a weaver,' but infuse something like a soul even into the stupidest and most graceless of boys”.<sup>17</sup>

---

16 Проктор наводи да универзитетски роман за своју популарност дугује управо популаризацији универзитетског образовања постепено постаје блиска све већем броју људи. Proctor M., нав. дело

17 Saintsbury G., *Novels of University Life*, *Macmillan's Magazine*, LXXVII, 343, qtd. in Lyons, 1898, str. 13-14.

Идеја да просвећеност и образовање који се стичу на универзитету воде и до моралног стасовања младих људи су, између осталих, условили то да ће први универзитетски романи, који се фокусирају на студенте, преузети неке битне одлике *билдунгсромана*, или да ће их традиционална књижевна критика уградити у традицију романа о одрастању, као што је случај са романом *Bondestudentar*.<sup>18</sup>

Тек је 1990. године шведски историчар књижевности Клас Алунд (Claes Ahlund) у својој докторској дисертацији предложио да би овај роман, као и бројни други норвешки, дански и шведски романи из деветнаестог века, могли припадати жанру универзитетског романа, а не неким другим жанровима или поджанровима.<sup>19</sup>

Међутим, током деветнаестог и почетком двадесетог века, интересовање за студента и његов доживљај академског света полако јењава, да би се, грубо речено, од педесетих година двадесетог века у британској и америчкој књижевности фокус универзитетских романа пребацио на друге чланове универзитетске заједнице: професоре и универзитетску управу, као и на интерне проблеме и махинације унутар институција високог образовања. У Америци се 1960-тих објављује двоструко више романа о професорима<sup>20</sup> него о студентима, а Иан Картер (Carter) такође бележи сличан преокрет у британским универзитетским романима.<sup>21</sup> Осим тога што у англоамеричкој књижевној традицији, овај период представља процват жанра, тада настају и неки од класика универзитетског романа. У Северној Америци то су, између осталих, *Groves of Academe* Мери Мекарти (Mary MacCarthy) из 1952. године и *Пнин* Владимира Набокова из 1957. године. У Великој Британији 1957. године излази роман *Срећни Џим* Кингслија Ејмиса (Kingsley Amis: *Lucky Jim*) који се често сматра прекретницом у начину писања

---

18 Овде је важно истаћи да универзитетски роман уопште подразумева, попут путописног романа, жанровски синкретизам, па може имати елементе *билдунгсромана*, сатиричног романа, сентименталистичког романа, романа са кључем; затим неке елементе из нефикционалних жанрова, попут аутобиографије, документарних романа и мемоара.

19 Ahlund C., *Den Skandinaviska Universitetsromanen 1877-1890*, Stockholm 1990.

20 Цефри Вилијамс романе о професорима назива: *academic novels*, и на тај начин их издваја од романа који се концентришу на студенте: *campus novels*. Williams J. J., *The rise of the Academic Novel*, *American Literary History* br. 3, 2012, стр. 562.

21 Carter I., *Ancient Cultures of Conceit: British University Fiction in the Post-War Years*, London 1990; Kramer J. E., *The American College Novel: An Annotated Bibliography*, 2<sup>nd</sup> Edition, Lanham 2004.

---

универзитетских романа,<sup>22</sup> покрећући низ карикатуралних, комичних и сатиричних представа универзитетских професора какви су Морис Зеп и Филип Сволоу из архетипских универзитетских романа Дејвида Лоца (*Замена места: прича о два кампуса* из 1975. и *Мали је свет* из 1984. године), или Хауард Кирк из романа *The History Man* (1975) Малколма Бредберија (Malcolm Bradbury).<sup>23</sup>

Осим тога, како примећује Шепард, британски универзитетски романи од 1960-их година оживљавају старе стереотипне представе учених људи као комичних луда, лицемера или сујетних, аморалних опортуниста, које ће се одржати до данас.<sup>24</sup> Једна од основних карактеристика романа о универзитету у периоду од око 1950. године јесте критичност и аналитичко проматрање постулата и функционисања универзитета. У британској књижевности, чешће него у америчкој, интроспективни карактер романа је скопчан са хумором, а наглашавање људских слабости чини ове романе блиским комедији карактера.

У норвешкој књижевности пак не можемо уочити паралелан процес. Процват универзитетског романа који се у англоамеричкој историји књижевности везује за средину двадесетог века, у Норвешкој можемо регистровати тек почетком деведесетих година прошлог века, иако се универзитетски роман пише током читавог двадесетог века, додуше не у толиком броју. Међу најпознатијим романима су: *Syndere i sommersol* (*Грешници под летњим сунцем*) Сигурда Хуела (Sigurd Hoel) из 1927. године, о групи студената и студенткиња који преиспитују своје родне, интелектуалне и културне позиције, као и психологију, емоције и сексуалност; *Арилд Аснес, 1970* Дага Сулстада (Dag Solstad) из 1971. године о немогућој позицији слободног интелектуалца у годинама након студентског и радничких протеста око 1968. године, и коначно *Sveve over vatna* (*Дизати се над водом*) хумористички роман са елементима надреализма Рагнара

---

22 Види: Sheppard R., From Narragonia to Elysium: Some Preliminary Reflections on the Fictional Image of the Academic, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990.

23 „The latter half of the 1960s was to see the beginning of a growing chorus of criticism that became increasingly bitter [...] The indictment of the entire university experience of this period is painfully exhaustive, but chooses to condemn with particular virulence the once revered university teacher – and it is an indictment which continues to this day. His – only infrequently hers – is a world of trivia and perversion, of vanity and deceit, of plagiarism and gratuitousness, of patronage and pretentiousness, of personal advantage rather than the pursuit of learning.“ Bevan D., нав. дело, стр. 3-4.

24 Између осталих види Sheppard R., нав. дело, стр. 29, 42; Bevan D., нав. дело.

Ховланда (1982) о студенту из провинције који долази на студије у Берген око 1970. године. Већ на први поглед, јасно је да су ова дела још увек претежно заинтересована за комедије и драме младих људи који истражују себе и своје позиције у друштву и на студијама. Иако Арилд Аснес, протагониста истоименог Сулстадовога дела, у тренутку који обухвата радња романа није више студент, за његов портрет је кључна чињеница да је током турбулентне 1968. године активно учествовао у студентским протестима, те да његов лик илуструје реакције младих интелектуалаца на последице политичког ангажмана.

Осим овог, зачуђујуће се мали број романа објављених око 1970. године у Норвешкој, али и у Великој Британији и Америци концентрише на глобалне политичке немире на универзитету. Врло често ће ликови бити условљени промене политичком климом на универзитетима, као Бредберријев помодни левичар Хауард Кирк, али ипак, како налази Вилијамс, „the major trend of the 1970s and 1980s was the affair novel [...] the 1970s and 1980s novels invert the standard marriage plot and turn on a professor's adultery, typically with a student“.<sup>25</sup> Иако се Вилијамс односи првенствено на амерички универзитетски роман, исти закључак важи и за романе писане у Великој Британији: Лоцов роман *Замена места* представља једног британског и једног америчког професора књижевности на шестомесечној студијској размени приликом које један заиста преузима позицију другог како на професионалном, тако и на приватном плану.

Преvara међу колегама и сексуализовани односи са студентима до данас опстају као врло чести мотиви универзитетских романа, иако са понекад преокренутим улогама, па ћемо 2006. године у роману норвешке ауторке Хелене Ури *De beste blant oss*, или: *Најбољи међу нама*, читати о сукобу две моћне професорке лингвистике од којих се једна опушта у наручју својих студената, док друга манипулише и сексуално искоришћава своје наивне мушке колеге. „The academic novel of adultery might reflect Anglo-American attitude toward intellectuals, finding them to be morally suspect“, сматра Вилијамс,<sup>26</sup> што Шепард даље тумачи као одраз примитивног страха који друштво традиционално гаји према научницима чије су активности, укључујући и сексуалне, на маргини друштва, те измичу моралној контроли и закону.<sup>27</sup> Креативна потенција научника је у романима често у директној

---

25 Williams J. J., нав. дело, стр. 564-565.

26 Исто, стр. 565.

27 Sheppard R., нав. дело, стр. 22, 28-29.

---



спрези са сексуалношћу, као у случају остарелог Артура Кингфишера у Лоцовом роману *Мали је свет*, што заједно са авангардним мишљењем и неконвенционалношћу чини, наизглед залудне, професоре и универзитет у најмању руку сумњивим обичном човеку.

Врло је важно истаћи, сумирајући овај преглед, да су многи писци универзитетских романа након 1970. године истовремено универзитетски професори, најчешће професори књижевности, што њиховим фиктивним представама универзитетског живота даје додатни кредибилитет, али и утврђује старе стереотипе. Међутим, било би погрешно рећи да је основни мотив писаца одмазда или директно исмевање академске средине. Може се, ако је уопште могуће или сврсисходно говорити о потенцијалним мотивима који воде настанку дела, указати на потребу да се критиком, сатиром или бурлеском истраже структуре и позиције академских институција у односу на њихово место и улогу у друштву.

Заиста, универзитетски романи се можда најбоље могу разумети као одговори или реакције на ситуацију и појаве у читавом друштву и култури уопште, а не само у уређењу универзитета, нити одвојено од општих књижевних тенденција, као што је често случај.<sup>28</sup> Посматрамо ли, како предлаже Малколм Бредбери (Malcolm Bradbury),<sup>29</sup> универзитетске романи у Великој Британији и Америци 60-их и 70-их година у оквиру идеја „новог либерализма“ и интелектуалне самокритике које су обележиле овај период у култури две земље, јасно нам је одакле тако снажно испитивање позиције интелектуалца и интелектуалних институција какав је универзитет управо у том периоду.

Отуда у норвешкој књижевности тек 1990-их година долази до пробоја универзитетског романа, који је одговарао и поновљеном интересовању за овај жанр у англоамеричкој књижевности последње деценије двадесетог века. Ово је период рационализације и преуређења норвешког модела државе социјалног старања, када се универзитети, попут других државних институција, полако одвајају од државних субвенција, а рад универзитета све више почиње да зависи од приватног капитала. Меркантилизација образовања и истраживања, као само један од производа такозваног „новог јавног управљања“ (new public management) које се одrazilо на све сегменте норвешког, али и британског и америчког

---

28 Упореди: Sheppard R., нав. дело, стр. 21, 42; i Williams J. J., нав. дело, стр. 569.

29 Bradbury M. i Campus Fictions, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990, стр. 52.

друштва, на необичан начин је приближило универзитет и универзитетску заједницу остатку друштва. Популарност универзитетског романа током деведесетих година и прве деценије двадесет првог века се, на неки начин, заснива на томе што они, концентришући се на један јединствени сегмент друштвене стварности, који, по својој дефиницији, представља центар хуманизма, одражавају опште проблеме и преокупације читавог средњег слоја у друштву. Како Вилијамс примећује за амерички универзитетски роман последњих година двадесетог века, универзитет више није „азил“, већ централно место сукоба културе, а универзитетски роман постаје налик „роману с кључем“ о савременим политичким догађајима.<sup>30</sup>

У савременим норвешким, али и у британским и америчким романима срећу се зато нове интерпретације универзитетских професора. Професорка књижевности, Сулвејг, у роману *Uke 43 (Четрдесеттрећа недеља)* Хане Ештавик (Hanne Ørstavik) из 2002. године, више није маргинална фигура или комични, педантни ерудита, већ је сасвим обична запослена жена чији је дан испуњен свакодневним бригаама, радостима и преокупацијама. Након часа са студентима, одлази на кафу са пријатељицама, разговара о послу, колегама, ручку, брине се о чланку који мора стићи у року, заљубљује се, спрема вечеру и размишља где ће путовати за време одмора. Такође чест протагониста универзитетских романа од деведесетих до данас је средовечни професор који се суочава са професионалним разочарењима, кризом идентитета, неодлучношћу и губитком ауторитета, какав је професор Андерсен у роману *Ноћ професора Андерсена* Дага Сулстада из 1994. године. Коначно, у последњих неколико година неки од нових протагониста универзитетских романа су лектори, асистенти у настави, сарадници и замене, који имају неопходно академско образовање, али не и сталну позицију на универзитету, какав је Пол из романа *Kings of Infinite Space* (2004) Џејмса Хајнса (James Hynes), који, након што му је истекао статус лектора, ради у факултетској администрацији и пита се: „How had he wound up here? [...] He had a Ph.D. from a well-regarded university; he had won awards, for chrissake [...] He'd almost been a Fulbright!“<sup>31</sup>

Лик професора у последњих двадесет година дакле губи некадашњу ауру мистичности, посвећености или ексцентричности, и његове драме постају драме свих запослених људи.

---

30 „Rather than the asylum, the university was assumed to be a main battlefield of American culture, and the academic novel became a kind of roman à clef of current cultural politics“. Williams J. J., нав. дело, стр. 570.

31 Hynes J., *Kings of Infinite Space*, New York 2004, стр. 24.

---

Млади чланови универзитетске заједнице се пак упорно боре за утврђивање своје позиције на универзитету, као и у универзитетским *билдунгсроманима* деветнаестог века, али се у данашњим романима њихова борба већином представља као узалудна будући да о њиховом успеху одлучују структуре изван универзитета. Експанзија романа о универзитету у норвешкој, америчкој и британској књижевности након 2000. године се, са једне стране, може објаснити све већом присутношћу универзитета у друштву: студирање више није привилегија малобројних, већ уобичајено искуство,<sup>32</sup> а универзитетска култура масовна култура. Са друге стране, а у вези са популаризацијом универзитетског образовања, нарочиту заинтересованост писаца, а нарочито дебитаната, за теме које се тичу универзитета се могу објаснити и чињеницом да су многи од њих студирали, током студија похађали курс креативног писања, или су на неки начин везани за универзитет.<sup>33</sup> Академска средина је стога и писцима и читаоцима данас релативно блиска, поставши део обичне свакодневице, а фигуре студената и професора далеко конвенционалније него средином двадесетог или деветнаестог века, када се у Великој Британији, Америци и Норвешкој објављују први универзитетски романи.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Ahlund C., *Den Skandinaviska Universitetsromanen 1877-1890*, Stockholm 1990.

Bevan D., Introduction, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990, pp. 3-10.

Carter I., *Ancient Cultures of Conceit: British University Fiction in the Post-War Years*, London 1990.

Лаертије Д., *Животи и мишљења истакнутих филозофа*, књига II, Београд 1985.

Дојл А. К., Коначни проблем, *Шерлок Холмс: Мемоари Шерлока Холмса*, Нови Сад 2008, стр. 259-280.

Kramer J. E. Jr. и Kramer J. E., *College Mystery Novels: An Annotated Bibliography including a Guide to Professorial Series-Character Sleuths*, New York 1983.

Kramer J. E., *The American College Novel: An Annotated* Lyons J. O.,

---

32 За статистичке податке о броју студената у Америци и Великој Британији, види: Williams J. J., нав. дело, стр. 576, а за норвешку статистику, види: Tjønneland E., Dannelse og utdanning, in: *Et lite land i verden*, Oslo 2003, pp. 194.

33 Дејвид Лоц и Малколм Бредбери су, можда, неки од најпознатијих универзитетских професора који истовремено пишу и универзитетске романи. У норвешком контексту ћемо такође поменути само најпознатије: Helene Uri, Henrik H. Langeland (*Francis Meyers lidenskap*), Stian M. Landgaard (*Herrer i åndenes rike*).

Mews S., The Professor's Novel: David Lodge's Small World, *MLN* br. 3, German Issue, 1989, pp. 713-726.

Платон, Теетет, у: *Кратил, Теетет, Софист, Државник*, Београд 2000, стр. 99-283.

Proctor M., *The English University Novel*, Berkeley 1957.

Рајић Љ., Универзитет и квалитет, у: *Реч: Часопис за књижевност и културу* број 49, 1998, стр. 127-140.

Sheppard R., From Narragonia to Elysium: Some Preliminary Reflections on the Fictional Image of the Academic, in: *University Fiction*, eds. Bevan D., Amsterdam 1990, pp. 11-48.

Showalter E., *Faculty Towers; The Academic Novel and its Discontents*, Oxford 2005.

Tjønneland E., Dannelse og utdanning, in: *Et lite land i verden*. Tom VI, *Norsk idéhistorie*, eds. Eriksen T. B., Sørensen Ø., Tjønneland E., Oslo 2003, pp. 193-227.

Williams J. J., The rise of the Academic Novel, *American Literary History* br. 3, 2012, pp. 561-589.

Sofija Christensen

University of Belgrade, Faculty of Philology - Department for Germanic Studies Group for Scandinavian Studies, Belgrade

## UNIVERSITY IN LITERATURE: UNIVERSITY NOVEL IN ANGLO-AMERICAN AND NORWEGIAN LITERATURE

### Abstract

In Western literature University has long been imagined as a metaphorical "ivory tower" whose inhabitants had very little to do with the "common man". However, the insular character of the academe did all but inhibit the development of a very vivid imagery concerning scientists, university professors and students. The stereotypical portraits of scholars as buffoons or occult magicians formed in early narratives like Plato's dialogues and medieval legends, have survived to this day in global popular culture. In the nineteenth century, the literatures of Norway, Great Britain and North America saw the birth of a new genre: *the university novel* which was primarily concerned with depicting certain segments of the academe. The new rather romanticized or optimistic representations which have emerged in these novels can be interpreted in relation to the gradual popularization of university education in the respective countries. In the Anglo-American context, a real breakthrough occurred in the 1950s and 1960s, with the publication of several classics of the genre. In Norway, the university novel did not expand until the 1990s, coinciding with a renewed interest in the genre in the English-speaking world. The world of academia evoked in these often satirical works is quite different from the world of the nineteenth-century novels, as they explore ideological debates of the time, question the postulates of the academia, and for the first time present the university man as the "common man".

**Key words:** *university novel, Norwegian literature, British literature, American literature, „Bildungsroman“, stereotypes*

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy,  
Department for English Studies, Novi Sad

DOI 10.5937/kultura1338117K  
UDK 821.09  
791.31  
316.7"19"

originalan naučni rad

# OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR: ON THE NATURE OF FICTIONAL RETURNS TO THE NINETEENTH CENTURY

---

**Abstract:** *The aim of this paper is to explore the recent boom of neo-Victorian narratives in today's literary and mass culture production and to analyse the nature of these fictional returns to the nineteenth century. The paper comments on the global nature of the trend, which seems to transcend the British context and resonate within the wider postmodern cultural framework. The approaches taken by neo-Victorian texts have been very diverse, as have critical reactions to them, ranging from revisionary narratives seeking to unearth marginal voices previously absent from the Victorian text to playful reinventions of well-known figures or tropes highlighting their own artificiality. What most of them share is the desire to revisit and reassess the predominant notions of the Victorian held today and to investigate the potential investment of contemporary cultural discourse in the continuation or discontinuation of such representations.*

**Key words:** *neo-Victorian, Victorian, postmodernism, mirror, adaptation, intertextuality*

---

The last two decades have been marked by a resurgence of interest in the nineteenth century, its literature and literary figures, its tropes and recurrent themes, its cultural values and practices and the questions of its enduring influence on the present. Even though literary returns to the Victorian era are far from new, since the beginning of the 1990s the sheer volume of literary and film revisions and rewritings has inspired critical discussions on the nature and source of this fascination. Sarah Waters' trilogy on lesbian love in the Victorian age which has met with roaring public interest and critical acclaim, novels by Michel Faber and A. S. Byatt, the various literary afterlives of *Jane Eyre* and even the controversial Dickens World theme park in Chatham, UK all pose notable examples. The phenomenon has inspired the rise of neo-Victorian studies as an academic field in its own right, and in 2008 a journal of the same name was launched in order to provide a forum for the debate on the ways the nineteenth century is reworked and refracted through various contemporary lenses. In addition, Rodopi started a series of volumes theorising different aspects of the neo-Victorian in 2010, with three volumes out so far and another one due.

The fascination of the contemporary mind with the nineteenth century goes beyond the scope of literary or theoretical exploration. In fact, it is in popular culture as much as in critical debates that the Victorian has been reimagined and recast, if not more. Some of the key literary works of the nineteenth century, not necessarily from the British literary context, have been adapted for the cinema or featured in TV productions. Film producers have also focussed on representing major Victorian figures, fictional or biographical, or simply employing Victorian settings or tropes. Since the turn of the millennium, audiences worldwide have enjoyed *Dorian Gray*, the screen version of Wilde's novel (dir. Oliver Parker, 2009), two Sherlock Holmes movies (dir. Guy Ritchie, 2009 and 2011), *From Hell* (dir. Albert and Allen Hughes, 2001), inspired by Alan Moore and Eddie Campbell's 1999 graphic novel dealing with Jack the Ripper, *Sweeney Todd: Demon Barber of Fleet Street* (dir. Tim Burton, 2007), based on a murderer figure from Victorian penny narratives and adapted from a Broadway musical, *The Prestige* (dir. Christopher Nolan, 2006) and *The Illusionist* (dir. Neil Burger, 2006), both relying on the tropes of illusion and stage magic, and the list just goes on. The Queen herself was made the protagonist of one such production in *Young Victoria* (dir. Jean-Marc Vallée, 2009). Most of these productions have been hugely successful on a global scale.

The popularity of the neo-Victorian can be seen as part of a wider proliferation of historical fiction set in other periods,

where notable examples include Hilary Mantel's Thomas Cromwell novels and their double Booker scoop, or the long line of films centring on the life of Queen Elizabeth I, to name but a few from the British context. Nevertheless, we rarely speak of the neo-Tudor genre, while the neo-Victorian has been widely terminologically and critically theorized. It is also important to stress the relatively recent nature of this boom. Even though the direct precursors of the trend date back to the sixties with Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (1966) and John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969), and, more broadly speaking, the earliest engagements with the Victorian legacy can be found within modernist reactions to such legacy, only recently did the neo-Victorian rise to prominence in such a manner as to merit entire conferences and university courses devoted to it, as well as the publications previously mentioned.

This lengthy outline of different manifestations of the neo-Victorian and the interest they have provoked is meant to call attention to its special status and its peculiar nature. One of the key questions raised by critics theorizing the neo-Victorian is why this period in particular holds such an attraction for the contemporary. Why is there a need to return to the Victorian in the first place and what is the precise nature of this return? After modernist reactions against Victorian belief in linear progress, positivism and rationalism, after the substitution of Victorian optimism for modernist despair, and with postmodernist emphasis on narrative dissolution, the loss of the real and the relative nature of all experience and truth, it might strike one as odd that authors and readers alike should turn to the "loose baggy monsters", in Henry James' phrase, and their seemingly retrograde narrative styles and treatment of reality. Neo-Victorian novels frequently reproduce the Victorian model in terms of length, structure and narrative conventions, spanning over hundreds of pages divided into books and chapters, and the time investment necessary might seem a potential deterrent to today's audiences. In addition, such fascination with the (allegedly) prim Victorians and their problematic notions about sexuality and gender or views of race and empire might seem unlikely and at odds with today's (allegedly) liberal position on these issues. On the other hand, it might also seem that the appeal of the neo-Victorian lies precisely in the fact that it provides a return to clear-cut categories questioned in postmodern narratives and a break from postmodernist relativism in favour of earlier, more traditional narrative modes, presumably to be used as a kind of anchor in an increasingly destabilized turn-of-the-millennium world. If this were the case, the neo-Victorian would provide little more than an outlet for nostalgia and would also potentially indicate tacit agreement with the potentially problematic aspects

of the Victorian world view – its attitudes to gender, sexuality, class, race and empire – for the sake of period fetishism. Indeed, reproducing the period only at the level of easily marketable kitsch aesthetic has come under attack more than once.<sup>1</sup>

Most critics agree, however, that the neo-Victorian genre amounts to more than an appreciation of the Victorian aesthetic or disinterested historical exploration. They also emphasise the difficulty in determining the boundaries of the genre or offering a viable definition for it. As Marie-Louise Kohlke states in the inaugural issue of *Neo-Victorian Studies*,<sup>2</sup> the term is understood in the broadest possible sense to extend beyond the immediate temporal or national scope of Victoria's reign (1837-1901) and include the whole of nineteenth century as well as other national contexts. Critics like Ann Heilmann and Mark Llewellyn (2010) emphasise, however, that not all texts set in the Victorian period are necessarily neo-Victorian, excluding those that do not *critically engage* with the idea of “the Victorian” and which simply recycle stereotypical assumptions about the period.<sup>3</sup> As opposed to such narratives, neo-Victorian fiction is markedly self-conscious and engages in the processes of adaptation and appropriation with the view to exploiting their subversive potential. Such fiction repeatedly challenges received (and potentially erroneous) notions about the Victorian age and values, disrupting the primacy of existing narratives and the objectivity of their representations. This is particularly significant since “Victorian” has entered the everyday English lexicon, becoming somewhat of a buzzword meant to suggest, mostly derisively, certain attitudes typically associated with the period, such as prudishness, high morality or excessive conventionality.<sup>4</sup> The question is how to determine which attitudes can be *typically* associated with the period and therefore included in this sense of the word, and the neo-Victorian project is insistent on asking it.

The subversive potential of the neo-Victorian as well as its relationship to postmodernism have proven to be a bone of

---

1 Critic Mark Llewellyn cites Kate Flint, “Why Victorian?: Response” as an apt example.

2 Kohlke M. L., Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter, *Neo-Victorian Studies*, 1:1, 2008, pp. 1-18, p. 2. 30 January 2013. E-journal, available at: [www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/Autumn2008/NVS%201-1%20M-Kohlke.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS%201-1%20M-Kohlke.pdf).

3 Heilmann A. and Llewellyn M., *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Basingstoke 2010, p. 4.

4 The Shorter Oxford English Dictionary gives the following definition of the Victorian in this sense: “[r]esembling or typified by the attitudes attributed to the Victorian era; esp. prudish, morally strict; old-fashioned, outdated.” *Shorter Oxford English Dictionary*, Sixth edition, Volume 2, Oxford 2007, p. 3528.



contention among the critics, who have both criticised the genre as derivative, predictable and indulgent in cheap nostalgic allure, and praised its revisionary practices that open up new spaces for the marginalised, question the authority of the Victorian original and deconstruct its values. The genre has been interpreted both as an example of postmodern subversion of master narratives and a neo-conservative return to those narratives. The relationship with the Victorian literary and cultural heritage has also been the subject of heated debate. The neo-Victorian is said both to pay homage to its grand Victorian ancestry and rebel against it. Christian Gutleben has been particularly critical of the genre, dismissing it as “redundant” and arguing that the radical potential of representing non-normative protagonists has been blunted through overuse and is therefore no longer radical.<sup>5</sup> While it is true that neo-Victorian writing runs the risk of descending into clichéd representations (both visually and ideologically) and that certain tropes have been repeatedly recast and reimagined since the genre’s inception (such as the fallen woman), it has also been observed that it provides representational spaces hitherto unavailable. Samantha Carroll praises the neo-Victorian for its focus on the previously invisible members of the Victorian (and our own?) society and sees it as invaluable in securing positive representative models for the marginalised and therefore a potential source of social change. Kohlke also contends that the genre “may yet prove instrumental in interrogating, perhaps even changing, current attitudes and influencing historical consciousness in the future”.<sup>6</sup>

Indeed, the best of neo-Victorian fiction seeks to actively engage with the contentious issues of the period rather than simply reproduce them. Quite tellingly, Jean Rhys’ novel, which is seen as one of the urtexts of the neo-Victorian genre, is also a seminal text of postcolonial fiction. Much like postcolonial writing, neo-Victorian fiction is often concerned with writing back to the nineteenth century and bringing the previously socially marginalised, the invisible and the oppressed to the fore. Victorian ideas on gender, family and sexuality have proven a fertile ground for literary revision, and the neo-Victorian mode has been particularly of interest to women writers who wish to reclaim the female experience or write women back into history. Alternative histories that aim to include queer voices also make

---

5 Gutleben, qtd. in Carroll S., Putting the ‘Neo’ Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction, *Neo-Victorian Studies*, 3:2, 2010, pp. 172-205, 192. 30 January 2013. E-journal, available at [www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/3-2%202010/NVS%203-2-8%20S-Carroll.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/3-2%202010/NVS%203-2-8%20S-Carroll.pdf).

6 Kohlke M. L., op. cit., pp. 10.

up a significant portion of the genre and Sarah Waters' writing is a case in point, not only by including the lesbian experience, but making it central to the story. However, attempts to redress historical wrongs, give voice to the voiceless or recreate the lives of othered Victorians cannot fully account for the widespread interest in the genre, or in this particular period for that matter. What is more, not all neo-Victorian texts seem interested in illuminating the inequalities or social injustices of the nineteenth century. The drive of the neo-Victorian does not simply lie in the desire to "correct" the nineteenth century, and while many of the texts written in the genre are indeed revisionary in this sense, not all of them are.

The status of fictional returns to the nineteenth century is further complicated by the fact that they often unearth disturbing similarities with the present moment. There is in these narratives an ambivalent sense of continuity as well as discontinuity with the Victorian period, and it is precisely this tension that is explored in much of the creative and critical work in the field. The idea that there is an ancestral link between the Victorian and the contemporary age is at the forefront of such explorations and might explain why the Victorian *Bildungsroman* proves so attractive for much of neo-Victorian exploration. For similar reasons, neo-Victorian fiction often explores the themes of ancestry and heritage, family histories and generational shifts, traumas from the past that continue to plague the present, indicating that this link exists on the personal as well as the social level. The neo-Victorian is seen as an act of cultural memory, all the while highlighting the unreliable nature of memory and its susceptibility to misinterpretation and distortion. Haunting and spectrality also appear as recurrent tropes, where personal and cultural ghosts of the past come to haunt the contemporary. In the words of Simon Joyce, "[i]t is tempting to infer from [various comparisons of the Victorian age with the present] a kind of Victorian vampire that has suddenly reawakened to haunt Britain after a century's rest – except that such positings of an essential and unbroken connection with the past appeared throughout the twentieth century as well."<sup>7</sup>

Indeed, since Victoria's death in 1901, or since December 1910, when "human character changed", in the words of Virginia Woolf, and Britain shifted to modernism, Victorian cultural practices and social policies have been repeatedly under examination and have regularly appeared in public discourse, not only in literature or art, but also in politics and the social arena. In 1980s, differing attitudes toward "Victorian values" served to

---

7 Joyce S., *The Victorians in the Rearview Mirror*, Athens 2007, p. 3.

define the opposing politics of Margaret Thatcher and Labour Party leader Neil Kinnock. Extolled by Thatcher as a model of progress and prosperity, they were disparaged by Kinnock as synonymous with poverty, misery and social inequality.<sup>8</sup> These opposing representations indicate that the interpretation of the Victorian will inevitably depend on the agenda of the interpreter. As a result, many critics have observed that the nature of the neo-Victorian reveals as much about the time it is created in as the period it seeks to reimagine, and that its primary role lies in exploring how various received notions about “the Victorian” illuminate present-day issues.

It has been further argued that the turn of the millennium brought about a slew of transitional anxieties which have much in common with issues plaguing the Victorians, especially in the *fin de siècle* period. It is also true that these issues are of global nature and transcend British national borders. Re-inscription of centre and margin contrasted with neo-colonialism witnessed at the turn of the twentieth century, much of it entailing British/Western military involvement, major shifts in gender roles and the dissolution of stable gender and sexual identities, countered by ever louder anti-reproductive rights proponents, a troubled relationship towards the Orient refracted as War on Terror, ongoing debates over intelligent design and Darwinian evolution, increasing wealth disparity, a technological and digital revolution mirroring the industrial revolution of the Victorian age and the accompanying concerns: all of these point to a troubled historical and socio-political moment that reiterates much of Victorian unresolved anxieties. This implies that an understanding of Victorian concerns and the ways they were attempted to deal with might be a means of coping with similar concerns in the present. As Alexia Bowler and Jessica Cox have suggested, one of the attractions of the neo-Victorian is that it provides an arena where these insecurities can be explored and potentially resolved from a safe distance.<sup>9</sup> The tendency of the genre to focus on trauma and to represent the nineteenth century as essentially traumatic can therefore be said to stem from the perception of the present as such, and to be engendered by the transitional nature of the period we live in.

---

8 More recently, the “Big Society” voluntary services scheme proposed by PM David Cameron’s administration has been variously attacked and defended as reminiscent both of Victorian policies and of Thatcher.

9 Bowler A. and Cox J., Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past, *Neo-Victorian Studies*, 2:2, 2009/2010, pp. 1-17, p. 10. 30 January 2013. E-journal, available at: [www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/Winter2009-2010/NVS%202-2-1%20A-Bowler%20&%20J-Cox.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Winter2009-2010/NVS%202-2-1%20A-Bowler%20&%20J-Cox.pdf).

These critical discussions frequently employ the metaphor of the looking glass or speak of neo-Victorian novels as “reflections” or “refractions” of the Victorian, where the neo-Victorian is conceived as a kind of textual mirror, which continually plays on the ideas of similarity and difference between the past and the present, and in which “our own experiences, *though necessarily distorted*, are nevertheless reflected” (my emphasis).<sup>10</sup> Joyce also discusses the mirror metaphor and even uses it in the title of his study, *The Victorians in the Rearview Mirror*, explaining that “we never really encounter “the Victorians” themselves but a mediated image like the one we get when we glance into our rearview mirrors while driving. The image usefully condenses the paradoxical sense of looking forward to see what is behind us, which is the opposite of what we do when we read history in order to figure out the future. It also suggests something of the inevitable distortion that accompanies any mirror image, whether we see it as resulting from the effect of political ideology, deliberate misreading, exaggeration, or the understandable simplification of a complex past.”<sup>11</sup>

The mirror is also a telling metaphor from a Lacanian perspective, indicating that the neo-Victorian phenomenon is perceived as a watershed moment for the present time and for the formation of its identity and its cultural values. What is more, the neo-Victorian mirror might reflect not only present-day anxieties, but project present-day fantasies and unlicensed desires as well. Kohlke has noted that the genre “demonstrates a prurient penchant for revelling in indecency and salaciousness, as well as exposing past iniquities.”<sup>12</sup> She calls this elsewhere “literary striptease”<sup>13</sup>, “sexsation”<sup>14</sup> and “wet dream of the Victorian age”<sup>15</sup>, to represent how these narratives frequently deliberately tease the reader and promise a peek at the secret history of Victorian sexuality. These are not meant simply to offer a corrected version of the Victorians, but to provide an uncensored and presumably more “authentic” rendition of the age, one that reveals its dark underside. The Victorian is seen as possessed of a dark, sensational secret, hence the neo-Victorian fascination

---

10 Ibid., p. 3.

11 Joyce S., op. cit., p. 4.

12 Kohlke M. L., op. cit., p. 5.

13 Kohlke M. L., *The Neo-Victorian Sexsation: Literary Excursions into the Nineteenth Century Erotic*, in: *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*, eds. Kohlke M. L. and Orza L., Oxford 2008, pp. 345-356, 345. 30 January 2013. Available at: <http://www.inter-disciplinary.net/publishing-files/idp/eBooks/ptp%202.2.pdf>.

14 Ibid., passim.

15 Ibid., p. 352.

---

with representing the criminal, sexual and otherwise sensational in the Victorian and its frequent flirting with gothic, detective or sensation narrative modes. However, the raunchy nature of much of neo-Victorian rewritings and their interest in the themes of pornography, prostitution, sexual trafficking or incest is not simply a rediscovery of illicit Victorian sexual practices; the over-sexualisation of the neo-Victorian can be seen as ironic commentary on the increasing sexualisation of contemporary Western culture. Kohlke argues that “our fascination with the Victorian erotic seems to derive largely from depictions of such practices as child prostitution and sexual slavery, or of the paradox of unchecked libertinism and wilfully maintained sexual ignorance. We extract politically incorrect pleasure from what now appears comic, perverse, or ethically unimaginable as a focus of desire. We enjoy neo-Victorian fiction in part to feel debased or outraged, to revel in degradation, reading for defilement. By projecting illicit and unmentionable desires onto the past, we conveniently reassert our own supposedly enlightened stance towards sexuality and social progress.”<sup>16</sup>

In other words, neo-Victorian insistence on sex plays up to and thus exposes the reader’s voyeuristic expectations. For instance, in the opening pages of Faber’s *The Crimson Petal and the White* (2002) the reader is invited into the world of Victorian prostitution and introduced to the character of Sugar, known for her readiness to fulfil *any* desire, however perverse or degrading, and thereby becomes aligned with Sugar’s customers. Kohlke also notes that the Victorian era is constructed as the site of projected sexual fantasies of excess, much like the Orient was constructed as the Victorian’s mysterious, seductive Other.<sup>17</sup>

The mirror metaphor also alludes to the self-awareness and self-referentiality often exhibited in neo-Victorian texts, to their rich intertextuality, palimpsestuous nature and diverse adaptive practices, and their frequent self-ironic stance. Neo-Victorian adaptations frequently openly advertise themselves as such, comment on the original text and the differences in the two versions, or address the reader and warn against their own unreliable nature (“Watch your step”, the catchphrase of *The Crimson Petal* is meant primarily as a word of caution to the reader). Despite adopting many of the Victorian narrative styles, neo-Victorian narratives greatly rely on the play of meaning between the original text and its contemporary re-telling, much of it stemming from subtle or striking alterations in the adopted plots, characters or narrative conventions. Intertextuality here

---

16 Ibid., p. 346.

17 Ibid., p. 352.

---

is understood in its broadest terms, and intertextual allusions extend beyond the literary and include cultural practices, like the late-Victorian interest in mesmerism and stage magic, significant locations, such as Millbank prison in Waters' *Affinity*, or the historic street of Cheyne Walk, some-time home to an array of prominent Victorian figures, real-life Victorian figures recast as fictional characters, such as the protagonist of Michèle Roberts' *In the Red Kitchen*, based on the historical figure of Victorian medium Florence Cook, or Nikola Tesla in Nolan's *The Prestige*, or aesthetic movements of the period, such as the inclusion of pre-Raphaelite motifs. Not only do these references anchor the text in familiar period detail, but they also raise questions about the selection of detail to be included and its interpretation, about the need for such anchorage and whether it adds to the text's authenticity or points to its constructed nature.

A potentially more truthful, complete version of the Victorian, the neo-Victorian has also been dismissed as a Baudrillardian fake which attracts its readers with a promise of the "real" Victorian experience, but delivers only a construct based on the repetition and accumulation of essentially empty signifiers of the Victorian raised to the status of the real. The endless adaptations and reconfigurations are seemingly meant to add another, previously absent layer to the representation of the Victorian, which would finally help us arrive at the ultimate truth about the Victorians and a complete understanding of them (and, by extension, us). Instead, the arrival at this truth is continually deferred and remains forever elusive, hidden in the dense network of adaptations. The multiplicity of perspectives and versions of the past, where any is as reliable as the other, probes the epistemological boundaries of the Victorian glimpsed in the texts of the nineteenth century as well as those created at the turn of the twentieth century. The "real" Victorian experience, promised by some of the neo-Victorian narratives (or their marketing departments) remains as potentially diverse as the texts produced about it, and ultimately beyond reach.

The search for truth and the fascination with the sensational are also reflected in the fact that detective fiction has been particularly appealing to writers working in the neo-Victorian mode and can be said to mirror our wider cultural fascination with the figure of the detective and its many reconfigurations in popular culture (seen in the abundance of popular detective shows, forensic, scientific or otherwise). Famous detectives and famous murderers alike have been repeatedly creatively engaged with. Particularly interesting are those narratives in which some of the period's great authors re-emerge as sleuths delving into the Victorian criminal underworld. Gyles Brandreth's series

featuring Oscar Wilde as a detective solving murder mysteries, and Dan Simmons' *Drood* which recasts Dickens and Wilkie Collins as Holmes and his sidekick seem to suggest that the search for truth signified by the detective quest is inextricably bound with literature and the process of writing. Furthermore, these novels are detective stories-cum-biographies, as they occasionally step away from the criminal case at hand and slip into biographical narratives, providing anecdotal detail from the author's life or casual commentary on various social issues of the time (such as the reference to the Rational Dress Society campaigning against body-deforming Victorian fashion in *Oscar Wilde and A Game Called Murder*), or exploring serious issues such as Dickens' lifelong affair with Ellen Ternan. The authors of these narratives play detectives as much as their literary protagonists, trying to pry into the secret life of well-known figures and unearth contrasting or otherwise shocking aspects of their personas. The fantastical adventure of Dickens in the London underworld is given credence by the sharp contrast between his public persona and the reality of his marriage and his affair. Reversely, it suggests that the public persona is as artificial as Dickens the detective.

Another result of such narrative play is interesting blending of different fictional characters and identities. For instance, Dickens in *Drood* and Wilde in the Brandreth novels both necessarily invoke Sherlock Holmes as the archetypal Victorian literary detective, and Wilde's companion in his detective games is no other than Arthur Conan Doyle, thus becoming Wilde's own Dr Watson. In turn, Guy Ritchie's Holmes, played by Robert Downey Jr., provides an alternative to Jeremy Brett's portrayal from Granada's best-loved TV series, and blends the figure of the detective with that of the action hero. Other, more extreme examples of such fictional blending include *The League of Extraordinary Gentleman*, Alan Moore and Kevin O'Neill's graphic novel from 1999 (further adapted for the screen by dir. Stephen Norrington, 2003), which appropriates a number of figures from Victorian literature, including Mina Harker, Dorian Gray, Dr Jekyll and Mr Hide, and recasts them as superheroes, or *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (dir. Timur Bekmambetov, 2012, also based on a novel) which postulates a secret identity not only for Lincoln as vampire killer, but also for vampires as Confederate soldiers. Such appropriations and imaginative leaps create hybrid works that destabilise the original they reproduce and can be seen as a manifestation of specifically postmodern pastiche practices.

Whether as revisionary texts that recover Victorian lost voices, or playful applications of postmodern literary sampling, neo-

Victorian narratives make powerful statements about the current cultural moment. They reveal an uneasy relationship to the past, which is seen as the site of trauma and violent discrimination, sexual repression or hypocritical morality, as well as the potential source of modern-day cultural practices and identity. These narratives attempt to resolve such tensions and equally rely on selecting and foregrounding elements from the Victorian tradition as on postmodern textual play and polyphony. It is yet to be seen where the Game Called Neo-Victorian will head in the following years or how it will be judged by future generations, but currently it shows no signs of abating and provides a valuable space of creative and critical exploration.

BIBLIOGRAPHY:

- Bowler A. and Cox J., Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past, *Neo-Victorian Studies*, 2:2, 2009/2010, pp. 1-17. 30 January 2013. E-journal, available at: [www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/Winter2009-2010/NVS%202-2-1%20A-Bowler%20&%20J-Cox.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Winter2009-2010/NVS%202-2-1%20A-Bowler%20&%20J-Cox.pdf)
- Carroll S., Putting the 'Neo' Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction, *Neo-Victorian Studies*, 3:2, 2010, pp. 172-205. 30 January 2013. E-journal, available at [www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/3-2%202010/NVS%203-2-8%20S-Carroll.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/3-2%202010/NVS%203-2-8%20S-Carroll.pdf)
- Faber M., *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh 2002.
- Heilmann A. and Llewellyn M., *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Basingstoke 2010.
- Joyce S., *The Victorians in the Rearview Mirror*, Athens 2007.
- Kohlke M. L., Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter, *Neo-Victorian Studies*, 1:1, 2008, pp. 1-18. 30 January 2013. E-journal, available at: [www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/Autumn2008/NVS%201-1%20M-Kohlke.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS%201-1%20M-Kohlke.pdf)
- Kohlke M.L., "The Neo-Victorian Sexsation: Literary Excursions into the Nineteenth Century Erotic", in Marie-Luise Kohlke and Luisa Orza (eds.), *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*, Oxford 2008, pp. 345-356. 30 January 2013. Available at: <http://www.interdisciplinary.net/publishing-files/idp/eBooks/ptp%202.2.pdf>
- Shorter Oxford English Dictionary*, Sixth edition, Volume 2, Oxford 2007.



Викторија Кромбхолц  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –  
Одсек за англистику, Нови Сад

ПРЕДМЕТИ У ОГЛЕДАЛУ СУ БЛИЖЕ НЕГО  
ШТО ИЗГЛЕДА: ФИКЦИОНАЛНИ ПОВРАТАК У  
ДЕВЕТНАЕСТИ ВЕК

Сажетак

Циљ овог рада јесте да се позабави популарношћу неовикторијанског жанра у савременој књижевности и масовној култури, те да истражи природу таквог фикционалног преиспитивања деветнаестог века. Рад се бави глобалним размерама овог књижевног и културног феномена, будући да он превазилази британске националне оквире и фигурира у ширем културном контексту постмодернизма. Неовикторијански текстови теже да преиспитају владајуће представе о викторијанској епохи и култури, те да истраже у којој се мери савремене друштвене и културне појаве могу тумачити као прихватање или одбацивање викторијанских вредности. Начини на које ови текстови приступају деветнаестом веку разноврсни су колико и реакције на њих и крећу се од ревизионарских нарација, које теже да прикажу гласове маргиналних група одсутне у канонским викторијанским текстовима, до поигравања конвенцијама и поновног осмишљања познатих заплета или ликова, уз наглашавање сопствене непоуздане или конструисане природе. Они нуде нове родне, расне или класне перспективе, те на нов начин приказују женске ликове, хомосексуалне везе или свет криминала. Рад указује на честу употребу метафоре огледала у критичким и креативним текстовима који се баве неовикторијанским жанром, не би ли се показало да тај жанр није проста репродукција ранијих традиција и конвенција, већ и одраз савремених друштвених и културних тензија и дилема, те да су те тензије и дилеме изненађујуће сродне онима које су присутне у викторијанском историјском и културном контексту. Коначно, рад се бави интертекстуалном природом неовикторијанских књижевних и филмских творевина, процесима адаптације викторијанске грађе и поигравања постојећим текстовима или ликовима, те исходима тих процеса.

**Кључне речи:** *неовикторијанско, викторијанско, постмодернизам, огледало, адаптација, интертекстуалност*

---

# GLOBALIZATION, IDENTITY, COMMODITY

---

## THE CASE OF *STINKY ONION* (TAMARA JECIĆ) AND *THE PENULTIMATE JOURNEY* (GORDANA ĆIRJANIĆ)

**Abstract:** *This paper discusses the issue of identity formation focusing on the transformative potential of hybridity, in two contemporary Serbian novels: Gordana Ćirjanić's *The Penultimate Journey*<sup>1</sup> (*Preposlednje putovanje*, 2001) and Tamara Jecić's *Stinky Onion*<sup>2</sup> (*Stinky Onion*, 2009). The novels relate the stories of displacement of two Serbian migrants at the end of the 20th century. In their difficult endeavor to localize themselves in an increasingly globalized world, the protagonists negotiate their identities through computer-mediated communication and consumerist societies. Their identity formation is analyzed through a hybridity paradigm, which, as proposed by the postcolonial theoretician Homi Bhabha, has the potential to challenge the dominant mechanisms of the construction of meaning allowing for the emergence of new meanings and identities.*

**Key words:** *identity formation, hybridity, computer-mediated discourse, self as commodity, displacement*

### *Introduction*

The world has always been on the move; since the times of pilgrims, people have migrated, been exiled and traversed vast distances in search of spirituality, far-off wonders, and economic

---

1 Cited hereafter as *TPJ*

2 Cited hereafter as *SO*

---

gain. No matter how (un)successful, the primary goal of these stories of displacement was to chart the unknown territories and ensure the stability of meaning regardless of the cost. Modern displacement stories, however, serve an altogether different purpose; their aim is to point to discontinuations, splits and contradictions lying at the heart of every place and identity as social constructs. With the rapid flow of information, capital and people brought about by the globalization and decolonization, the concept of identity has been rethought to reflect the complex realities of displacement, while challenging the ideas of community, nation-state, diasporas, home, culture, belonging.

Gordana Ćirjanić and Tamara Jecić's novels follow the stories of displacement of two Serbian migrants at the end of the 20th century. In their difficult endeavor to localize themselves in an increasingly globalized world, the protagonists negotiate their identities through and with computer-mediated communication and consumerist societies. Both lay claims to a hybrid identity which has a special potential to dismantle the power differential and they both consider identity from a third place where it actually emerges from and where it is continually remade.

### *Challenging Identity*

In view of the displacement brought about by globalizing and decolonizing processes, many scholars (Gupta and Ferguson, Bhabha) within cultural and postcolonial studies turned to the concept of hybridity not only to describe but also to critically analyze identity formation.<sup>3</sup> Such a concept is used purposefully to challenge the essentialist idea of a natural connection between identity, culture and place. Computer-mediated communication, online identities and virtual communities are areas of human interest that play an important part in dealing with displacement. Appadurai's contention that "there are numerous new forms of community and communication that currently affect the capability of neighborhoods to be context-producing rather than largely context-driven"<sup>4</sup> illustrates the role of modern communication technologies in the shift away from essentialism in the processes of identification. He also warns against the danger of "opposing highly specialized neighborhoods to these virtual neighborhoods" as the virtual ones can "mobilize ideas,

---

3 Perhaps as many scholars oppose such a conceptualization of identity. See Tomlison J. Globalization and Cultural Identity, *The Global Transformations Reader*, ed. David Held – Anthony McGrew, Cambridge-Oxford-Malden 2004.

4 Appadurai A., *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis-London 2006, pp. 195.

moneys, and social linkages that often directly flow back into lived neighborhoods.”<sup>5</sup>

“Unlike the largely negative pressures that the nation-state places on the creation of context by local subjects, the electronic mediation of community in diasporas creates a more complicated, disjunct, hybrid sense of local subjectivity.”<sup>6</sup>

With the spread of capitalism embodied in consumer culture, even the Self began to be viewed as a potential commodity. Joseph E. Davis defines it as “a strategy of cultivating a name and image of ourselves that we can manipulate for economic gain.”<sup>7</sup> Explaining how the idea of progress has turned away from discovering lands towards discovering personality, Stephen Jones quotes Reisman who claims that “the product now in demand is neither a staple nor a machine; it is a personality.”<sup>8</sup> This process takes place in spatial and virtual realities alike, opening up different possibilities for identification.

In the contemporary cultural theory, “hybridity” has come to be a highly contentious term. Originally used in biology for the mixing of different species of plants, hybridity, used primarily to foreground racial mixing as a negative practice, became a key concern of the 19th and 20th century thought. Hybridity was seen as a sign of transgression of established divisions and therefore a threat to the established system of values which is partly a reason why the term has been accepted in cultural theory. As Papastergiadis proposes: “Should we use only words of pure and inoffensive history, or should we challenge essentialist models of identity by taking on, and then subverting, their own vocabulary?”<sup>9</sup>

Hybridity is thus conceptualized as emerging in a Third space where elements never represent a sum of parts but transform each other, giving rise to something different yet retaining something of their original shape. Hybridity insists on the presence of the excluded Other in the processes of identification and representation. In his essay “Culture’s In-Between”, Bhabha writes:

---

5 Ibid.

6 Ibid., pp. 197.

7 Davis J., The Commodification of Self, *The Hedgehog Review: Critical Reflections on Contemporary Culture*, vol. 5, no. 2, 2003, pp 41.

8 Jones S., The Internet and its Social Landscape, *Virtual Culture: Identity and Communication in Cybersociety*, eds. Steven Jones, London-Thousand Oaks-New Delhi 1998, pp 22.

9 Papastergiadis N., *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge-Oxford-Malden 2000, pp 169.

---

“Strategies of hybridization reveal an estranging movement in the ‘authoritative’, even authoritarian inscription of the cultural sign. At the point at which the precept attempts to objectify itself as a generalized knowledge or a normalizing, hegemonic practice, the hybrid strategy of discourse opens up a space of negotiation where power is unequal but its articulation may be equivocal. Such negotiation is neither assimilation nor collaboration. It makes possible the emergence of an ‘interstitial’ agency that refuses the binary representation of social antagonism.<sup>10</sup>”

Wider application of such conceptualization of hybridity is possible in cultural (and literary) studies with the purpose to address “the heterogeneous array of signs in modern life and the various ways of living with difference.”<sup>11</sup> It is in this context that I use the concept of hybridity in the analysis of the novels TPJ and SO. Following Bhabha’s contention that “The individuation of the agent occurs in a moment of displacement” and that identity is in the “twixt of displacement and reinvention,”<sup>12</sup> I will turn to identity formation in TPJ and SO.

*SO: Identity and computer-meditated  
communication*

The anonymous main protagonist of Jecić’s cyber epistolary novel is a thirty-something USA immigrant from Serbia. He is introduced by the narrator as an Indian whose story is conveyed to the narrator in his dreams and electronic mail. This generic term, Indian, brings about references to the lost land, particularly the city of Chicago, which Native Americans called Stinky Onion, and a history of displacements which define his life as well.

“It can be noticed that I call myself the same [an American Indian], because, I indeed am the underpaid working class, whose degree and knowledge is not needed here. I, too am the one who is expected to be happy when given any job and who will grin and bear it, work, pay taxes at the end of the year, and when the time comes, vote for one of two provided presidential candidates.”<sup>13</sup>

His first encounter with the new world is a prolonged stay at an airport while working as a wheelchair assistant. Working

---

10 Bhabha H., Culture’s In-Between, *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall – Paul Du Gay, London Thousand Oaks-New Delhi 2003, pp 58.

11 Papastergiadis N., op.cit., pp. 192.

12 Bhabha H., *The Location of Culture*. London and New York 1994, pp. 185.

13 *SO*, pp. 48.

---

at an airport allows him to observe closely the contemporary obsession with moving:

“Most passengers were irritable, angry, quarrelsome, as if I had done them something wrong, and forced them into the wheelchair. After all, if a man is already half-dead from old age, illness or if he can only move his eye muscle, isn’t it insane that such a person, deficient, should go about the world alone?

Nobody is waiting for him, nobody is seeing him off, but he is still going somewhere.”<sup>14</sup>

In addition, the airport introduces the feeling of the non-place of “super-modernity“ (J.G. Ballard) which is to follow him throughout his stay in the USA. Stinky Onion turns out to be a non-place both to him, to the ex-Yugoslav diaspora with their practice of “going garbaging”<sup>15</sup>, to the working class African Americans, to the black *au pair* from Eritrea (whose home country also becomes a non-place). The feeling of the non-place is also linked to cyberspace as another site of reinvention.

In producing his localization, the Indian redefines his collective and personal identity by negotiating his sense of belonging to many different communities, spatial and virtual. One of them is the immigrant community of Stinky Onion, which he calls “a small American Indian community”. The protagonist makes a distinction between “domestic” and “other American Indians” – the former being composed of prototypes of “the negative hero and the esthetics of the ugly”<sup>16</sup> and the latter of potential and actual friends. Since many different diasporas figure prominently in the Indian’s life, the phrase ‘he scattering of seeds’ which is the literal meaning of the Greek term *diaspora* is useful here to describe this new hybrid perspective on an old issue of migration and community. The seeds of the modern scattering grow with a different understanding of roots than the pre-modern ones, which were defined in relation to an ancestral homeland. Ien Ang, following Paul Gilroy explains: “diaspora signifies the constant renewal of identity through creative hybridity and transformation under the very conditions of dispersal and difference, rather than the need to return to one’s ‘roots’”.<sup>17</sup> One such example is seen in the domestic Indian community (the ex-Yugoslav community) in what they call ‘going garbaging’, which basically means to scour wealthier neighborhoods

---

14 *SO*, pp. 20.

15 Garbidžarenje

16 *SO*, pp. 44.

17 Bennett T. Grossberg L. and Morris M. (eds), *New Keywords: A revised Vocabulary of Culture and Society*, Malden-Oxford-Victoria 2005, pp 84.

---

looking for discarded but useable household items, clothes and furniture which they later sell. This is interesting because even wealthy domestic American Indians go garbaging. Following the hybridity paradigm, this emerges as a practice of creative re-inscription of displacement, a transformation occurring in the third space of the contact zone.

The protagonist's identity construction is also challenged by computer-mediated communication, which is a "technology of the Self", as Foucault terms the forms of the representation of the individual<sup>18</sup>. To the protagonist, the potential of this technology seems limitless at first but very quickly turns into an addiction:

"I tried to kick the habit, I really did, but the ropes tying me to the leather chair (I bought the most expensive one) and forcing me to spend hour after hour staring into the 17-inch screen were very strong.

Miraculously strong. Stronger than meeting real, live people that I really craved. But, as there were none to my taste of a picker, I continued to surf all over cyberspace."<sup>19</sup>

What prompts the protagonist to seek companionship through CMC is hunger: intellectual, emotional, sexual. In search of "a real, spoken word permeated by a feeling,"<sup>20</sup> he enters the present-absent-present state of cyberspace. He confirms the contention of Stephen Jones, a theoretician of cyberspace, who claims that the role of communication in modern society seems to have been somewhat idealized. As the verbs to *surf/chat* imply, an important dimension of CMC is leisure, which excludes the power of communication to affect moral life, for which the character is searching. The appeal of cyberspace is in part related to its anonymity allowing the participants to reinvent themselves through language and narrative. The language of cyberspace is ultimately hybrid since it is never a sum of its parts (not speech, not writing) but a new "third medium."<sup>21</sup>

The world of the protagonist and his virtual friends is also market-mediated and what they are experiencing is "consumer-style loneliness"<sup>22</sup>. They have what he calls a "consumer-style freedom," a type of freedom that allows them to get rid of the unwanted, to make and unmake their choices, and to disconnect painlessly. After fifteen years in the States, he decides to return to

---

18 Foucault M. Martin L. Gutman H. and Hutton P., *Technologies of the Self: a seminar with Michel Foucault*, Amherst 1988.

19 SO, pp. 68.

20 SO, pp. 67.

21 Crystal D., *Language and the Internet*, Cambridge 2001, pp 52.

22 Bauman Z., *Consuming Life*, Cambridge-Malden, 2007, pp 107.

---

Serbia. Instead of constantly getting rid of the unwanted, what he is after is “getting hold of the desired.”<sup>23</sup> The diversity of choice in such circumstances is just an illusion, just like the selection of coffee in Starbucks which he frequents and the goods in an oriental shop where he goes, to observe something different; difference has become just another word for commodity.

*TPJ: Self as a commodity*

With the trend of celebrating all sorts of mixtures and crossovers brought about by processes of globalization, the concept of hybridity, has been, following Hutnyk “in danger of becoming just another marketable commodity,” Morley contends.<sup>24</sup> This is particularly evident in TPJ. In order to illustrate this concept, in TPJ two different versions of hybrid identity are juxtaposed: the one which is subversive and the other which represents commercial exhibitionism and commodification of the Self.

Aleksa is a Yugoslav immigrant in Spain who figures as what Zygmunt Bauman has called “a modern pilgrim,” and whose purpose in moving is building identity: “Pilgrimage is no longer a choice[...] Pilgrimage is what one does out of necessity, to avoid being lost in a desert”.<sup>25</sup> This desert is no longer a place where one goes to become anonymous, like early Christian pilgrims did, but a place in need of contours, borders, meaning and identity. Life as a pilgrimage is a solid, continuous story, “saving for the future [...] but saving for the future made sense as a strategy only in so far as one could be sure that the future would reward the savings with interest”<sup>26</sup> With the emergence of consumer culture, this strategy of identity-building loses ground. Aleksa is a pilgrim in a world “inhospitable to pilgrims,”<sup>27</sup> as the purpose in moving shifts away from identity-building to the question of how to “prevent it from sticking.”<sup>28</sup>

His displacement is augmented by the terminal illness he suffers from; the imminent death overshadows both his previous journeys and the penultimate one dealt with in the novel. Suffering from a debilitating illness and barely able to move, Aleksa and his Spanish wife, Dolores, are drawn by an advertising snare for

---

23 Ibid.

24 Morley D., *Home territories: Media, Mobility and Identity*, London and New York 2003, pp 233.

25 Bauman Z., From Pilgrim to Tourist – or a short History of Identity, *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall – Paul Du Gay, London-Thousand Oaks-New Delhi 2003, pp 21.

26 Ibid., pp. 23.

27 Ibid.

28 Ibid., pp. 24.

---



a gift car. They embark upon what he fashions as a journey of adventure to claim the car. In a letter to his daughter, Aleksa explains:

“You will surely think that my ‘refuge’ was miserable, the wish for a new car which I don’t need any more, the wish to own a pile of iron when it would be natural that every thought of possession has left me. But it’s not so simple, the soul sometimes simulates desire and by clinging fiercely to a petty thing, or even a sandbar, it’s actually clinging to life.”<sup>29</sup>

The simulated desire Aleksa discusses is the simulated desire of a consumer society that obliterates present and past, offering promises of new beginnings. In *Consuming Life*, Bauman explains:

“It boils down to just one although truly miraculous change in the human condition: the newly invented (although advertised as newly discovered) facility of being born again. Thank to this invention, it is not only cats that have nine lives. Into one abominably short visit on earth, a visit not long ago bewailed for its loathsome brevity and not radically lengthened since, humans-turned-consumers are now offered the chance to cram many lives: an endless series of new beginnings.”<sup>30</sup>

The real beginning is set in WW2 Yugoslavia when Aleksa was only three and already on the run from the German invasion, his earliest memory. The next war will find him away from his home country but empathizing strongly with the plight of his people there and shouldering his share of the burden, symbolically represented by his illness.

Before they settle in Puerto de Santa Maria in the Bay of Cadiz, Aleksa and his wife travel around Spain in search of home, an elusive piece of heaven on earth. Ideally, this place should have a life of its own that is not transformed by the demands of tourism, “rooted and rootless at the same time.”<sup>31</sup> Following Aleksa’s belief in “continuity in the age when every connection with predecessors has been severed”, they end up in Andalusia which is perceived by Aleksa as “a part of the Balkans fitted into the skin of a bull.”<sup>32</sup>

Thinking about the world he has left behind, Aleksa forges a peculiar metaphor for life in a consumerist culture – an act of observing it from inside a shop, through the shop-window.

---

29 *TPJ*, pp.137.

30 Bauman Z., op. cit., pp. 100-101.

31 *TPJ*, pp. 71.

32 *TPJ*, pp. 32.

---

He perceives himself as an observer trapped in a series of false beginnings. Even so, Aleksa continues his pilgrimage: “Travelling is one of the rare pleasures I have not had enough of.”<sup>33</sup> His “treasure hunt” for Opel Vectra, guided by the wish for a momentary relief from the looming presence of death, backfires reminding him that there are no more beginnings, only an imminent end.

Puerto de Santa Maria is an isolated community shaped by Spain’s colonial past and African winds, not very much concerned about the speeding world and seemingly indifferent to Aleksa and Dolores. The old plants Dolores waters in their patio represent the memory of a place which still enjoys the benefits of continuation, or so it seems to her. Dolores feels like she has no influence over the plants: “They were deeply rooted, much deeper than her memory and her limited human powers.”<sup>34</sup> They find the “common people” they look for, but their experience of displacement transforms their sojourn into living among, not with people; their discontinued sense of place is not compatible with the still strong sense of place of this community (which, too, is about to experience a similar sort of displacement, namely the expansion of consumerism). Their displacement is symbolically represented by the name of the street they live on, the Sky (Cielo) street, next to the River of Oblivion (Guadaleta).

Aleksa’s strategies of localization include imaginary dialogues with the past of the city, embodied in the figure of admiral Bernardino, a historic personage. Describing the 18th century colonial topography of Puerto de Santa Maria and his imaginary adventures with Bernardino, Aleksa attempts to creatively rewrite the history of the city to include him. By investigating “the adventure of living” of the Cadis bay during the colonial era, he links travelling with art but also with money which made possible such a canon of art in the first place.

Perhaps more importantly, Aleksa talks in this way with Dolores and his daughter in Belgrade – in a letter to his daughter he describes these “silent conversations”:

“I take pleasure in these silent conversations, extensive and sincere, as conversations in person can never be. We talk with the ones we love, of course, and this love is alive and real, but it did not start because of the word, it is not confirmed by the word, nor is the word its provenance.”<sup>35</sup>

---

33 Ibid., pp. 137.

34 Ibid., pp. 40.

35 Ibid., pp. 118.

---

Dolores and Aleksa embody the life-giving power of love that binds the two opposites, a man and a woman, into a perfect unity. Aleksa says: “Up until recently, we really talked a lot and now we’re just remembering. As if we have become one being, and one talks differently with oneself.”<sup>36</sup> Their love seems to “exist outside cultural frames”<sup>37</sup> resembling natural elements and the land, such as the two ports in the Bay of Cadiz.

The concern for borders in the definition of identity, personal and collective, is equally present in Spain and Yugoslavia, because, as Bhabha explains, “Meaning is constructed across the bar of difference and separation between the signifier and the signified.”<sup>38</sup> In Spain, the border is discussed in the context of religion, Christianity and Islam, and Aleksa notices that: “After a thousand years, the winners still remember the borders; the towns are still called the borderland.”<sup>39</sup> This *frontera* is a discursive place where cultural and religious identity is made through the articulation of difference.

The modern concern for the tolerance of differences is, according to Aleksa, “civic indifference,” turned into virtue, which relegates difference to mere diversity. Bhabha argues that:

“The difference of cultures cannot be something that can be accommodated within a universal framework. Different cultures, the difference between cultural practices, the difference in the construction of cultures within different groups, very often set up among and between themselves an *incommensurability*.”<sup>40</sup>

Such universalizing is seen in Dolores’s endeavor to tolerate the difference she perceives in the citizens of Santa Maria, and which ultimately fails because Maria, the housekeeper, shocks Dolores when she paints over a “dirty” sculpture of Alek’s head. Likewise, in the market square in Cadis, Aleksa observes the nuns passing by “marikita”, the closeness of “humility and debauchery” and concludes that the world has become indifferent.

The traditional figure of *marikita*, a gender hybrid who lives in-between genders, and is accepted as such, testifies to the existence of the third space where new meanings are created. There is no supremacy of either gender in *marikita* – both coexists on

---

36 *TJP*, pp. 20.

37 Gordić Petković V., *Ars Moriendi*: Ćirjanić G., *Pretposlednje putovanje, Letopis Matice srpske*, 177, 467, 5 (maj 2001), str. 750.

38 Rutherford J., *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, *Identity, Community, Culture, Difference*, eds. Jonathan R., London 1990, pp. 210.

39 *TJP*, pp. 80.

40 Rutherford J., *op. cit.*, pp. 209.

---

the same level “discretely stressing the inner incongruence.”

<sup>41</sup> The acceptance of traditional *marikita* is the result of long negotiations with the dominant culture. Their hybridity is integrated into the community and, as such, becomes part of the dominant culture against which a new generation of *marikita* define themselves. They do not want to be accepted, and they act like the old *marikita* would only at a carnival, trying to overturn the existing system of meaning. Such resistance to the established system of signification does not lead to any qualitative change in understanding difference, only to a temporary relief from social constraints.

The dichotomy of old and new hybridity is found in Aleksa and Srđan as they choose different strategies in order to deal with displacement. Srđan, an immigrant from Croatia, lives on The Sunny Shore which situates him within a wealthy context. His job is the selling of the dream of comfortable displacement in the form of a new concept of holiday-making called “multi-ownership”. His job becomes him, as his wish is to propagate his own state of displacement as something desirable: “Frankly speaking, I feel like a citizen of the world. I started to travel very early and I feel at home in many places.”<sup>42</sup>

However, Srđan resorts to what Joseph E. Davis calls “personal branding.”<sup>43</sup> He used to sell his body to wealthy old ladies in the Mediterranean for a living but now he is not young anymore and is “forced to disguise himself as a tradesman. For this he uses the only weapon at his disposal – his male charm, but it, too – he doesn’t dare admit – had lost its edge.”<sup>44</sup> Srđan adopts a Spanish name, Serjio, and uses every opportunity to mention his home country and town in order to win sympathies and relate to his potential “victims”. The image he propagates is connected to the image of his home country, which is a “young and healthy Croatia, bulging with unambiguous desire, persistent, combative.”<sup>45</sup> He represents an image of marketable authenticity used to promote the exciting lifestyle of moving. In Bauman’s terms, Srđan’s identity is transformed under the pulls of consumer society into a combination of a stroller, a vagabond, a tourist and a player, where “baits feel like desires, pressures like intentions, and seduction like decision-making.”<sup>46</sup>

---

41 *TJP*, pp. 165.

42 *TJP*, pp. 99.

43 Davis J., op. cit. pp. 41.

44 *TJP*, pp. 115.

45 *TJP*, pp. 111.

46 Bauman Z., op. cit., 2003, pp. 27.

---

The influence of consumerism is far-reaching, transforming even the symbolism of a culture - the billboard in the shape of a bull which used to advertise wine but later came to symbolize the Spanish countryside had to be taken down under the rules of the emerging consumer culture. Dolores observes: "How quickly we have loosened up and become infantile – fifteen years is a short time – when we dreamed of being part of Europe we didn't expect such fruit: people turned into sheep with hairdos."<sup>47</sup> But what is the alternative? In a letter to his daughter back in Serbia, Aleksa reasons:

"You might say to me: 'It's too late to take that educational tone on me, you, runaway father! Instead of saving me from the dark and miasmatic, you would have me saved from the inconceivable, bright and washed-up just because it's shallow.' And I would say to you: 'It's all the same, sunshine, a part of the same project, in which neither father nor heavenly father has any role.' 'Save yourself if you can', I'd say to you, as a castaway to a less exhausted castaway."<sup>48</sup>

Aleksa's dream of continuity is given full shape in his last architectural project, which was meant to continue the artistic tradition of Spain as seen by one of its many immigrants over time. The scale of transformation of things and people in a consumerist society is revealed through the betrayal of his friend and colleague, Laura, who appropriates his project and adapts it to suit the needs of *Interhome's* customers. Laura's ultimate measure of things is hatred, which has found new momentum in the possibility to abuse and then crush a dying man. Life, death, hope and art all lose their configuration in face of such an adversary. All, but the thought that "our inner life is the only measure of our freedom."<sup>49</sup>

### *Conclusion*

Investigating the contemporary condition of moving, Gordana Ćirjanić and Tamara Jecić portray different identities, some of which have a transformative potential, some not. Both Aleksa and the Indian are enticed by consumerist promises of instant intimacy and eternal beginnings but feel that such categorisation conflates all difference into an illusion of choice. Considering difference as diversity undermines the project of identity formation because it is the displacing character of hybridity that allows for the emergence of new meanings and identities. This is the reason why the 'double perspective' of the main protagonists

---

47 *TJP*, pp 113.

48 *TJP*, pp 125.

49 *TJP*, pp 118.

---

is not a privilege in itself – its benefits are hard-won through the negotiation of difference. The construction of a community in such conditions is made more complex by technologies of communication which often keep us “in touch but unable to touch.”<sup>50</sup> Therefore, for a community that would go beyond mere recognition, Steffen Jones argues that “we require far more than its construction, physical or virtual – we also require human occupancy, commitment, interaction, and living among and with the others.”<sup>51</sup>

REFERENCES:

- Appadurai A., *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis-London 2006.
- Bauman Z., *Consuming Life*. Cambridge-Malden 2007.
- Bauman Z., From Pilgrim to Tourist – or a short History of Identity, *Questions of Cultural Identity* eds. Stuart Hall – Paul Du Gay, London-Thousand Oaks-New Delhi 2003.
- Bennett T., Grossberg L., and M. Morris (eds). *New Keywords: A revised Vocabulary of Culture and Society*, Malden-Oxford-Victoria 2005.
- Bhabha H., Culture’s In-Between, *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall – Paul Du Gay, London
- Bhabha H., *The Location of Culture*. London and New York 1994.
- Ćirjanić G., *Pretposlednje putovanje*. Beograd 2001.
- Crystal D., *Language and the Internet*. Cambridge 2001.
- Davis J., The Commodification of Self, *The Hedgehog Review: Critical Reflections on Contemporary Culture*, vol. 5, no. 2, 2003.
- Foucault M., Martin L., Gutman H., Hutton P., *Technologies of the Self: a seminar with Michel Foucault*, Amherst 1988.
- Gordić Petković V., Ars Moriendi: Gordana Ćirjanić, Pretposlednje putovanje, *Letopis Matice srpske*, 177, 467, 5 (maj 2001), str. 749-751.
- Jecić T., *Stinky Onion*, Beograd 2009.
- Jones S., The Internet and its Social Landscape, *Virtual Culture: Identity and Communication in Cybersociety*, ed. Steven Jones, London-Thousand Oaks-New Delhi 1998.
- Morley D., *Home territories: Media, Mobility and Identity*, London and New York 2003.
- Papastergiadis N., *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge-Oxford-Malden 2000.

---

50 Jones D., op. cit., pp 26.

51 Jones D., op. cit., pp 16.

---

Rutherford J., *The Third Space: Interview with Homi Bhabha, Identity, Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, London 1990

Thousand Oaks-New Delhi 2003

Tomlison J., *Globalization and Cultural Identity, The Global Transformations Reader*, ud. David Held – Anthony McGrew, Cambridge-Oxford-Malden 2004.

Ивана Марић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад

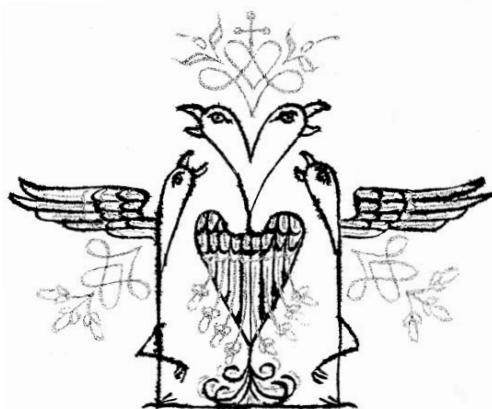
## ГЛОБАЛИЗАЦИЈА, ИДЕНТИТЕТ, РОБА

СЛУЧАЈ *STINKY ONION* (ТАМАРА ЈЕЦИЋ) И  
*THE PENULTIMATE JOURNEY* (ГОРДАНА ЋИРЈАНИЋ)

### Сажетак

Рад се бави питањем формирања идентитета, са фокусом на трансформишући потенцијал хибридности, у два савремена српска романа, Претпоследње путовање (2001) Гордане Ћирјанић и *Stinky Onion* (2009) Тамаре Јецић. Романи представљају приче о измештању два српска мигранта с краја XX века. Настојећи да се локализују у све глобализованијем свету, протагонисти граде своје идентитете кроз компјутерски посредован дискурс и потрошачко друштво. Формирање њихових идентитета се анализира кроз парадигму хибридности, која, по постколонијалном теоретичару Хомију Баби, има потенцијал да доведе у питање доминантне механизме стварања значења, омогућавајући појављивање нових значења и идентитета.

**Кључне речи:** *формирање идентитета, хибридност, компјутерски посредовани дискурс, сопство као роба, измештање*



Универзитет у Београду, Филолошки факултет и  
Филозофски факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1338144M

УДК 81'27:316.75

81'1:165

141.319.8:316.75

оригиналан научни рад

---

# ЈЕЗИК И ИДЕОЛОГИЈА

---

**Сажетак:** *Рад се бави везом која се успоставља између језика и идеологије. Идеологија формира (продукује) означитељске структуре којима одређује домене субјектовог дјеловања. Субјекат преузима означитељ идеологије, интерпелирајући се у дати идеолошки поредак. Идеологија такође формира структуре разумијевања субјеката које је претходном означитељском праксом интерпелирала. Идеологија тако установљује обрасце преко којих концептира и објашњава разумијевање реалности. Реалност се објашњава сходно препознатљивим схемама дефинисаним културном традицијом. Даље, препознаћемо да сваки од идеолошких центара моћи (односно друштвене групе која тежи одређеним циљевима) формира специфичан дискурс којим потврђују припадност датој интересној сфери. Интересна група говори на одређен начин. На крају рада приказаћемо проблем симболичке доминације, као културне (означитељске) хегемоније коју једна група врши на другој.*

**Кључне ријечи:** *језик, идеологија, критичка анализа дискурса, симболичка доминација*

## Увод<sup>1</sup>

Рад се бави анализом односа који се успостављају на релацији језик – идеологија. Наиме, полазећи од Алтисеровог (Louis Althusser) термина интерпелације, гдје се субјекат формира на основу означитеља којим га идеологија „прошива“, показаћемо начин на који језик игра улогу у формирању: а) когнитивних схема (или како ћемо их ми назвати структура разумијевања), б) дискурзивних образаца, карактеристичних за друштвене групе - носиоце моћи и в) симболичког капитала (односно, заснивању културне хегемоније).

---

1 Рад настао у оквиру пројекта: Динамички системи у природи и друштву: Филозофски и емпиријски аспекти бр. 17041.



Идеологија се одржава продукујући означитеље. Ти означитељи детерминишу домене дјеловања које субјект може да обавља у датом идеолошком стицају. На примјер, означитељ идеологије „професор“ бива додијељен индивидуи преко идеолошких државних апарата – у овом случају Универзитета. На тај начин, (доdjелом означитеља) држава успоставља контролу над субјектима (рецимо, означитељ „професор“ иде на „конференције“, „држи предавања“ и сл.) Тиме се спречава потенцијална опасност по устаљени идеолошки поредак. Под претпоставком да сви идеолошки означитељи обављају функције предвиђене идеолошком улогом („пекари“, „професори“, „трговци“ и сл.) могуће је вршити надзор над свим субјектима дате идеологије. Ми ћемо, из лакановске (Jacques Lacan) перспективе, показати како изгледа формирање субјекта у датом систему. Наиме, показаћемо начин на који се означитељ идеологије „доdjељује“ индивидуи – тј. начин на који се индивидуа интерпелира у субјекта.

Међутим, не продукује идеологија искључиво означитеље којима се контролише субјект. Идеологија врши и продукцију вриједносних означитеља којима се структурира свијест (дакле, одређују се когнитивне структуре) субјекта. Идеологија, тако, установљује обрасце преко којих конципира и објашњава разумијевање реалности. Видјећемо како се реалност објашњава сходно препознатљивим схемама дефинисаним културном традицијом. Са тим у вези, биће занимљива Лакофова (George P. Lakoff) анализа рата у Кувајту, која има наративну структуру бајке (са означитељима попут „спасилац“, „зликовац“ и сл.) Идеологија нам не намеће означитељске структуре, које ми треба да прихватимо или одбацимо; идеологија формира предструктуре разумијевања, којим понуђене означитеље разумијевамо чак и прије него што смо стигли да о њима размислимо. У томе је снага идеологије: она не намеће вриједности које продукује, него оформљава структуре разумијевања којима ми те вриједности *a priori* усвајамо.<sup>2</sup>

Даље, препознаћемо да сваки од идеолошких центара моћи (односно друштвене групе која тежи одређеним циљевима) формира специфичан дискурс којим потврђују припадност датој интересној сфери. Интересна група *говори* на одређен

---

2 Овдје треба бити пажљив. Не постоји општа идеолошка структура која управља свим субјектима и вриједностима датог система. Циљ идеологије је очување постојећег класног поретка. Међутим, постоји више идеологија (односно више центара моћи у датом идеолошком стицају), која свака за себе продукује системске означитеље којима успоставља одређене вриједности. Отуд је могуће да се у једном систему јави мноштво различитих, па чак супротстављених, система вриједности.

начин. Тим говором, она се разликује од других група (статусно се позиционира) и тим говором она остварује своју моћ. Међутим, видјећемо да је група у стању да *промијени* свој говор, да га усклади са (новим) циљевима и актуелним друштвеним стицајима. Са тим у вези видјећемо како се мијења политички дискурс „од формалног и ригидног стила интервјуа ка интерактивном и уобичајеном начину комуникације“<sup>3</sup>. На крају рада приказаћемо проблем симболичке доминације, као културне (означитељске) хегемоније коју једна група врши на другој. Та хегемонија условљена је „симболичким капиталом“ и одвија се кроз институције система. „Институције система“ су главна мјеста за продукцију означитеља. Имајући у виду речено, рад ће бити подјелен у четири тематске цјелине:

1. Идеологија и интерпелација
2. Когнитивне схеме
3. Дискурзивна анализа
4. Симболички капитал и хегемонија.

Све четири цјелине имаће за циљ да покажу однос који се успоставља између језика и идеологије.

### *Идеологија и интерпелација*

Чин прибављања означитеља индивидуа (дакле, његова иницијација у субјекта) назван је интерпелацијом.<sup>4</sup> Алтисер каже: „Категорија субјекта је конститутивна за сваку идеологију, али истовремено додајемо да је *категорија субјекта конститутивна за сваку идеологију само уколико свака идеологија има функцију (која се одређује) “конституисања” конкретних индивидуа као субјекта*“.<sup>5</sup> Идеологија продукује означитеље којима подјармљује индивидуе стварајући од њих субјекте - знаке. Индивидуа постоји само као теоријски конструкт. У пракси не можемо наћи индивидуу која

---

3 Blommert J. and Bulcean C., Critical Discours Analysis, *Annual Review of Antropology*, San Diego 2000, pp. 453.

4 Ми интерпелацију схватамо као врсту семиолошке праксе. Она користи системе означавања да би додјелила улоге субјектима на које врши притисак. Ми ћемо стога термин означитељ користити у значењу улоге коју је идеологија у стању да понуди својим индивидуама. Тек када индивидуа одабере свој означитељ, она постаје субјекат (знак) идеологије. Тек такав, формиран субјекат постаје носилац идеологије, постаје њена карика која јој омогућује функционисање (чак и тада када је знак који тај субјект представља неповољан по идеологију, рецимо „лобуњеник“, „анархиста“ и сл).

5 Алтисер Л., *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Лозница 2002, стр. 65.

не врши одређену улогу у идеолошком механизму. Ријечју, не можемо наћи индивидуу која већ није постала субјект. Чим је обиљежен, чим му је додат означитељ индивидуа је престала да постоји. Означена, индивидуа постаје *знак система* (субјект) који је *самим чином означавања* постао роб идеологије. Отуд назив „индивидуа” треба схватити условно, као могућност постојања без означитеља, без улоге, без сврхе итд.

Процес идеологизације јесте процес означавања, додјеливања улога које омогућују опстанак идеологији. Отуд, сам процес васпитања и образовања представља нужну продукцију субјеката, који би се на тржишту рада (принципом којим их је идеологија обиљежила: „професори”, „чистачи” и др.) расподјелили на мале зупчанике – чуваре поретка и владајуће класе. Алтисер даље каже: „Репродукција радне снаге захтева не само репродукцију њених вештина, већ истовремено и репродукцију њене потчињености правилима установљеног поретка, то јест, репродукцију потчињавања владајућој идеологији за раднике и репродукцију способности да се тачно манипулише владајућом идеологијом за чиноце експлоатације и угњетавања како би они омогућили доминацију владајуће класе ‘путем речи’”<sup>6</sup>. Владајућа класа, дакле, не излази из домена идеологије, али она може да се користи идеолошким државним апаратима, учвршћујући тако поредак означитеља. На тај начин, владајућа класа држи у својим рукама главне интерпелирајуће механизме којима одређује (профилише) субјекте за устоличење сопствене интерпелације.

Субјектима су, дакле, додијелене улоге. Те улоге одређују и до детаља организују њихов живот. Само такав живот (живот субјекта са улогом или интерпелираног субјекта) одговара идеологији. Интерпелирајући га у свој систем, субјекат постаје безопасан по идеологију. Он постаје слуга улоге коју игра.<sup>7</sup> Он постаје знак система којег представља. Процесом *означавања*, за Јулију Кристеву (Јулија Крџтева) „друштво

---

6 Исто, стр. 15.

7 Чак и уколико би та улога била начелно против идеологије. Рецимо улога неког „побуњеника”, чији је основни задатак „борба против система”. Такав субјекат је субјекат исте те идеологије против које се бори. Ријечју идеологија за њега има рјешење управо стога што је његова улога *препозната*, интерпелирана кроз означитељ побуњеника. Он ће или да сноси посљедице које је идеологија прописала за ношење баш таквог означитеља (затвори, менталне институције и сл.) или да промјени интерпелацијски означитељ (да узме уобичајнији идеолошки означитељ: „педагог”, „теоретичар књижевности” и сл.)

хвата, усмерава и надгледа биолошке притиске<sup>78</sup>. Самим тим, та опасност постаје дио друштвеног (идеолошког) механизма, дакле, постаје безопасна.

Означавање представља упознавање, дешифровање опасности које намеће *реално*. Реално је за Лакана мјесто дјелања самог означитеља. Означитељи се не везују само за субјекте, него за читаву стварност. Уколико претпоставимо различите означитеље за иста означена (дакле, за неки опипљив реалитет), мијењаће се сам статус тих означитеља. Лакан наводи примјер са тоалетом. Наиме, могућност да двије идентичне просторије добију различите улоге, сходно означитељима којима су детерминисане („мушки“ или „женски“) доказ је вертикалног задирања означитеља у означено. Знак постаје носилац идеологије, а самим тим означено тог знака бива схваћено кроз ту идеолошку матрицу наметнуту и изграђену на бази друштвених (културних) образаца. Тако знак „женски тоалет“ на свом идеолошком фону, заправо, показује да то *није* „мушки тоалет“. Управо стога, свако значење можемо сматрати за идеолошко јер претпоставља формирање знака (то јест избор одређеног означеног за одређени означитељ), који се у структури значења конституише управо тиме што *није* оно што други знакови те структуре јесу, потврђујући тиме домене сопственог значења, односно сопствене интерпелације.

Субјект се за Лакана потврђује кроз идентификацију коју му преко означитеља намеће Други. „У теологији посебно апофатичкој (негативној), друго је упућивало на трансценденс, на Створитеља који се не може свести ни на шта што је створено (...) (према Лакановој формули: `Не постоји друго другог`)). Ваља увек имати на уму ово трансцендентално порекло другог, немогућност његове потпуне емпиризације, иако му историја одређује лица, облике, формуле или фигуре.“<sup>79</sup> Друго представља почетно стваралачко изходиште, услов свеопштег постојања чије се стварање може изједначити са означавањем. Остајући у домену (пост)структуралистичке терминологије, могли бисмо рећи да је знак који ствара Други, знак који нема свој *траг*. Говор који управо због свог изходишног статуса не може бити деконструисан потенцијалним значењима која би се осликавала у траговима тих знакова. Други је онај који је тајан и који зна тајне. Онај који се угледа на себе и који упориште не тражи изван онога што јесте по себи (отуд `Не постоји друго другог`)).

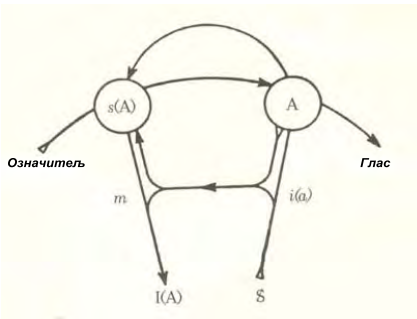
---

8 Крестева Ј., Семиотика – критичка наука и/или критика науке, у: *Механизми књижевне комуникације*, стр. 291.

9 Милић Н., *АБЦ Деконструкције*, Београд 1997, стр. 89.

---

Други представља референтни означитељ. Он је образац на којем су исцртане координате идеологије. Сама идеологија, са својим означитељима, увијек се ослања на Другог као модел преко чијег значења означитељи дате идеологије формирају субјекте-носиоце те идеологије. Субјект је окружен означитељима. Штавише, он је увијек у дијахронијском односу наспрам њих.<sup>10</sup> Њихово значење клизи наспрам субјекта и било би неухватљиво да нема Другог који их пришива (одређује) као *таква* значења. Управо је мјесто Другог, мјесто формирања тачке прошивања (*le point de capiton*) која, заправо, омогућује чин интерпелације на другој страни тог „прошивка“, у означитељском систему идеологије саме. Да бисмо ближе објаснили тачку прошивања, послужићемо се Лакановим графиконом 1:



Графикон 1: Конституисање субјекта<sup>11</sup>

Линија „Означитељ“ – „Глас“ представља означитељски ланац: скуп означитеља. Тај означитељски ланац пресјечен је у два наврата: тачком *A* или великим Другим који детерминише (функционално одређује) означитељ *s(A)* који се налази у другој тачки означитељског ланца. Лакан њихов однос одређује на следећи начин: „Једна (тачка – Н. М.) означена са *A*, место је означитељског трезора, што неће рећи кода, јер ту се не конзервира једнозначно подударане знака са нечим, него се само означитељ образује из одредљивог синхроничног скупа елемената, у којем сваки елемент одржава само принцип његове опреке сваком другом. Друга тачка, означена са *s(A)*, оно је што можемо назвати пунктуација, у којој се значење образује као завршени продукт“<sup>12</sup>. Тачка *A* накнадно одређује домене значења у тачки *s(A)*. „На овом мјесту налазимо означено, значење које је функција великог

10 Означитељи сада постају знаци идеологије. Они постоје засебно (прије него што се вежу за индивидуу) егзистирајући у симболичким формама чија значења тек накнадно (преко идентификације) формирају субјекте („слобода“, „рат“ и сл.).

11 Видјети у Жижек С., *Сублимни објект идеологије*, Загреб 2002, стр. 144.

12 Лакан Ж., *Списи*, Београд 1983, стр. 283.

Другог – које је произведено као ретроактивни учинак “прошивања”, уназад, од тачке у којој је однос међу лебдећим означитељима фиксиран референцијом на синхронски симболички код.<sup>13</sup> Та ретроактивност читава се у фиксирању значења које идеолошки означитељ једино може да постигне тиме што ће своју тачку референције пронаћи у Великом Другом (А). На тај начин, Други се јавља као синхронизјска тачка која утиче (фиксира) значења означитеља чије је кретање изопштено из своје дијахронијске проточности. Субјект<sup>14</sup> (прецртано S у доњем десном углу графика) тек треба да прође кроз прошивне тачке које ће га у завршном чину конституисати као субјекта који се идентификовао са означитељем идеологије i(a). Субјектов пут је дакле пут од аксиолошког система који му несвјесно намеће Други до преузимања улоге (интерпелације), којим му идеологија излази у сусрет испуњавајући му жељу: идентификујући га са означитељем који своје упориште тражи у Другом.

### *Когнитивне схеме*

Начин на који индивидуа доживљава свијет условљен је њеним сазнајним способностима. Међутим, само сазнање (поред индивидуалних дистинктивних обиљежја, као што је интелигенција) може бити дефинисано доменом културе у којој је та индивидуа сазријевала. Условљеност индивидуе културом подразумева да (управо због универзалних културних карактеристика инхерентних одређеној нацији, етницитету или било којој социјалној групи) субјекти могу на идентичан начин да схвате одређене друштвене појаве. Међутим, разлика у култури условиће и разлику у конституисању когнитивних схема, које ће опет условити разлику у начину закључивања о одређеној појави. То не значи да когнитивне схеме, које су условљене културом, морају да реферишу ка метафизичким категоријама “истине” и “праведности”. Култура је скуп вриједности (или, ако хоћемо, скуп предрасуда) које једна заједница посједује и чији се аксиолошки поредак конституише идеолошком активношћу (кроз рад институција система и сл). Отуд посљедице културног дјеловања (или когнитивних схема условљених културом) могу често бити неправедне и неистините (Незгода је у том што ми ту “неправедност” и “неистинитост” спознајемо из друге идеолошке перспективе, која такође може бити схваћена као неправедна.) Паул Димађо (Paul DiMaggio), диску-

---

13 Жижек С., нав. дело, стр. 146.

14 Ријеч је заправо о полусубјекту, субјекту који још увијек није спојен са означитељем. Празном субјекту, у алтисеровској терминологији: индивидуи.

тујући о “аутоматској когницији” каже: “Ова рутина (мисли се на рутину аутоматског закључивања - Новак Малешевић) свакодневне когниције ослања се увелико и некритички на схеме које су културно условљене – структуре знања које објашњавају објекте и догађаје и по аутоматизму обезбјеђујући претпоставке о њиховим карактеристикама и односима, условљавају под тим условима непотпуне информације”<sup>15</sup>. Ове “непотпуне информације” тичу се културом условљених когнитивних модела (које можемо назвати и предрасудама) којима просуђујемо догађаје у реалном.

Питер Стоквел каже (Peter Stockwel) каже: “Конвенционална комуникација подразумијева свима доступне (shared) (можда универзалне) ИКМ-с (идеализоване когнитивне моделе) и слике-схеме (image-schemas), кроз које ми структурирамо наше разумијевање свијета и кроз које ми структурирамо нове концепте”<sup>16</sup>. Начин структурирања сазнајних модела можемо назвати когницијом. Међутим, “идеализовани когнитивни модели” и “слике-схеме” дају универзални хабитус који представља основу за свако даље конципирање и структурирање. То значи да су закључци (имплицитно и само мишљење) везани за идеализоване представе које чине референтни оквир сваког когнитивног процеса. Отуд примање новог садржаја у свијести се препознаје (структурира) преко одређених схема које разврставају и складиште перципирани материјал, односно које нам омогућавају меморисање и употребу запамћених података. Отуд когнитивна лингвистика (КЛ) проучава “универзалне или тоталитарне лингвистичке и концептуалне структуре”<sup>17</sup>. На тај начин, покушава се објаснити универзална језичка граматика и закони преко којих се семиотички акти (писање и читање су дио њих) могу спознати.

Култура, дакле, представља вриједносни хабитус који се акумулира генерацијама и преноси на потомке. На тај начин, културна достигнућа омогућавају еволуцију когнитивних схема и перцепције реалног. “Култура омогућава људима да надмаше физичке и когнитивне способности кроз развој и употребу одговарајућих вјештина и предмета. Тако, људи могу да лете, да се пењу на дрвеће, роне, и изводе напредне математичке прорачуне, упркос томе што немају крила, канце, природне сонаре или напредне прорачунске

---

15 DiMaggio P., Culture and Cognition, *Annual Review of Sociology*, vol. 23, 1997, pp. 269.

16 Stockwell P., Towards a Critical Cognitive Linguistics, in: *Discourses of War and Conflict*, eds. Combrink, A. and Biermann I., Potchefstroom University Press, 2000, pp. 1.

17 Исто, стр. 2.

особине.”<sup>18</sup> Управо стога наш доживљај стварности може бити различит у зависности од културног стадијума којим смо индоктринирани. Међутим, то не значи да се когнитивне схеме унапређују искључиво кроз наслијеђени културни хабитус. Могуће је претпоставити и обрнуто. “Клод Леви Строс (Claude Levi-Strauss) експлицитно је покушао да објасни културу у терминима структуре људског ума. Развио је идеју да једноставна когнитивна диспозиција као што је наклоњеност хијерархијској класификацији или ка бинарним опозицијама игра важну улогу у обликовању комплексног социјалног система као што је сродство и комплексне културне манифестације као што је мит.”<sup>19</sup>

Когнитивна лингвистика покушава да пронађе когнитивне схеме у језику. Те когнитивне схеме у овом случају подразумевају би метафорички пренос који се над датим текстом врши да би се информације структурирале под идеализоване (универзалне) когнитивне моделе. Сам текст може у себи да крије схематизоване приказе, са којима смо упознати кроз културну традицију, који су прикривени актуелношћу реалног о којем се пише. Стоквел даље каже: “КЛ се бави углавном концептуалним мапирањем који истичу метафоричност исказа. Ферклау препознаје присутност метафоре, премда је заинтересован за проучавање идеолошких функција, његов системски лингвистички оквир чини га осјетљивим за препознавање идеолошких нијанси у различитим стиловима:

Метафора је значење које представља један аспект искуства преко других термина, и она није ограничена на тип дискурса за које се стереотипно везује – поезију и литературу. Сваки аспект искуства може бити представљен кроз много метафора, и управо је анализа односа између алтернативних метафора првенствени интерес овог текста, јер различите метафоре имају различите идеолошке приступе”<sup>20</sup>.

Заинтересованост Ферклауа за метафору је искључиво идеолошке природе. То значи да он покушава да одгонетне латентна значења текста која су идеолошки индоктринирана (расизмом, европеизмом и сл). За когнитивну лингвистику метафоричност текста (уколико прихватимо претпоставку да је сваки текст начелно метафоричан) огледа се у препознавању схема које су инхерентне нашим когнитивним моделима (најчешће наслијеђеном културом и социјализацијом).

---

18 Sperber D. and Hirschfeld L., Culture, Cognition, and Evolution, in: *Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, eds. Wilson, R. and Keil F., Cambridge Massachusetts, London England 1999, pp. 8.

19 Исто, стр. 8.

20 Stockwell P., нав. дело, стр. 5.

---



Управо преко когнитивних схема текст који читамо може да се пренесе на образац који нам је већ познат (априоран) преко наслијеђених културних модела. Тако на примјер проповска структура бајке (са чијим смо наративним моделима упознати интуитивно) може да се примјени на анализу америчко-иранско-кувајтског рата. “Лакоф (Lakoff) наглашава да је ратна прича презентована метафорично као бајка. Као идеалан когнитивни модел, бајка представља добру базу за метафоричку надоградњу. Лакоф црта наратолошки оквир преузет од Пропа, и користи их да би дискутовао о неколико сценарија који су изграђени од стране медија. Ово укључује ‘Сценарио спасавања’, у којем је Кувајт жртва злог Ирака, Сједињене државе представљају хероја, док злочин подразумијева киднаповање и напастовање; и ‘Сценарио самоодбране’, у којем Ирак и Сједињене Државе остају и даље у својим улогама зликовца и хероја, али свијет је жртва смртоносне пријетње (пријетње по економско здравље), која мора бити ријешена учешћем Алијансе.”<sup>21</sup> На тај начин, од једне егзистенцијалне кризе (што би рат требао да буде) кроз дискурс се формира површна слика, одређена доменима бајковитих наратолошких пракси, о херојима и зликовцима чији исход треба да се ријеша исправљањем неправди и кажњавањем криваца. Управо је тај патернистичко-идеолошки поглед великих сила условио улогу “хероја”. Отуд је сва матрица сведена на слjedeће: неправда се десила, јунак је угрожен, херој се појављује и спасава јунака, правда је задовољена. То би дакле, био когнитивни оквир у којем Западна идеологија перципира ратове. Међутим, бајковита структура не конституише са само кроз наратолошки оквир кроз којих се сагледава судбина других. Она је имплицирана и кроз елементе које су инхерентне бајци, као што су: магија, животиње које причају и сл.<sup>22</sup>

### *Дискурзивна анализа*

Под “дискурсом” подразумијевамо начин говора одређене друштвене групе, која тиме (говором) има за циљ потврђивање сопственог статуса моћи у оквиру идеолошки загарантованих институционалних домена. Идеологија ствара институције да би кроз њих могла да говори.<sup>23</sup>

---

21 Исто, стр. 10.

22 О томе како се конституишу ови наратолошки ексцеси типични за бајку у реалним, ратним оквирима, видјети у *Towards a Critical Cognitive Linguistics*, стр. 14. и даље.

23 У крајњој линији, увијек је идеологија та која говори. Начелно, чак и говор против идеологије је идеолошки говор јер се остварује преко идеолошких државних апарата (школа, установа културе, болница и сл. ) и означитеља који се од стране тих институција додјељују индивидуама

На тај начин, обиљежје дискурса условљено је степеном утицаја који је једна друштвена група у стању да изврши на другу групу. Отуд је важно да се дискурс те групе прилагоди рецепијентима који тај говор треба да слиједи. Бломерт и Болсин (Jan Blommert and Chris Bulcean) кажу: “У политичком пољу на примјер, Ферклау (Fairclough) и Моранен (Mauranen) упоређују политичке интервјуе у временском размаку од 35 година и увиђају јасан заокрет од формалног и ригидног стила интервјуа ка интерактивном и уобичајенијем начину комуникације”<sup>24</sup>. Ова промјена стила у начину обраћања народним масама, у политичком дискурсу има за циљ већу допадљивост и лакши пут ка ширењу и учвршћивању владајуће идеологије. Дискурс постаје флексибилан у слању одређене поруке. Уколико осјети да је одређена форма говора неадекватна (та неадекватност може да буде посљедица културног развоја, појаве нових медија које траже прецизнији и релаксиранији начин комуникативног општења и сл.) дискурс се мијења и прилагођава захтјевима медија кроз које говори, као и захтјевима које му хоризонт очекивања социјалне групе на коју је говор усмјерен намеће.

Сваком исказу инхерентна је одређена идеолошка позадина. Од те позадине се не може побјећи (чак ни онда када је то жеља самог исказа). Управо стога, уколико претпоставимо да постоји мноштво интересних сфера које захтијевају своје дискурзивно уобличење, критичка анализа дискурса не подразумијева само анализу доминантног дискурса предметног кроз институције моћи датог система (са великим темама попут: демократије, социјализма, економије и сл), него и много других, незнатнијих дискурзивних пракси које постају евидентне у локалним сферама живота. Отуд “Због високог лингвистичко-дискурзивног карактера многих промјена у касном модернизму и повећању облика и распрострањености језичких форми, критичка анализа дискурса постаје све важнија у различитим пољима као што су маркетинг, социјална помоћ и политички дискурс”<sup>25</sup>. Критичка анализа дискурса би дакле подразумијевала:

---

(професори, инжењери и сл). Под институцијама подразумијевамо означитеље којима идеологија додјељује улоге (функције) у дајој друштвеној заједници. Отуд, сваки *означен* аспект идеологије представља институцију за себе и има могућност *говора*, односно артикулације моћи у циљу учвршћивања и ширења својих позиција.

24 Blommert J. and Bulcean C., *Critical Discours Analysis*, in: *Annual Review of Antropology*, San Diego 2000, pp. 453.

25 Исто, стр. 452. Упоредити са: “Идеја о новом капитализму (New capitalism) чија је основа знање или чији је социо-економски поредак условљен знањем, имплицира такође условљеност дискурсом, сугеришући да језик може имати значајну улогу у савременим социо-економским

1. Препознавање *идеолошке* поруке (“правог значења”), које се из датог дискурса може имплицирати.
2. Проналажење везе између дискурса и друштвене групе којој је тај дискурс инхерентан.

Тео Ван Дијк (Theo van Dijk) анализирајући један чланак из британског магазина *Sin* прокушава да препозна идеолошку интенцију самог чланка (или, да останемо вјерни терминологији коју користимо: дискурса). Текст гласи: “Британија је преплављена таласом илегалних имиграната толико очајних због посла да не бирају шта ће да раде за малу своту новца (*pittance*), робујући иза барова, чистећи хотелске собе и радећи у кухињама”<sup>26</sup>. Ван Дијк запажа да исказ “раде за малу своту новца”, имплицитно подразумијева да је најезда имиграната опасна за британско друштво због ниске цијене рада коју она успоставља на тржишту. То представља пријетњу одређеном класном слоју у Британији, који ће због конкурентности морати да обори своју цијену рада, што ће условити пад стандарда у нижој средњој класи. Друго запажање, како примјећује Видовсон, може се односити на исказ “робујући иза барова” (*slaving behind bars*). “Термин *робујући* (који је сродан са исказима *роб* и *ропство*) има ин-тертекстуални ехо дискредитујућег дискурса нескривеног расизма који су новине вјероватно хтјеле да избјегну.”<sup>27</sup> На тај начин, анализом исказа ми смо утврдили сљедеће: да је дискурс импрегниран латентном идеолошком поруком коју треба открити (у овом случају порука би била да је нижа средња класа у Британији угрожена), да се дискурс обраћа одређеној друштвеној групацији (британском друштву уопште, или специфичније, средњем сталежу британског друштва), да сам дискурс своју поруку некада може да пошаље у нескривеној форми (као што је то случај са примјером *ропства*), док је порука некада прикривена формалнијим језичким апаратом (као у случају “малих свота новца” у примјеру изнад).

Међутим, као што је сваки дискурс идеолошки, тако је и сваки нови дискурс који разобличава идеологију (изграђену

---

промјенама, него што је имао у прошлости”. Fairclough N., Critical discourse analysis in researching language in the new capitalism: overdetermination, transdisciplinary and textual analysis, *Systemic linguistics and critical discourse analysis*. eds. C. Harrison and L. Young, Continuum, London 2004, стр. 2.

26 Цитирано према Widdowson H., *The Theory and Practice of Critical Discourse Analysis*, in: *Applied Linguistics*, Oxford 1998, pp. 143.

27 Исто, стр. 144.

---

кроз неки претходни дискурс) такође идеолошки. То значи да и нови дискурс представља једну идеолошку матрицу која своју моћ шири и утемељује кроз институционалне сфере. Видовсон каже: “Ипак, немогуће је емпиријски установити пишчеву интенцију у датом тексту. Интенција је имплицитна закључцима саме анализе, која упућује на аналитичареве априорне претпоставке о пищевој идеолошкој позицији. Ту не постоје везе са читаоцем којем текст упућује своје поруке. Разумијевање се преноси преко заступника, што значи да аналитичар користи лингвистичке исказе селективно да потврди сопствене предрасуде”<sup>28</sup>. Овим Видовсон подрива сам чин *шчитаванја* идеолошких порука из датог дискурса, као нешто што није емпиријски утемељено (дато као објективна вриједност), већ је производ интерпретаторовог свјесног деконструисања текста да би се потврдила валидност предрасуда које прате интерпретаторову анализу. Отуд су Ван Дијкови закључци, као и закључци самог Видовсона, о поменутом чланку условљени предрасудама које су деконструкцијом текста (или употребом новог идеолошки обојеног дискурса) покушале да се потврде као важеће. Другим ријечима, закључци о угрожености Британаца и расистички испади афирмисани кроз ријеч *ропство* представљају само предрасуде аутора (интерпретатора) који су покушали да нађу афирмацију за сопствене априори стечене ставове, што имплицира да се ти закључци нису никада налазили у тексту који су интерпретирали (или да останемо вјерни Видовсоновој терминологији, такви закључци не могу емпиријски да се потврде као конститутивни за текст који се интерпретирао).

Рекли смо да одређена друштвена група користи дискурс зарад афирмисања моћи. Међутим, сам дискурс за исте циљеве могу да користе и субјекти (дакле, индивидуе већ интерпелиране у систем са означитељем коју им је идеологија додијелила). На тај начин, обиљежја дискурса постају незванична (зато што не морају увијек да буду потврђена кроз институцију) средства дискриминације или одраза моћи над другим субјектима. Тереза Тонус (Terese Thonus) каже: “Одлично познавање језика (Language proficiency) утиче на статус у друштву, чак и када особа, којој језик на којем се споразумијева није нативни, има вишу институционалну позицију, него особа којој је језик општења нативни. Тајлер и Дејвис (Tyler and Davies) истраживали су размјену између корејског интернационалног предавача (International teaching assistant) и америчког студента (...) Било је јасно, да је интернационални предавач коме енглески језик није

---

28 Исто, стр.143.

био нативни деградирао свој статус у очима студента, што је условило појаву провокација<sup>29</sup>. Наиме, у овом случају познавање језика појављује се као *означитељ* моћи. Ту више није у питању скривена идеолошка порука која мора бити препозната, овдје је у питању посједовање означитеља моћи (дискурса) којим је субјекат у могућности да артикулише сопствену идеолошку позицију, а самим тим и да се дефинише (означи) као припадник одређеног друштвеног слоја. Непознавање дискурса, чија је употреба уобичајена за институције моћи, условљава искључење из механизма дјеловања саме те институције.

Дискурс је идеолошко оруђе које служи за постизање циљева зацртаних од стране одређене интересне групе. Дискурс се прилагођава хоризонту очекивања (политички или маркетиншки дискурс) и медију кроз који се артикулише.

### *Симболички капитал и хегемонија*

Под “симболичким капиталом” подразумевамо скуп различитих семиотичких пракси одређене друштвене групе. Под термином “семиотичка пракса” подразумевамо категоријски одређене скупове знакова (они дакле могу бити језички, сликовни, опредмећени и сл), који својим значењем имплицирају одређени аксиолошки поредак. Наметање одређених система вриједности може се стога одредити као вид симболичке доминације. Моника Хелер (Monica Heller) каже: “Слиједећи Бурдијеа 1977, 1982, узимам синтагму “симболичка доминација”, којом означавам способност једне социјалне групе да успостави контролу над другом групом тако што ће сопствени поглед на реалност и сопствене културне праксе прогласити највриједнијима и, што је још важније, прогласиће их нормом<sup>30</sup>. Дакле, симболичка доминација би представљала културну хегемонију (оличену кроз семиотичку праксу: језик, обичаје и др), једне социјалне групе (класе, нације, државе и др.) над другом. Међутим, сама доминација мора да се афирмише у институцијама, које на тај начин постају идеолошки носиоци датог симболичног капитала. Слиједећи даље Монику Хелер, институције можемо дефинисати као: “Конвенционализоване социјалне структуре, које обезбјеђују ресурсе, одређују понашање и

---

29 Thonus T., Dominance in Academic Writings Tutorials: Gender, Language Proficiency, and the Offering of Suggestions, in: *Discourse and Society*, vol. 10, issue 2, London 1999, pp. 230.

30 Heller M., Language Choice, Social Institutions, and Symbolic Domination, *Language in Society*, vol. 24, issue. 3, 1995, pp. 373.

---

успостављају значење на начин који је дефинисала социјална група у намјери да унаприједи сопствене интересе<sup>31</sup>.

Симболичка доминација (културна хегемонија)<sup>32</sup> представља дакле, идеолошку превласт једне друштвене групе, која свој утицај врши преко институција система. На тај начин, институције представљају центре моћи, идеолошко стециште норме и Закона. Отуд, свака сфера утицаја, свака продукција значајна мора своју поруку да потврди кроз институционалну праксу. У супротном, таква порука остаје жигосана као нелегитимна. Разумије се, поковање Закону представља обавезу сваког члана одређене заједнице. На основу тог закона гради се норма, која имплицира хијерархију и одређује друштвену функцију. Занимљиво је напоменути да норма не мора увијек бити апостериорна категорија, гдје би се одређен закон подједнако примјењивао на свакога након рођења. Норма различито дјелује на популацију која рођењем носи динстинктивна обиљежја пола и социјалног статуса. Тако су, рецимо, одређени религијски закони (који се институционално потврђују и штите казном уколико се норма прекрши), много строжи према жени, него према мушкарцу (можемо дакле рећи да су ови закони априори дискриминаторни, неко је осуђен на лошији положај и прије рођења). Џејлен Хусеин (Jeulan Hussein) каже: “У Оромо подручјима гдје је гада систем слаб, курански и библијски концепти скромности се такође користе да би се провјеравало и контролисало понашање жене<sup>33</sup>. На тај начин, жена је онемогућена да обавља друштвене функције, нема право на сопствени избор одјеће и сл. Закони постају валидни тек када се потврде кроз институционални систем и када се за њихово кршење пропише одговарајућа казна. (Занимљиво је напоменути да је у Оромо друштву муж одговоран за понашање своје жене, и он сноси казну за њену евентуалну непослушност.<sup>34</sup> Моралност институционализованих закона за идеологију није много битна.

---

31 Исто, стр. 373.

32 Пошто смо симболичку доминацију одредили као скуп семиотичких пракси, а семиотичку праксу одредили преко аксиолошког поретка који успостављају знакови, јасно је онда да, уколико претпоставимо да ови знакови врше *утицај*, можемо термин симболичка доминација увелико изједначити са термином културна хегемонија. Разумије се, отуд културу можемо да дефинишемо као скуп знакова, који своја значења (имплицитно, сопствене вриједносне норме), намећу и формирају у датим институцијама система.

33 Hussein, J., *A Cultural Representation of Woman in the Oromo Society, African Study Monographs*, vol. 25, issue 3, Kyoto, 2004, pp. 107.

34 О овоме видјети у *A Cultural Representation of Woman in the Oromo Society*, стр. 108.

---

Међутим, борба за институције, односно за идеолошко легитимисање, може на парадоксалан начин да ограничи утицај одређене социјалне групе. Хелер показује како је у Канади борба франкофоне мањине за сопствене образовне институције дјеловала контрапродуктивно јер је искључила своју заједницу из ширег идеолошког стицаја у којем преовладава англофона популација, што ће рећи институције које штите систем вриједности заснован кроз одређен језик (као једну од семиотичких пракси). Хелер каже: “Институционални монолингвизам франкофоне Канаде је парадоксалан због тога што је то акт отпора, али уједно и производ хијерархијског односа моћи; што значи креирања центара моћи које имају за циљ да обезбједе франкофоним говорницима приступ глобалној економији, али на начин да франкофонија ризикује искључивање себе из свијета енглеског говорног подручја који је константно у експанзији”<sup>35</sup>. На тај начин, задобијањем својих институција франкофони говорници су ушли у економски систем обезбјеђен идеолошким признавањем, али њихова искључивост према свему нефранкофоном, доводи их у опасност због изолације и социјалне отуђености из ширег друштвеног контекста. Ипак, та искључивост је оправдана. Имајући у виду да се франкофонија у Канади засновала, односно идентитетски формирала, у сукобу са доминантном англофоном идеологијом (отуд “акт отпора”), свако отварање према англофонији (чак и у билингвалном маниру), пријетило би гушењу франкофоне мањине. Другим ријечима, културна хегемонија англофоне већине би током одређеног временског периода у потпуности асимиловала француски језик. Чињеница да се у овом случају француски језик дефинише у идеолошким оквирима као *разлика* у односу на енглески језик, као *отпор* према енглеском језику, условљава ову врсту одбојности формираних профранкофоних институција према другим језичким праксама.

Ипак, апсолутна искључивост из ширег идеолошког стицаја је немогућа. Отуд је и напор франкофоних институција ка устоличењу монолингвизма у свом образовном систему само илузија. “Језик на игралиштима и школским ходницима па чак и конверзациони језик школских другова, у Шамплану као уосталом и у многим другим француским школама у Торонту (као и у већем дијелу Онтарија) је енглески.”<sup>36</sup> Шири идеолошки стицај, у којем је своју институционалну аутономију добио француски језик, врши утицај на популацију која похађа француске школе. Тај утицај

---

35 Heller M., нав. дело, стр. 379.

36 Исто, стр. 385.

---

је неизбјежан услед велике присутности англофоне језичке културе кроз масовне медије. Тај утицај обезбјеђен је, разуме се, великом економском инфраструктуром англофоне културне идеологије.

Међутим, постоје случајеви када маргинализован језик представља статусни симбол владајуће класе. Кетрин Вулард (Kathryn Woolard) помиње случај карактеристичан за Барселону, гдје је кастиљански језик идеолошки озакоњен језик, док је каталански онај који је маргинализован. Ипак, управо тај маргинализовани језик, који нема своју потврду у државним институционалним апаратима носи у себи статусну одлику која разликује вишу од ниже класе. Кетрин Вулард каже: “У Барселони, упркос институционалној доминантности кастиљанског језика, употреба каталонског језика евоцира много више позитивних оцјена, на линији која означава статус, код каталонских и кастиљанских слушаца. Говорници звуче много интелигентније, културније, моћније, самоувјереније и вредније када говоре маргинализованим каталонским језиком, него када причају кастиљанским”<sup>37</sup>. Каталонски језик представља неку врсту привилегованог знања, које вам омогућује већи друштвени статус. Парадокс је у томе што институције система не стоје иза овог језика, што имплицира да је издвојен из финансијских протока идеолошког крвотока, што са друге стране, његов опстанак може довести у питање. Отуд главно питање није зашто се овај језик сматра вреднијим од кастиљанског, него који су начини његовог опстанка или другим ријечима ко финансира учење каталонског језика. Вулард даље каже: “Каталонски наставља да доминира интерном економском структуром Каталоније (која значајно доприноси Шпанији). Иако је кастиљански језик успјешно заступљен кроз државне институције што његово знање чини условним за приступ државним функцијама, каталонски наставља да доминира газдинствима и менаџменту у приватном сектору, који представљају малу и средњу индустрију. На овој економској бази, као што сам већ раније аргументовала, каталонски језик гради свој ауторитет у народу. Ово значи да ауторитет не мора увијек да буде потврђен кроз школски систем и кроз друге формалне институције, него кроз примарне међуљудске односе и кроз њихову свакодневну, неформалну интеракцију: на радном мјесту, гдје су Каталонци често оснивачи који заузимају високе позиције, док кастиљански говорници представљају обичне раднике; на мјесту боравишта, гдје

---

37 Woolard K., Language Variation and Cultural Hegemony: Toward an Integration of Sociolinguistic and Social Theory, *American Ethnologist*, vol.12, no. 4, 1985, pp. 741.



Каталонци живе на вриједним локацијама, док кастиљански имигранти живе на периферији”.<sup>38</sup>

Идеологија опстаје тако што гради означитеље којима додјељује улоге. Сваки од означитеља своју друштвену потврду налази у језику који му је *означио* домене друштвеног дјеловања. Идеологија не може да функционише без језика и обрнуто. Језик је неопходан идеологији да би јој давао законе и означавао домене рада субјеката, као и да би производио санкције за кршење норми које је прописао. Идеологија је са друге стране неопходна језику да би омогућила његов опстанак у институцијама система.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Алтисер Л., *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница 2002.

Blommert J. and Bulcean C., Critical Discours Analysis, in: *Annual Review of Antropology*, San Diego 2000.

Cameron D., *Linguistic relativity: Benjamin Lee Whorf and the Return of the Repressed*, Qritical quarterly, vol 41, no 2, 1999.

DiMaggio P., Culture and Cognition, in: *Annual Review of Sociology*, vol. 23, 1997.

Fairclough N., Critical discourse analysis in researching language in the new capitalism : overdetermination, transdisciplinary and textual analysis, *Systemic linguistics and critical discourse analysis*, eds. Harrison C. and Young L., Continuum, London 2004.

Heller M., Autonomy and Interdependence: Language in the World, in: *International Journal of Applied Linguistics*, vol. 7, no. 1, 1997.

Heller M., Language Choice, Social Institutions, and Simbolic Domination, in: *Language in Sociaty*, vol. 24, no. 3, 1995.

Hill J. and Mannheim B., Language and World View, in: *Annual Review of Anthropology*, vol. 21, 1992.

Hussein J., A Cultural Representation of Woman in the Oromo Society, *African Study Monographs*, vol. 25, issue 3, Kyoto 2004.

Кристева Ј., Семиотика – критичка наука и/или критика науке, *Механизми књижевне комуникације*, Београд 1983.

Лакан Ж., *Списи*, Просвета, Београд 1983.

Милић Н., *АБЦ Деконструкције*, Народна књига, Алфа, Београд 1997.

Sperber D. and Hirschfeld L., Culture, Cognition, and Evolution, in: *Enciclopedia of the Cognitive Sciences*, eds. Wilson R. и Keil F., Cambridge Massachusetts, London 1999.

---

38 Исто, стр. 742.

Stockwell P., Towards a Critical Cognitive Linguistics, in: *Discourses of War and Conflict*, eds. Combrink A. and Biermann I., Potchefstroom University Press.

Thonus T., Dominance in Academic Writings Tutorials: Gender, Language Proficiency, and the Offering of Suggestions, in: *Discourse and Society*, vol. 10, issue 2, London 1999.

Woolard K., Language Variation and Cultural Hegemony: Toward an Integration of Sociolinguistic and Social Theory, *American Ethnologist*, vol.12, no. 4, 1985.

Widdowson H., The Theory and Practice of Critical Discourse Analysis, in: *Applied Linguistics*, Oxford, vol 19, Issue 1, 1998.

Wodak R., Mediation Between Discourse and Society: Assessing Cognitive Approaches in CDA, in: *Discours Studies*, 2006.

Жижек С., *Сублимни објект идеологије*, Друштво за теоријску психоанализу, Аркзин, Загреб 2002.

Шуваковић М., *Мартек фаталне фигуре уметника, Меандар*, Загреб 2002.

Novak Malešević  
University of Belgrade, Faculty of Philology and  
Faculty of Philosophy, Belgrade

## LANGUAGE AND IDEOLOGY

### Abstract

This paper deals with the connections established between language and ideology. Ideology forms (produces) signifying structures by which it defines domains of a subject's actions. The subject takes on the role of an ideology signifier, interpellating itself into the given ideological order. Also, ideology forms structures of a subject's understanding by having previously interpellated them with the signifying praxis. In this manner, ideology establishes forms through which it conceives and explains the understanding of reality. Reality is then explained by adequate recognizable schemes which are defined by cultural tradition. Furthermore we will notice that every ideological center of power (e.g. regarding social groups which strive to achieve certain goals) forms a specific discourse to assert belonging to a certain sphere of interest. Each interest group *speaks* in a certain way. The paper ends with an analysis of the problem of symbolic domination as a cultural (signifying) hegemony which one group exerts over another.

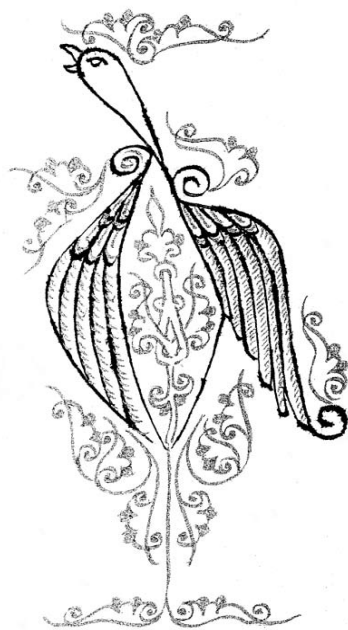
**Key words:** *language, ideology, critical discourse analysis, symbolic domination*

---

# ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ

---

Приредила  
др Миланка Тодић





Универзитет уметности у Београду,  
Факултет примењених уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1338165T

УДК 7.037.5(497.11)

7.037.5(44)

821.163.41.02НАДРЕАЛИЗАМ

821.133.1.02НАДРЕАЛИЗАМ

821.163.41.09 Ристић М.

821.133.1.09 Бретон А.

прегледни рад

---

# УМРЕЖЕНА АВАНГАРДА: СРПСКИ, ФРАНЦУСКИ И ШПАНСКИ НАДРЕАЛИСТИ

---

**Сажетак:** *Алманах Немогуће – L'impossible*, објављен двојезично на српском и француском језику у Београду 1930. године, био је кључни мултимедијални и колективни рад српског надреализма, који је померио границе лепе уметности и литературе. Тај модел двојезичког и мултикултурално конципираног алманаха наста-вљен је и у часопису “Надреализам данас и овде” (1931-1932), па се може посматрати као крунски доказ успешне сарадње и чвр-сте умрежености различитих, а идеолошки блиских, авангардних група. Српски, француски и шпански надреалисти су, обликујући алманах и часопис, били најуспешнији у размени информација и у међусобној комуникацији која се одвијала на различите начине, у разним сферама и на разнородним медијским језицима.

**Кључне речи:** *надреализам, српски надреализам, уметничка аван-гарда, Марко Ристић, Андре Бретон, Салвадор Дали*

Српска надреалистичка група деловала је синхронизовано са француском надреалистичком централом читаву једну деценију од 1922. до 1932. године, чинећи поред чешке и белгијске групе важну иницијалну тачку на глобалној мапи надреализма.<sup>1</sup> Одмах на почетку треба нагласити да је до

---

1 Рад је настао у оквиру пројекта *Српска уметност 20. века: национално и Европа*, Министарства просвете и науке Републике Србије бр. 177013.

---

личног сусрета између двојице вођа надреалистичких група, Марка Ристића и Андре Бретона, дошло већ 1926. године у Паризу, дакле на самом почетку интернационалних надреалистичких амбиција.<sup>2</sup> Директном упознавању двојице просторно удаљених уметника и надреалистичких лидера претходила је преписка и размена публикација.

У годинама после Првог светског рата, штампа је била масовни медиј посредовања, а пошта глобална мрежа комуникације, којом су свакодневно стизала писма и пакети са књигама на линији Београд-Париз, и обрнуто. Та пракса интерперсоналног информисања може се донекле поредити са актуелним искуством интрнет комуникације, јер су се контакти остварени у виртуелном свету, дакле посредством технологије и медија, мање-више без проблема наставили у реалности. Као што после интернет преписке често долази до непосредног упознавања, тако је и после вишегодишњег дописивања између двојице надреалиста уследило не само лично упознавање Ристића и Бретона, већ и повезивање авангардних уметничких група које су независно деловале у удаљеним деловима света.

До упознавања са Бретоном дошло је зато што је млади брачни пар Ристић одабрао Париз као место свог свадбеног путовања, али и као место истраживања актуелних надреалистичких активности 1926. године. Ристић је тада урадио изузетно узбудљиву серију колажа *La vie mobile*, а као специјални *souvenir* пар је донео из Париза слику Макса Ернста *Сова* (Птица у кавезу), која се данас чува у Музеју савремене уметности у Београду, Легат Шеве и Марка Ристића.<sup>3</sup>

Марко Ристић каже, у својим успоменама, да је име Андре Бретон први пут прочитао са шеснаест година “у женевском часопису *L'Éventail*, где је Бретон објавио, у броју од 15. октобра 1918. године свој есеј Guillaume Apolliner (Гијом Аполинер), а у броју од 15. фебруара 1919, своју мање-више малармеовску песму “*Décembre*”<sup>4</sup>. То име, које ће за њега имати, по сопственом признању, „годинама и годинама, магнетски привлачну моћ“, било је познато и другим српским песницима: Растку Петровићу, браћи Дединац, Душану Матићу, Душану Тимотијевићу, Мони де Булију, Александру

---

2 Bydžovská L., Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia, [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat\\_files/lenka.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf); <http://www.surrealism-plays.com/Belgian-surrealists.html>

3 Тодић М., *Немогуће, уметност надреализма*, Београд 2002, стр. 16, 237.

4 Ристић М., После смрти Милана Дединца и Андре Бретона, *Сведок или саучесник*, Београд 1979, стр. 245.

---

Вучу итд. Неки од њих су били уредници Путева, па су од 1922. године на страницама тог часописа објављивали како преводе Бретонових песама тако и књижевна дела других сарадника париске *Littérature*. Приватна библиотека Марка Ристића данас се чува у Српској Академији наука и уметности у Београду као легат од неколико хиљада наслова, и недвосмислено потврђује да је њен власник био редован претплатник не само *Littérature* од првог броја (1919), већ и многих других француских ревија: *Les feuilles libres*, *Les marges*, *Clarté* итд.<sup>5</sup>

Генерација младих српских песника, која је ступила на сцену у првој деценији после Првог светског рата, дала је печат идеологији српског надреализма, а њихово интересовање за песничке експерименте било је, пре свега, заинтересовано за авангардна истраживања у француској књижевности. У том смислу је и „нова серија“ београдских *Путева* потражила свој узор у париској књижевној ревији *Littérature*.<sup>6</sup> Та нова концепција београдског песничког листа омогућила је Душану Матићу да објави текстове посвећене Фројдовој психоанализи и значају сна у *Путевима* 1923. године, што треба посебно нагласити јер они хронолошки претходе првом Бретоновом надреалистичком манифесту. Година објављивања првог манифеста надреализма, 1924, поклопила се са изласком последњих бројева *Путева*, који су својим садржајем потврдили да је надреалистичка идеологија задобила предност у уређивачкој концепцији листа и потиснула све остале модернистичке и авангардне песничке позиције.<sup>7</sup> Када је много касније размишљао о тим раним радовима, Душан Матић је у писму Алену Жуфроа (Alain Jouffroy) нагласио да не жели да пише историју, али да треба узети у обзир да су сви српски надреалисти „нешто већ знали пре Париза“, мада су „у Паризу много и научили“.<sup>8</sup>

Заправо часопис *Путеви* треба узети као репер или велики почетак дугогодишње креативне сарадње и умрежавања српских и француских надреалиста. Марко Ристић је, као

---

5 Ристић М., После смрти Милана Дединца и Андре Бретона, стр. 244, (Ristic M., *La nuit du tournesol, André Breton 1896–1966 et le mouvement surréaliste*, *La nouvelle Revue Française*, no. 172, Paris 1967, 700)

6 Бахун Радуновић С., When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia, RiLUnE br. 3, 2005, стр. 37-52. [http://www.rilune.org/mono3/6\\_Radunovic.pdf](http://www.rilune.org/mono3/6_Radunovic.pdf)

7 Тешић Г., *Српска књижевна авангарда 1902-1934*, Београд 2009, стр. 403-410.

8 Матић Д., Андре Бретон искоса, Београд 1978, стр. 29; Матић Д., Un chef d'orchestre, André Breton 1896–1966 et le mouvement surréaliste, *La nouvelle Revue Française*, бр. 172, Париз 1967, стр. 676–685.

---

члан редакције *Путева*, тада успоставио и личну преписку са Андре Бретоном: послао му је свој превод поменутих есеја објављених у *Путевима*, на шта му је Бретон узвратио тек објављеном књигом *Clair de Terre* (1923).<sup>9</sup> Преписка између двојице ауторитативних надреалистичких лидера је у прекидима трајала више деценија, све до хладнога рата и Ристићевог доласка на чело париске амбасаде ФНР Југославије, а у њој је осим пријатељских тонова било доста трауматичних оптужби и озбиљних неспоразума.

Почетком 20-их година 20. века, на темељу повезивања и размене информација између Марка Ристића и Андре Бртона, успостављена је аутономна мрежа, тачније један отворен комуникативни канал за размену идеја и уметничких остварења између удаљених индивидуа, различитих култура и језика, али и просторно далеких земаља. Ако су Ристић и Бретон били предајници, онда су, полазећи од тог језгра, сви остали чланови како српске тако и француске надреалистичке групе надоградили и разгранали мрежу међусобних појединачних односа, као Вучо и Тирион (Thirion), Бор и Дали итд. Надреалистичка мрежа уметника може се, у извесном смислу, посматрати и као језгро или најјава будућих глобалних уметничких умрежавања и тематских блогова. Надреалистичка глобална мрежа простирала се од Јапана до Мексика и Америке, а имала је централу у Паризу на челу са Бретоном. До умрежавања је дошло слободно и самоиницијативно. Надреалисти и надреалистичке групе су деловали унутар мреже као функционална и организована структура, независна од постојећих друштвених институција културе на различитим меридијанима. Сложена мултикултурална организација надреалистичке глобалне мреже окупљала је креативне појединце и самодириговане пројекте, какви су били надреалистичка изложба у Београду (1932), Интернационална надреалистичка изложба у Лондону (1936) или славна њујоршка изложба надреализма (1942), да поменемо само неке.<sup>10</sup> Независна иницијатива и аутономна организација издвојене су у запажањима Мануела Кастелса, једног од најзначајнијих теоретичара умреженог друштва (network society), као неке од кључних одлика актуелних пракси интернет умрежавања.<sup>11</sup>

---

9 Бахун Радуновић С., *When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia*, стр. 41.

10 Vick J., *A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition*, [http://www.toutfait.com/online\\_journal\\_details.php?postid=47245](http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245)

11 Castells M. and Cardoso G., *The Network Society: From Knowledge to Policy*, Washington 2005, pp. 12.

---



Ако знамо из актуелног искуства колико је умрежавање важно за дистрибуцију информација, онда се лако може разумети зашто није било великог изненађења у Београду када је објављен први манифест надреализма у Паризу 1924. године. Не само Бретонови есеји и поезија већ и поменути часописи *Littérature* и *Clarté* (1921-1926) били су на списку обавезне лектире за младу генерацију авангардних српских песника, а међу њима су били и они који су своје школовање у годинама рата провели у француским школама. Сви они су већ тада имали информације о експерименталној поезији, врло добро су познавали и са одушевљењем читали Аполинера, Елијара (Eluard), Ревердија (Reverdy), Цару (Tzara), Кревела (Cravel), Рембоа (Rimbaud), Константа (Constant), Гурмона (Gourmont) и многе друге француске ауторе.<sup>12</sup> У прилог овој тези иде и „Пример“ аутоматског текста Марка Ристића, који је објављен у београдским Сведочанствима 1924. године, као рани надреалистички експеримент у српској књижевности који се савршено преклопио са годином изласка надреалистичког манифеста у Паризу.<sup>13</sup>

„Било је то доба Вајмарске републике... Оно неколико америчких долара што нам их је отац редовно слао из Београда у препорученим писмима, претварали су се у стотине хиљада, у милионе немачких марака. Мени је било петнаест година. Интересовале су ме једино књиге и музеји... Те исте 1919. године у Берлину, улазио сам у све књижаре и неограничено куповао све што ми се чинило значајно. Пуким случајем сам наишао и на часопис *Littérature*, на разне дадаистичке летке и на једну Елијарову збирку, илустровану Макс Ернстовим монтажама, сада тако славним, под називом *Les Malheurs des immortels*. Увек истине ради помињем да ме је контакт с том Елијаровом књигом толико одушевио да ми се у глави све комешало: осећао сам се као да ми је поверен кључ једног новог, неисцрпног, тајанственог свемира“, каже Мони де Були у постхумно објављеној књизи *Златне бубе*.<sup>14</sup>

Мони де Були је, инспирисан наведеним авангардним публикацијама, убрзо кренуо у властита истраживања нових визуелно/текстуалних форми. Он је у алманаху *Црно на бело* у Београду 1923. године, осим својих, објавио и радове Душана Матића, Бошка Токина, Рада Драинца и многих других представника српске авангарде. „Једнога дана, бојемски сто у ‘Москви’ претворио се у надреалистички сто у кафани

---

12 Ристић М., *12 Ц*, Сарајево 1989, стр. 221–296.

13 Ристић М., Пример медијумског писања, *Сведочанства* бр. 3, Београд 1924.

14 Де Були М., *Златне бубе*, Београд 1968, стр. 120-121.

---

‘Сугано’ у Паризу“, каже Мони де Були поводом свог долазка у Париз 1925. године.<sup>15</sup> Були је представио француским надреалистима београдске авангардне часописе, свакако и свој алманах *Црно на бело*, где је био цитиран један рани Бретонов надреалистички поклич: „Оставите све. Оставите дадаизам. Оставите своју жену. Оставите своју љубавницу. Оставите своје наде и своје бојазни. Посејте своју децу у шумској забити. Оставите врапца у руци због голуба на крову. Оставите, ако устреба, удобан живот, оно што вам се пружа као неко будуће благостање. Крените на цесте“.

Приликом првог париског сусрета Були-Бретон, посебно је издвојен Булијев „роман у цртежима“ под насловом „Вампир“, објављен у београдском часопису Сведочанства бр. 6, 1925. године. Тако се „Вампир“ појавио два пута у истој години, али на два различита места: најпре у београдским *Сведочанствима*, а затим у париској *Надреалистичкој револуцији* (*La Révolution surréaliste*), тада најзначајнијем гласилу француских надреалиста.<sup>16</sup> На крају те 1925. године Мони де Були и Душан Матић су, проширујући мрежу надреалистичких активиста, били и међу потписницима декларације *La révolution d'abord et toujours* (Револуција сада и увек).<sup>17</sup> На темељу идеологије надреализма и њених активистичких пракси постављена је платформа мултимедијалних и мултикултуралних умрежавања, где су уметници као Луис Буњуел, Салвадор Дали, Таро Окамото, Фрида Кало, Октавио Паз, Дијего Ривера, Ман Реј, Марсел Дишан, Рене Магрит, Тојен (*Marie Čermínová Toyen*), Душан Матић, Марко Ристић и многи други чинили чврсте карике глобално постављене мреже авангардних истомишљеника.

### *Без мере*

Када се, после многих одлагања, коначно појавила поема *Јавна птица* Милана Дединца 1926. године изазвала је велики потрес у српској авангардној заједници. Припадала је ретким врстама и била је штампана у тиражу од свега двеста примерака, док су Путеви и Сведочанства имали и до хиљаду копија.<sup>18</sup> Пошто је размена публикација између француске и српске групе надреалиста тада већ била врло

---

15 Исто, стр.127-133.

16 De Bouilly M., Textes surréalistes, *La révolution surréaliste* бр. 5, Парис 1925, стр. 5. По повратку у Београд Були је под насловом *Вечност*, а под уредништвом песника Ристе Ратковића, почео да објављује први надреалистички лист, заправо летак, који је излазио од јануара до јуна 1926. године у Београду.

17 *La révolution d'abord et toujours*, *Clarté* бр. 77, Париз 1925, стр. 5–6.

18 Тодић М., нав. дело, стр. 21.

---

интензивна, Дединац је одмах почетком 1927. године послао неколико примерака *Јавне птице* „за Елијара, Бретона и Арагона“, али и за Марка Ристића, који је тада још увек био у Паризу.<sup>19</sup>

Све што се тих година дешавало у надреалистичкој заједници брзо се размењивало поштанским линијама од маргине ка центру и назад. „Једне вечери пред ‘Руским царем’, почетком лета 1928. (рекао сам, немајући никаквих индиција) да ће Нађа бити илустрована фотографијама, да бих се сутрадан ујутру, када сам је изненада добио, уверио да је заиста илустрована фотографијама“, записао је Марко Ристић.<sup>20</sup> *Без мере*, свој први роман или неку врсту поетског манифеста, Марко Ристић је објавио, такође 1928. године. Али није само иста година објављивања копча која повезује Нађу и *Без мере*, нису то ни два инвентивна надреалистичка текста, нити су то само двојица лидера надреалистичких група, битно је све то, али у први план треба истаћи две равноправне теоријске и авангардне позиције. Идеологија надреализма, у свим својим варијантама којима су је бојиле локалне културне средине од Јапана до Мексика, потврђује да слободни проток идеја, информација као и непосредна комуникација производе креативну класу и неконвенционалне животне стилове, што потврђује и пример плодотворне размене на линији Бретон/Ристић и Париз/Београд у првим годинама надреализма.

Алманах *Немогуће – L’Impossible*, објављен двојезично на српском и француском језику у Београду 1930. године, био је кључни мултимедијални и колективни рад српског надреализма, који је померио границе лепе уметности и литературе. Тај двојезички и мултикултурално конципиран алманах може бити и крунски доказ успешне сарадње и чврсте умрежености две различите а идеолошки блиске авангардне групе. Српски и француски надреалисти су поводом овог алманаха били најуспешнији у размени информација и у међусобној комуникацији која се одвијала на различите начине, у разним сферама и на разнородним медијским језицима. Користили су текст, слику, графички дизајн, писма, разгледнице, међусобне посете и непосредне разговоре током 1929. и 1930. године, а све са циљем да, обликујући алманах *Немогуће – L’Impossible*, остваре и присне интерперсоналне контакте.<sup>21</sup> Тај успешно и ретко вођен уметнички дијалог

---

19 Писмо Милана Дединца Марку Ристићу из Београда у Париз 15. фебруара 1927. године, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд, 14882, кут. II.

20 Тодић М., нав. дело, стр. 55.

21 Тодић М., нав. дело, стр. 27-31.

---

између Срба и Француза имао је као резултат један изузетан интердисциплинарни и мултијезички алманах *Немогуће – L’Impossible*. Алманах *Немогуће – L’Impossible* није само ремек дело српског надреализма, његово место је у самом врху интернационалне надреалистичке авангардне продукције мада потиче са европске маргине.

Модел мултикултуралности и мултимедијалности важио је као кредо у уметничком деловању свих чланова српске надреалистичке групе и пре појаве алманаха, а на страницама алманаха су се, захваљујући том плуралистичком приступу, нашли раме уз раме стихови Душана Матића и Андре Бретона, Рене Шара (Char) и Оскара Давича, Александра Вуча и Пола Елијара, као и Арагонови и Ристићеви програмски текстови, али и фотографије, фото-колажи и *cadavre exquis* Вана Бора, Николе Вуча и Андре Тириона. Да би један независан пројекат какав је објављивање алманаха, који се појављује мимо званичних институција културе, био успешан требало је до „касно у ноћ“ писати писма, преводити текстове и обликовати захтевну анкету „Челуст дијалектике“. У поменутој узбудљивој анкети учествовали су, пре свих, тринаест потписника манифеста српског надреализма, затим многи француски песници, а онда су дошли пригодни песнички цитати, цртежи, фотографије, фото-монтаже, чак и један сценарио за филм, који су обликовали сложена визуелно-текстуална и надреалистичка конструкција, названу *Немогуће-L’Impossible*, која се појавила у петак, 13. јуна 1930. године.<sup>22</sup>

Часопис *Надреализам данас и овде*, који је излазио у Београду од 1931. до 1932. године, био је следећи велики надреалистички пројекат на коме су самоиницијативно сарађивали српски, шпански и француски надреалисти. Мада су објављена само три броја, часопис је пружио простор за различите надреалистичке радове, нудећи могућност критичког дијалога и сучељавања мултикултуралних ставова. Не треба заборавити да је часопис *Надреализам данас и овде* (НДИО) наставио са објављивањем радова Бретона, Кревела, Елијара, Переа, Ернста и других, али је остварио и врло особену сарадњу са шпанским уметницима: Салвадором Далијем и Хуаном Мироом. Ту је пре свега важно указати на непосредне контакте и узбудљиву преписку вођену између Вана Живадиновића Бора и Салвадора Далија. Она је чак, у једном тренутку, дрско прекршила конвенције приватности

---

22 Ристић М., *Око надреализма*, Т. I, Београд 2003, стр. 70-81; У импресуму алманаха стоји да је штампање завршено 31. маја 1930. године у Графичком Уметничком Заводу “Планета” у Београду.

---

и изашла у јавност, тако што је Борово писмо Далију објављено на страницама часописа *Le surréalisme au service de la révolution* 1933. године.<sup>23</sup>

У том смислу и *Анкету о жељи*, треба нарочито акцентovati из трећег и последњег броја часописа *Надреализам данас и овде*. Анкета је дозволила да се отворено и јавно саопште субверзивни надреалистички погледи не само о уметности већ и о човековим емотивним потребама у новој технолошкој ери.<sup>24</sup> Наравно, одговор Салвадора Далија у поменутој *Анкети о жељи* изазвао је највећи шок и изненађење, а у њему се, поред осталог, каже: „Ниједна жеља није грешна, једина је погрешка у њиховом потискивању. Све су моје жеље, да употребим текућу терминологију, прљаве, гадне, одвратне, итд... Вољи придајем велику важност, терајући њен механизам чак до ‘паранојачког делиријума’ стављеног у службу остваривања жеља. Немам такозваних ‘узвишених’ жеља. Оне које сматрам најплеменитијим јесу оне које сматрам најчовечанскијим, то јест најперверзнијим“<sup>25</sup>.

### *Ентропија мреже*

Марко Ристић је годинама уредно водио дневник и у њему је савесно регистровао своје и туђе многобројне контакте унутар широке и вишеструке надреалистичке комуникативне мреже. У дневнику се, поред обиља драгоцених чињеница, налази и сасвим модерно поређење информација са храном: „...Чекам *La Révolution surréaliste* бр. 12, јер ће бити опет храна, путоказ и имати 120 страна!“<sup>26</sup> Ристић је, такође педантно, записивао у дневник своје и туђе поштанске активности. „Бретон послао 1. априла 1932. његов и Елијаров одговор на анкету о жељи“, „Бретон ми шаље трактат (петицију) *L’Affaire Aragon*“, „Послао Кочи неколико примерака НДИО 2, да пошаље по Арагоновим адресама“, „Добио писмо од Бретона“ итд., стоји, поред осталог, у Ристићевом дневнику од фебруара до априла 1932. године.<sup>27</sup>

У току обликовања алманаха *Немогуће – L’Impossible* и часописа *Надреализам данас и овде* одвијала се стална размена информација и жива преписка не само између српских, француских и шпанских надреалиста, већ и између самих

---

23 Vane Bor, Correspondance à Salvador Dali, Београд, 31 décembre 1932, *Le surréalisme au service de la révolution*, бр. 6, Париз 1933, 46; Алексић В., *Dali: Inédits de Belgrade (1932)*, Париз 1987.

24 *Надреализам данас и овде* бр. 3, Београд 1932, стр. 26-37.

25 Исто, стр. 31.

26 Ристић М., *Око надреализма*, Т. I, Београд 2003, стр. 69.

27 Ристић М., *Око надреализма*, Т. II, стр. 115, 121.

---

припадника београдске надреалистичке групе. Тако у писму Александра Вуча, једном од многобројних писама која су свакодневно стизала на адресу Марка Ристића, стоји почетком фебруара 1932. године: „Афера Арагон биће потписана данас... Шаљем вам први лист са потписима за Арагона...“<sup>28</sup> Онда му у априлу исте године Елијар шаље примерак свог летка-памфлета против Арагона.<sup>29</sup>

Плодну и пријатељску размену са групом француских авангардних уметника српски надреалисти су упадљиво нагласили и на корицама часописа *Надреализам данас и овде* следећим речима: „Прилози француских надреалиста који се овде објављују било на француском језику било у преводу до сада нису нигде објављени и послати су у рукопису специјално за овај број часописа *Надреализам данас и овде*. Исто тако су и илустрације (Дали, Ернст, Тангу, Ђакомети) изражене по оригиналним фотографијама послатим за овај број, а не по репродукцијама. Оне се, такође, овде објављују први пут изузев Guillaume Tell-а (Дали), који је ових дана (децембра 1931) објављен у четвртном броју часописа *Le surréalisme au service de la révolution*“<sup>30</sup>.

Читав систем поште надреалисти су „ставили у службу интернационализације покрета“<sup>31</sup>. Осим писама и разгледница, скоро свакодневно су међусобно размењивали телеграме, пошиљке и пакете који су стизали на кућне адресе: оне расејане широм Европе, али и оне по различитим квартовима истог града. Та интерна мрежа, успостављена на линији француско-шпанско-српске сарадње, функционално пресељава српске надреалисте са географске и културне маргине у једну много ширу комуникативну мрежу којим теку креативне информације, а све оне заједно, било да долазе из центра или са маргине, равноправно учествују у профилисању глобалних контура надреалистичке авангардне идеологије.

Када је група српских надреалиста престала са колективним радом 1932. године, због хапшења и затварања неких њених чланова, Рене Кревел је објавио текст пун емпатије за њихова страдања.<sup>32</sup> У то време је дошло, како је познато, до озбиљних идеолошких сукоба унутар француске централе,

---

28 Ристић М., *Око надреализма*, Т. II, Београд 2007, стр. 104.

29 Исто, стр. 122.

30 *Надреализам данас и овде* бр. 2, Београд 1932.

31 Heuer E. B., *Going Postal: Surrealism and the Discourses of Mail Art*, <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11102008-141907/unrestricted/HeuerEDisseration.pdf>

32 Crevel R., *Des surréalistes Yougoslaves sont au bain*, *Le surréalisme au service de la révolution* бр. 6, Париз 1933, стр. 36–39.

---

али и до размимоилажења између француских и српских авангардних позиција. Дубоке разлике у идеолошким начелима имале су огроман утицај и на будућност српског надреалистичког покрета. Бретон је „избрисао“ своје контакте са Ристићем и никада није помињао ни Ристића ни београдску надреалистичку групу у каснијим јавним предавањима и наступима.<sup>33</sup> Дела српског надреализма нису излагана на интернационалним изложбама нити су београдски надреалисти били укључени у интернационалне надреалистичке пројекте током 30-их година. Наравно, познато је да су мреже селективне и оне се артикулишу у складу са специфичним програмом. Случај српске надреалистичке групе добро илуструје законитости глобалног умрежавања, јер „мрежа може симултано комуницирати и некомуницирати“, односно неки учесници могу бити искључени, јер се и унутар умрежене заједнице увек може направити селекција.<sup>34</sup>

Међутим контакти између српских и француских надреалиста нису угашени са распадом надреалистичке групе у Београду и прекидом на линији Ристић/Бретон. Приватна писма, коверте са поштанским маркама и печатима, фрагменти кич разгледница, исечци из новина ушли су у мултимедијалну структуру Ристићевих колажа, какви су *Quel est se mort?*, *Без назива* (1934-1936) и *Асамблаж* (1939).<sup>35</sup> Овим делима Марко Ристић је мапирао глобалне просторе надреалистичке револуције и јавно открио интимна пријатељства најављујући искуства мејл арта и слободу апропријације познату у праксама постмодерне.

У последњој, предратној фази умрежавања авангардних уметника посебно је занимљив контакт остварен између Марка Ристића и Жоржа Ињеа (George Hugnet) који је подразумевао и размену поклона 1935. године.<sup>36</sup> Према новијим истраживањима зна се да је Иње 1937. године осмислио један амбициозан интернационални пројекат у који је намеравао да укључи велики број надреалиста из целог света, па, разуме се, и српске надреалисте. Наиме, он је тражио од уметника да му пошаљу по једно до тада необјављено уметничко дело које се „поиграва са идејом поштанске карте“<sup>37</sup>. До Другог светског рата Иње је успео да објави само једну серију са двадесет једном разгледницом у којој су били радови Ман Реја, Мерет Опенхајма, Ив Тангија, Марсела

---

33 Бахун Радуновић С., нав. дело, стр. 48; М. Тодић, нав. дело, стр. 244.

34 Castells M. и Cardoso G., нав. дело, стр. 11.

35 Тодић М., нав. дело, 10-11.

36 Тодић М., нав. дело, стр. 13.

37 Neuer E. В., нав. дело

---

Дишана итд. Како свој амбициозно замишљен и глобално постављен пројекат није успео да оствари у целости, Иње је одлучио да сам прионе на посао и да направи серију „оригиналних“ надреалистичких разгледница. Део тог великог индивидуалног надреалистичког пројекта, са оригиналним Ињеовим разгледницама, недавно је први пут представљен у галерији Иби у Њујорку под називом „Љубавни живот Спумифера“<sup>38</sup>.

Надреалистички авангардни покрет је, као дадаизам пре њега, поставио процесе идеолошке и културне глобализације у средиште својих индивидуалних и колективних истраживања, и на том путу је неуморно брисао границе, како оне геополитичке тако и уметничке, културне, језичке и психолошке. Сарадња и размена идеја између француских, шпанских и српских припадника надреалистичког покрета била је утемељена на личним познанствима и персонализованим контактима почев од 20-их година прошлог века. У периоду од 1923. до 1928. године успостављена је разграната мрежа међусобних контаката, а најобимнија комуникација одвијала се од 1929. до 1932. године. Треба на крају још додати да је Растко Петровић, аутор који је остао изван српског надреализма, заправо био иницијатор и стожер раних процеса авангардног умрежавања јер је он био тај који је активности српских песника и уметника у годинама после Првог светског рата поставио на широку платформу размене креативних идеја, радећи као један од уредника часописа *Сведочанства* (1924-1925). „Док не преболимо Европу и не научимо европски говорити, никако нећемо успети да пронађемо шта је у нама од вредности, а камоли да то изразимо тако да буде од вредности за остали свет“<sup>39</sup>, пророчанство је Растка Петровића које није избледело ни у ери дигиталних технологија.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Алексић Б., *Dali: Inédits de Belgrade (1932)*, Париз 1987.

Castells M. G. Cardoso, *The Network Society: From Knowledge to Policy*, Вашингтон 2005.

Бахун Радуновић С., *When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia*, RiLUnE, бр. 3, 2005, стр. 37-52, [http://www.rilune.org/mono3/6\\_Radunovic.pdf](http://www.rilune.org/mono3/6_Radunovic.pdf)

Де Були М., *Златне бубе*, Београд 1968.

---

38 Johnson K., *Little Creatures, Witty and Erotic*, *The New York Times*, 2012/01/06, <http://www.nytimes.com/2012/01/06/arts/design/georges-hugnets-spumifers-at-ubu-gallery-review.html>

39 [citajteo.msub.org.rs/slike/KD/KD140\\_5.pdf](http://citajteo.msub.org.rs/slike/KD/KD140_5.pdf)



Де Були М., Textes surréalistes, *La révolution surréaliste* бр. 5, Париз 1925, стр. 5.

Bydžovská L., Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia, [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat\\_files/lenka.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf); <http://www.surrealism-plays.com/Belgian-surrealists.html>

Heuer E. B., Going Postal: Surrealism and the Discourses of Mail Art, <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11102008-141907/unrestricted/HeuerEDisseration.pdf>

Johnson K. Little Creatures, Witty and Erotic, *The New York Times*, 2012/01/06, <http://www.nytimes.com/2012/01/06/arts/design/georges-hugnets-spumifers-at-ubu-gallery-review.html>

Матић Д., *Андре Бретон искоса*, Београд 1978.

Матић Д., Un chef d'orchestre, André Breton 1896–1966 et le mouvement surréaliste, *La nouvelle Revue Française* бр. 172, Париз 1967, стр. 676–685.

Ристић М., Пример медијумског писања, *Сведочанства* бр. 3, Београд 1924.

Ристић М., После смрти Милана Дединца и Андре Бретона, *Сведок или саучесник*, Београд 1979.

Ристић М., La nuit du tournesol, André Breton 1896–1966 et le mouvement surréaliste, *La nouvelle Revue Française* бр. 172, Париз 1967, стр. 700-710.

Ристић М., *12 Ц*, Сарајево 1989.

Ристић М., *Око надреализма*, Т. I, II, Београд 2003, 2007.

Тешић Г., *Српска книжевна авангарда 1902-1934*, Београд 2009.

Тодић М., Немогуће, уметност надреализма, Београд 2002, <http://www.serbiansurrealism.com>

Вор V., Correspondance à Salvador Dalí, Београд, 31. децембар 1932, *Le surréalisme au service de la révolution* бр. 6, Париз 1933, стр. 46.

Vick J., A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition, [http://www.toutfait.com/online\\_journal\\_details.php?postid=47245](http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245)

Milanka Todić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts, Belgrade

A NETWORKED AVANT-GARDE:  
SERBIAN, FRENCH AND SPANISH SURREALISTS

Abstract

The surrealist avant-garde movement has set the ideological and cultural globalization processes into the very heart of their individual and collective research, relentlessly erasing geopolitical as well as artistic, cultural, linguistic and psychological borders alike. The cooperation and exchange of ideas among French, Spanish and Serbian surrealists was rooted in their personal acquaintances and personalised contacts starting from the 1920s. From 1923 to 1928, a rich network of contacts was built, while the widest and most prolific communication took place from 1929 to 1932, during the years of publishing the almanach *Nemoguće–L'impossible* (1930) and the magazine *Nadrealizam danas i ovde* (1931-1932) (*Surrealism here and today*). Surrealist have fully used the mailing in order to internationalize their movement. In addition to letters and postcards, almost daily they exchanged telegrams and packages that arrived at their resident addresses – those dispersed throughout Europe, but also the ones found within quarters of the same cities. This intranet established along the lines of French/Spanish/Serbian cooperation, functionally removed Serbian surrealists from the geographical and cultural margins into a much wider net of communication that allowed a free flow of creative information, which altogether, whether coming from the centre or margins, offered equal participation in profiling globale contours of the surrealist avant-garde ideology.

**Key words:** *surrealism, Serbian surrealism, avant-garde art, Marko Ristić, André Breton, Salvador Dali*



Универзитет у Београду Филолошки факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1338179J  
УДК 821.163.41.09-1 Црњански М.  
821.521.09-1  
821.581.09-1

прегледни рад

---

# ЗАВИЧАЈ И ТУЋИНА: ТРЕШЊА И ПОЕЗИЈА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

---

**Сажетак:** Милош Црњански је упознао поезију Истока у Паризу крајем 1920. године, где је сакупио грађу за кинеску и јапанску антологију песама. То је тренутак када се и у његовом стварању појављује цвет трешања, а не плод. Током сакупљања и обликовања двеју преведених збирки поезије “Антологија кинеске лирике” (1923) и “Песме старог Јапана” (1928), настале су песме Милоша Црњанског у којима се слика расцветане трешње појављује као важан симболичан топос.

**Кључне речи:** Милош Црњански, поема Стражилово, авангардна поезија, интертекстуалност

По једна љубав, јутро, у туђини,  
душу нам увија, све тешње,  
бескрајним миром плавих мора,  
из којих црвене зрна корала,  
као, из завичаја, трешње.<sup>1</sup>

Трешња у песми „Суматра“ (1920), уз слику завичаја, руменом бојом повезана је са бесконачним воденим и са небеским простором. Она је важан елемент суматраизма.<sup>2</sup> Као

---

1 Црњански М., Лирика, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.

2 Текст је настао у оквиру пројекта Књижевности и визуелне уметности: руско-српски дијалог Министарства науке Републике Србије бр. 178003. То је прерађена и допуњена верзија научног рада *Трешњев цвет и поезија Милоша Црњанског*, објављеног у зборнику радова *Језик, књи-*

---

плодови црвене боје, у поређењу са коралом, чине контраст са плавом бојом морске површине. Овде, трешња нас упућује на завичај, доживљен издалека.

Трешња, у виду румених плодова, појављује се и у његовом програмском тексту, „Објашњење ‘Суматре’“ (1920), уз следећу завичајну слику:

„Помислих: како ли ће ме дочекати мој завичај. Трешње су сада свакако румене, а села су сад весела. Гле, како су и боје, чак тамо до звезда, исте, и у трешања, и у корала! Како је све у вези, на свету“<sup>3</sup>.

Откако се Црњански упознао са поезијом Истока у Паризу крајем 1920. године, где је сакупио грађу за кинеску и јапанску антологију песама, у његовом стваралаштву се више пута јавља цвет трешања, а не плод. Током настајања две збирке преводне поезије *Антологија кинеске лирике* (1923) и *Песме старог Јапана* (1928), настале су и његове песме у којима се налази слика расцветане трешње. Међу тим песмама је и поема „Стражилово“. Као што запажа А. Петров, учесталост мотива цветова, нарочито трешње, представља траг „источног“ утицаја, у Паризу и после Париза.<sup>4</sup>

Трешњев цвет појављује се у следећим његовим песмама: „Посланица из Париза“ (1920); „Поворка“ (1921); „Србија“ (1925); „Стражилово“ (1921-1929).

У „Посланици из Париза“ (1920) постоји слика, која приказује бестелесну љубав. Активирањем чула додира, трешњев цвет ствара суптилну, али сензуалну слику:

Тела ће вам се изгубити  
и крв бити све тања и тања;  
занемели ћете љубити  
врхове цветних трешања.<sup>5</sup>

У песми „Поворка“ (1921) помиње се трешња у четвртој строфи, у облику дрвета у покрету:

---

жевност, култура: Новици Петковићу у част (2011). Рад је прочитан на научном скупу *Сусретања култура: Јапан и Србија – 130. годишњица српско-јапанске сарадње*, одржаном 17. и 18. децембра 2012. године у Народној библиотеци Србије у Београду.

3 Црњански М., Есеји и чланци I, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 10, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1999.

4 Петров А., Црњански и поезија Истока, у: *М. Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана*, Народна библиотека Србије, Београд 1990, стр. 1-21.

5 Црњански М., Лирика, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.

---

Мисли ми јасне ишчезнуше,  
у непрекидном смешењу тамном.  
А полако се скупише, са свих страна,  
поворке процвалих трешања,  
да пођу, пођу, са мнош.<sup>6</sup>

Расцветана трешња постаје основни мотив у његовој поеми „Стражилово“ (1921-1929), која је настајала за време преводјења и објављивања поезије са Истока. Песма почиње следећом строфом, која се понавља као и седма. У поеми трешњев цвет (расцветане трешње) има више значења. С једне стране он се односи на сенку, болест и страх, а са друге, на живот, стишавање и смиреност. Трешња се прво јавља уз слику завичаја, који се слути. Завичај се помиње уз слику сахрањивања смеха, под јаблановима:

Лутам, још, витак, са сребрним луком,  
расцветане трешње, из заседа, мамим,  
али, иза гора, завичај већ слутим,  
где ћу смех, под јаблановима самим,  
да сахраним.<sup>7</sup>

У тридесет осмој строфи трешња, као дрво, заједно са вишњом, обавијено маглом, нуди нам слику живота, који се полако стишава, у умирању. То нас подсећа на будистички идеал човековог живота, тј. нирвану:

А, над трешњама и младим вишњама,  
тамну и дугу маглу, што се, свуда, шири,  
у живот пред нама,  
где се страст, полако, у умирању смири,  
и чула упокоје.<sup>8</sup>

У поеми „Србија“ (1925) трешња се појављује једанпут, у трећој строфи:

Нисам знао да ми, трешњом, и бистрим потоком,  
и страсном виткошћу девојке, њином притоком,  
Она то већ, из далека, колена пребија!<sup>9</sup>

У песми налазимо изразе расцветан и цветан као што су „Расцветане падине“, „Расцветани Срем“. Као приређивач збирке Песме старог Јапана, Црњански је знао да трешњев цвет симболизује пролазности у јапанској култури. Онда, по

---

6 Исто.

7 Исто.

8 Исто.

9 Исто.

---

свој прилици, није случајно што се реч пролазност у песми „Сербиа“ јавља овако:

Кад, у сутон, преливају облаци, као слап,  
пролазност, у којој смо сви, у провидној сузи.<sup>10</sup>

У песмама М. Црњанског, које смо помињали, трешња, а нарочито трешњев цвет, има посебну симболику. Она гради ваздушасту, прозрачну, етеричну, али често покретну песничку слику. У тој слици се претапају светлост и тама, радост и туга, телесно и бестелесно, живот и смрт. Трешњево дрво, обавијено маглом, ствара необичну слику у којој се све стишава, у наручју природе. Она је, можда, срж метафизичког, трансцендентног света М. Црњанског.

Пре него што отворимо *Песме старог Јапана* да бисмо осветлили како је Црњански схватио трешњев цвет у јапанском песништву, било би потребно да говоримо о значају овога цвета у јапанској традицији.

Трешњев цвет (сакура) има посебан значај у јапанској култури. За разлику од кинеске или европске трешње која рађа плодове, аутохтона јапанска трешња само цвета, без јестивих плодова. У хаику поезији мотив трешњевог цвета, као *киго*, реч која одређује годишње доба стиха, означитељ је пролећа. Понеки израз гради необичну, префињену песничку слику: цветни облак значи „шума или брег расцветаних трешња“: када се гледа издалека, трешњево цвеће у шуми или на брегу изгледа као ружичасти облак. Свакако, ова песничка слика подсећа нас на већ поменуто „Стражилово“. Разноврсност мотива трешњевог цвета потврђује не само танани осећај за природу, већ је доказ да је мотив трешњевог цвета или цвета дубоко урезан у живот, мисао, колективно памћење Јапанаца.

Кроз историју, реч цвет или трешњев цвет упућивала је Јапанце на нешто што се односи на смисао живота или суштинну лепоту, које брзо пролази. У древној књижевности, налазимо мотив цвета (трешњевог цвета) у најстаријој збирци песама *Ман'јошу* (VIII). У њој једна елегија пева о смрти прелепе девојке Сакурако (девојка цвећа трешње), за којом тугују двојица момака.

Касније, у Хеиан периоду (VIII-XII), за време дворске књижевности, и племенити људи су видели у цветовима трешње симбол живота, а видели су и лепоту у раскошном цветању. Благо ружичаста боја постала је омиљена међу дворским дамама. Младе даме су носиле плашт тзв. *сакура гасане*

---

<sup>10</sup> Исто.

(трешњеви слојеви, или плашт трешања): лице је било бело, а наличје румено, као латице трешања. У то доба трешњев цвет се односио на префињено, благо, светло као лепо, а песничка слика била је везана за стварну појавност.

У средњовековној књижевности (XII-XVI), за време непрекидних ратова међу клановима војсковођа, за време немира и несталности, песници су певали више о опадању трешњиних цветова. Значење трешњевог цвета померено је од појавности ка непојавности, од живота ка смрти, од радости ка тузи. Монах Јошида Кенко (1283?-1352?) у своме делу *Цурезурегуса* (1331) каже овако: „Зар да уживамо цвеће само када је у цвату, а месец само када је пун? Чак је и лепше и боље када чезнеш за месецом по киши, и да не знаш куда иде пролеће, док се затвараш у соби“<sup>11</sup>. Његов став означава суштинску промену у поимању лепог. Уместо видљиво лепог, уводи се невидљиво или непостојеће као лепо. То је блиско поимању лепог код Црњанског, који често гради паралелни свет, свет сновиђења. Мотив цвета почео је да наговештава сету, тугу, непостојање, нестајање или ишчезавање свега постојећег. У то доба настаје и изрека „Цвеће је трешња, а човек ратник“. Обилно цветање трешње, које изузетно кратко траје, често се поредило са животом самураја, спремног на свој достојанствени крај: самовољну смрт. Опадање латица постаје идеал завршетка живота ратника.

Трешњев цвет кроз историју био је везан за крхкост, пролазност, или несталност. Посебно у средњовековној књижевности, представљао је невидљиво, нестално као лепо, што нас асоцира на поетику Милоша Црњанског.

У збирци Песме старог Јапана, коју је Црњански приредио, налазимо доста песама са мотивом трешњевог цвета. Књига садржи укупно 98 песама, а од тога, 24 песме су са мотивом цвећа, и везане су за пролеће. Међу тим песмама налазе се: 16 песама са мотивом трешњевог цвета; 5 песама са мотивом шљивиног цвета; по једна песма са камелијом/анемом/дивљом ружом.

Број песама са мотивом трешњевог цвета, може се рећи, доиста је велики у овој збирци. Преводи јапанских песама са европских језика, којима се служио српски песник, свакако су му пружили и друге песме са другим мотивима. Ова чињеница наговештава да је трешњев цвет посебно занимао српског песника. Његове *Песме старог Јапана* садрже стихове не само са сликом цветања трешања, већ и са сликом опадања цветова. Тиме српским читаоцима нуди нову

---

11 Yoshida K., *Tsureyuregusa*, Kodansha, Tokyo 1972.

песничку слику света, који је у сталном настајању, али и у нестајању. Црњански је као мото свом предговору *Песме старог Јапана* написао ове стихове: „О трешњев цвете, како си сличан животу“<sup>12</sup>. Када пажљиво читамо његове препеве песама са мотивом цвета и коментаре, биће нам јасно да је Црњански веома свесно укључивао трешњев цвет, као симболику пролазног света.

Из Збирке *Ман'јошу* (VIII), налази се вака песма (5/7/5/7/7) о цвету шљиве, коју је написао Окура (Јаманоуено Окура). Цветови шљиве, који су се у то време посебно ценили због изванредног мириса, представљали су префињену кинеску културу. Уз ову песму стоји коментар у којем се јавља реч пролазност: „Тако је блага и она снохватица са цветом шљиве, који се бацао у вино, да би мирисало, као што се цвеће трешања, симбол пролазности, метало у чај“<sup>13</sup>.

Из Хеиан периода, из доба дворске књижевности, Црњански је одабрао вака песме са мотивом цвета из збирке *Кокиншу* (905), једне од најважнијих збирки поезија у јапанској књижевној историји. Следећа је песма веома познате песникиње Ононо Комаћи. Цвеће (трешње, по песничкој конвенцији) јавља се у метафори за женску лепоту, која је пролазна:

Цвеће ми свену  
у дугој ноћној киши.  
Прошла сам светом,  
загледана у себе,  
узалуд.<sup>14</sup>

Црњански је уврстио и песму о трешњевом цвећу коју је написао Кино Томонори (?-905?). У њој је слика о немирном опадању цветова трешње, док се у позадини види мирно пролетње небо.

Зар и данас,  
кад је пролетње небо  
тако мирно,  
немирно цвеће трешања  
опада?<sup>15</sup>

---

12 Петров А., Црњански и поезија Истока, у: *М. Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана*, Народна библиотека Србије, Београд 1990, стр. 1-21; Црњански М., *Лирика*, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.

13 Црњански М., *Лирика*, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993., стр. 442.

14 Црњански М., *Лирика*, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.

15 Црњански М., *Лирика*, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993, стр. 478; *Kokinwakashu*, Iwanamisho-



При крају одељка Хеиан периода, налазимо превод следеће песме „Ироха ута“, у коју је уткана будистичка идеја о несталности:

Мада красно шарени  
цвеће свене.

Што би и могло бити  
вечно на свету?

Далека брда пролазности,  
пређем ли данас,  
бар нећу гледати празне снове,  
ни опијати се светом.<sup>16</sup>

Уз ову песму Црњански даје објашњење: „Те песме су савим будистичке, песимистичке, са радошћу пролазности“. <sup>17</sup> Ове речи такође показују да се Црњански занимао за будистичку идеју о пролазном свету.

Збирка укључује и песму М. Башоа, са мотивом облака цвећа. Лака и ваздушаста, ова светлосна слика враћа нас поново у суматраизам. Башо пева о цветању трешања у областима Уено и Асакуса (у препеву погрешно стоји као Јено). У песми се мешају чуло слуха и чуло вида:

Читав облак цвећа,  
Звони. Да л’ у Јену,  
или Асакуси?

Поред идеје о пролазности, српског песника је привукло јапанско поимање природе, чврста веза између човека и природе. У коментарима Црњански даје објашњење о односу Јапанаца према природи: „Скоро сваки од тих стихова пева, хвали, милује, грли, природу. Дрво, цвет, неки пејсаж, годишње доба, или какву тицу, или какво брдо, пут, воду. Та безгранична, будистичка љубав и мешање свога бића са природом, није ново у јапанској лирици“. <sup>18</sup>

У даљем тексту налазимо и следеће његове речи: „Песник хаикаија воли сваки покрет биља и животиња, и у својој безграничној, будистичкој љубави и самилости, сматра се близак инсекту, дрвећу, свему што цвета и прецвета, свему што бива и прође“<sup>19</sup>. Могли бисмо рећи да овим редовима

---

ten, Tokyo 1973.

16 Црњански М., Лирика, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993, стр. 488.

17 Исто, стр. 477.

18 Исто, стр. 482.

19 Исто, стр. 485.

---

Црњански представља будистички поглед на свет, схватање о пролазности, синхронизованој са природним бићима:

Као што се види из *Песам старог Јапана*, Црњански је схватио значење трешњевог цвета у јапанској књижевности, и његову мисаоност. Идеја да трешњево цвеће симболизује пролазност, или променљивост свега постојећег осећа се највише у средњовековној књижевности, која се заснива на зен-будистичкој мисли. Средњи век у Јапану, доба немира и ратова, подсећа нас на време настајања поезије, али и на време живота М. Црњанског. У његовој песми, у „Ламенту над Београдом“, запазили смо француски израз *tout passe*, или „Прошлост“, „прошло“<sup>20</sup>. Пролазност јесте једна од битних тема којима се Црњански бавио у својој поезији, али и у животу. Том темом он се бавио и кроз превођење поезије Истока.

У песмама које су настале после песниковог сусретања са јапанском поезијом, приметили смо трешњев цвет у динамизованој слици природе: „поворке процвалих трешања,/ да пођу, пођу, са мнош.“ („Поворка“); „јер, са мнош, цветно дрво, већ уморно корача“ („Стражилово“). Поступак динамизације природе, у коме се врши инверзија агенса и пацијенса, користили су авангардни песници широм света. Код Црњанског, међутим, видимо иза овог поступка његово схватање о природи, сродно јапанском. Црњански, који је приметио „будистичку љубав и мешање свога бића са природом“, у јапанској култури, створио је необичну слику трешњевог дрвета у покрету: трешња која иде са песничким субјектом, тј. дрво које корача са човеком.

Трешња је стигла у песништво Милоша Црњанског са Истока, из крајева у којима песник никада није боравио. Она је истовремено везана за стварну слику његовог завичајног Срема, али је он одатле одавно отишао. Везана је и за реалну слику туђине, као што је она у Тоскани, где је песник странац. Трешњев цвет, може се рећи, спаја три простора: далеки, недостижни завичај, који је песнички субјекат напустио; туђина у којој је он присутан као странац; далеки предео, у коме песнички субјекат никада није био.

У поезији Милоша Црњанског трешњев цвет, који је стигао са Истока, не нуди само нову суптилну песничку слику, већ нам даје нов поглед на свет, ново схватање пролазног променљивог света у коме се налазимо. Како ћемо схватити и прихватити пролазност, несталност овога света? Каква однос треба да гради човек према природи? Одговор на

---

20 Исто, стр. 108.

ова питања Црњански је, између осталог, тражио у поезији Јапана, у слици расцветане трешње.

ЛИТЕРАТУРА:

*Кођики – записи о древним догађајима*, прево: Вукелић Х. Ј., Васић Д., Кличковић Д., Глумац, Београд.

Црњански М., Лирика, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 1, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.

Црњански М., Есеји и чланци I, у: *Дела Милоша Црњанског*, Том 10, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1999.

Петковић Н., *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Српска књижевна задруга, Београд 1996.

Петров А., Црњански и поезија Истока, у: *М. Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана*, Народна библиотека Србије, Београд 1990, стр. 1-21.

Петров А., *Поезија Црњанског и српско песништво*, Нолит, Београд 1988.

Поповић Р., *Црњански – документарна биографија*, Просвета, Дечје новине, Београд 1993.

Раичковић С., *Кинеска прича*, БИГЗ, Београд 1995.

*Haiku saijiki (Речник означитеља годишњих доба у хаику поезији)*, Kadokawa shoten, Tokyo 1979.

Јамасаки К., Милош Црњански и Песме старог Јапана, у: *Књижевна историја XXV*, Београд 1993, стр. 379-385.

Јамасаки К., Бусон у *Песмама старог Јапана*—Црњански и појам природе, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Година IV, Београд 2008, стр. 221-232.

Karaki J., *Nihonjin no kokoro no rekish I (Историја душе Јапанаца I)*, Chikuma, Tokyo 1985.

*Kokinwakashu*, Iwanamishoten, Tokyo 1973.

*Manyoshu 1*, Iwanamishoten, Tokyo 1972.

*Manyoshu 4*, Iwanamishoten, Tokyo 1972.

*Nihon bungaku jiten (Речник јапанске литературе)*, Heibonsha, Tokyo 1982.

*Nihon teika shusei (Антологија јапанских песама)*, Gakutosha, Tokyo 1992.

Ooka M., *Shi, kotoba, ningen (Поезија, реч и човек)*, Kodansha, Tokyo 1985.

Ooka M., *Shika kotohajime (Увод у песништво)*, Kodansha, Tokyo 1985.

*Sekai dai hyakka jiten*, XII (Велика енциклопедија света), Токуо 1981, стр. 208-209.

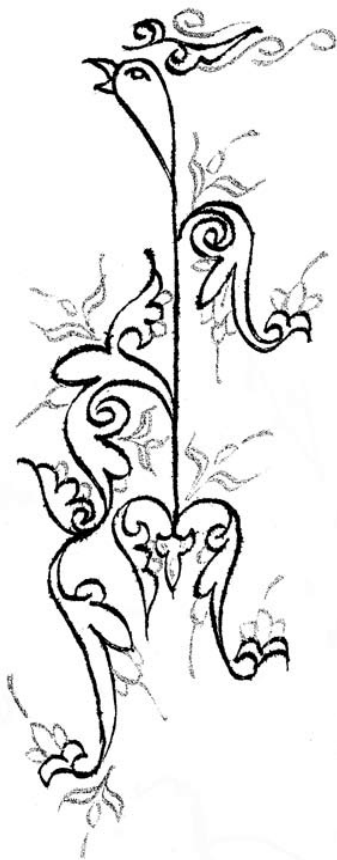
Teruoka Y., *Teruoka Yasutaka no Kigo jiten* (Речник означитеља годишњих доба у хаку поезији), Tokyodo shuppan, Токуо 2002.

Yoshida K., *Tsureyuregusa*, Kodansha, Токуо 1972.

Yoshino Y., *Nihonjin no seishi kan* (Јапански поглед на живот и смрт), Kodansha, Токуо 1982.

Ariyoshi T., *Waka jiten* (Речник вака поезије), Ofusha, Токуо 1982.

Zeami, *Fushikaden*, Iwanami shoten, Токуо 1994.



Kayoko Yamasaki  
University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade

HOMELAND AND FOREIGN LAND:  
CHERRY TREE AND POETRY OF MILOŠ CRNJANSKI

Abstract

Miloš Crnjanski became familiar with the poetry of the East in Paris, towards the end of the 1920s, when he gathered material for his anthology of Chinese and Japanese poems. This was the moment when cherry blossom, not cherry fruit, entered his writings. While preparing and editing two collections of translated poetry *Antologija kineske lirike* (1923) and *Pesme starog Japana* (1928), he also wrote poems featuring the image of cherry blossom as an important symbolic topos. In his poems *Sumatra* (1920), *Poslanica iz Pariza* (1920), *Povorka* (1921), *Serbia* (1925) and *Stražilovo* (1921-1929) cherry trees appear to carry a particular symbolic message, especially the blossom. It creates a light, translucent, ethereal and often even mobile poetic image. This image blends the light and the dark, joy and sorrow, physical and metaphysical, life and death. The cherry tree consumed by fog creates an unusual picture in which everything simmers down in the arms of the nature. It may well be the very heart of the metaphysical, transcendental world of Miloš Crnjanski. The cherry entered his poetics from the East, from the lands he had never visited. At the same time, it created a real bond with his native Srem which he had left years before. It was connected to a real image of a foreign land, like Tuscany, where the poet was but a stranger. We can say that cherry blossom connects three spatial entities: the far-away homeland left behind by the poet; the foreign land where he lives as a stranger; and a distant landscape he had never visited.

**Key words:** *Miloš Crnjanski, poem Stražilovo, avant-garde poetry, intertextuality*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1338190J

УДК 821.521.09-992 Башо М.

75.057 Бусон Ј.

прегледни рад

---

# МАЦУО БАШО: УСКА СТАЗА КА ДАЛЕКОМ СЕВЕРУ

---

**Сажетак:** Српско издање *Уске стазе ка Далеком северу Мацуо Башо* има једну специфичност, а то су илустрације које је насликао Јоса Бусон, поред Башоа највећи хаику песник у историји те врсте поезије. Био је, својевремено, познатији као сликар. Као велики поштовалац Башоовог дела, он је направио десетак илустрованих верзија “Уске стазе”, од којих су данас сачувани један параван и два свитка. У нашој књизи су свих четрнаест слика и један цртеж (Камени стуб Цубо) из свитка, насталог 1779. Тако конципираног издања Башовог путописа нема ни у Јапану. За “Уску стазу” ка Далеком северу кажу да је данас најчитаније дело јапанске класичне књижевности. Она је култна књига за многе Јапанце.

**Кључне речи:** Мацуо Башо, Јоса Бусон, хаику поезија, илустрације, интеркултуралност

## Пролог

Месеци и дани су вечни путници што се не заустављају, а путници су и године што долазе и одлазе. Они што проводе живот на лађама, или старе вукући коње по друмовима, на путу су сваког дана, пут им је станиште. Међу великанима из давнине беше и много оних који су умирали на путевима. И мене, ко зна кад то беше, захвати жеља за лутањем, пробуђена ветром који тера облачак да лети, па лутах обалама мора, и тек се јесенас вратих у колибу на реци и очистих је од паучине, али кад се приближи крај године и стиже пролеће, проже ме жеља да овога пута, под небом обавијеним сумаглицом, прођем кроз гранични прелаз Ширакава, па, као да ми је Бог лутања опсео дух, нисам више био при себи, а као да ме је мамио и бог Крајпуташ, нисам могао да радим ништа – осим да крпим рупе на својим ноговицама, заменим врпцу на шеширу и запалим *моксу* на голеницама,

док ми је срце већ било испуњено призором месечине над Мацушимом; на крају, продадох своју колибу и преселих се у Санпуову вилу.

И колиба ми  
сада промени газду.  
Дом за хина лутке.

На стуб колибе окачих првих осам стихова од венца, с овим као почетним. (Мацуо Башо: *Уска стаза ка Далеком северу*)

### Увод

Превод путописа Мацуо Башоа: *Уска стаза ка Далеком северу*, представља, да тако кажем, круну мог досадашњег рада на превођењу јапанских *хаику* мајстора. До сада сам објавио следеће књиге:

Мацуо Башо: *Свенуло поље*

Јоса Бусон: *Пролећно море*

*Врапчева прича – Изабране хаику песме из Едо периода*

*Четири годишња доба – Савремена јапанска хаику поезија, књига 1*

*Маглено звоно – Савремена јапанска хаику поезија, књига 2*

Могу да кажем да ових пет књига чини једну целину: антологију јапанских *хаикуа*.

Међу песницима обухваћеним тим књигама, Мацуо Башо је, свакако, највеће име и ми га данас знамо готово искључиво као *хаику* песника. Али његов опус се не своди на 982 *хаикуа*, утврђених као непобитно његових, и 530 њему приписаних, али “сумњивих”. Не треба заборавити да је Башо, пре свега, био водећи *хаикаи* мајстор свога времена. *Хаикаи* значи састављање венца комичних стихова. То је колективна песничка игра, у којој песници нижу наизменично дужи стих од 5/7/5 слогова и краћи у облику 7/7 слогова, тако све до 36, 50, 100, па чак и 1000 стихова у венцу. *Хаику* је савремено име за почетни стих венца, *хоку*. Према томе, у његово укупно стваралаштво убраја се и више таквих венаца у чијем је састављању он имао кључну улогу. Он се сам хвалио да неко може смислити бољи *хоку* од њега, али је он без премца у осмишљавању наставака у венцу. Поред тога, Башо је створио специфичан књижевни облик, *хаибун*, есејистички текст са *хаику* песмом. Његови *хаибуни* су прави бисери те врсте литературе. Ту је и пет његових незаобилазних путописа у којима је мајстор, у виду низа *хаибуна*, изнео своје утиске с путовања. Два су кратка, а од осталих

три, дужих и значајнијих, путопис *Уска стаза ка Далеком северу* је најпознатији, једини који је мајстор и довршио и коме је лично дао наслов.

Ово спрско издање *Уске стазе* има једну специфичност, а то су илустрације које је насликао Јоса Бусон, поред Башоа највећи *хаику* песник у историји те врсте поезије. Био је, својевремено, познатији као сликар. Као велики поштовалац Башоовог дела, он је направио десетак илустрованих верзија *Уске стазе*, од којих су данас сачувани један параван и два свитка. У нашој књизи су свих четрнаест слика и један цртеж (Камени стуб Цубо) из свитка, насталог 1779. Тако конципираног издања нема ни у Јапану.

### *Башо, путујући песник*

За Башоа се каже да је “путујући песник” или “путник душе”. За последњих десет година у животу, он је провео готово педесет месеци на разним путовањима. Умро је и на путу.

Сам песник је за своја путовања радо користио реч “лутање”. Ако се на то гледа као на стално трагање за песничком истином и новим могућностима поетског израза, онда је стари мајстор у праву. То мора да буде “лутање” по непознатим теренима, којем се не може одредити крај. Али, ако се свако од тих његових “лутања” пажљивије осмотри, примети се да је оно увек било добро испланирано, да има почетак и крај, као и своје циљеве, да је током њега мајстор увек имао пратњу, и да је иза сваког – осим последњег, разуме се – остало значајно књижевно дело у облику путописа с *хаику* стиховима у новом духу.

И заиста, путовање му је увек значило прекретница у његовом стваралаштву. Из сваког путовања се враћао зрелији као песник и човек.

Верује се да је Башо, у престоници Едо, стекао наслов *хаикаи* мајстора до 1678. Потписивао се као Тосеи (Зелена бресква) и био један од најуспешнијих. Његове песме из тог периода показују све одлике тада популарних *хаикаи* школа: духовита игра речи и смела пародија класике као извора комике. Међутим, у зиму 1680. године, изненада се повлачи, из центра града се сели у колибу на реци Сумида у предграђу, одрекавши се лагодног живота успешног *хаикаи* мајстора. Намера му је била да се ослободи свих баналних обавеза и да се потпуно посвети поезији. Почео је да користи књижевно име Башо, по украсном дрвету засађеном у башти његове колибе. *Башо* (*Musa Basho* на латинском) је врста банане. Песнику се необично допало јер не даје плодове и нема никакве практичне користи, баш као и његова поезија. Иако



то није било путовање, већ само селидба, морам да приметим да је мајстор тада превалио тако велику раздаљину у духовном смислу, да јој није равно ниједно путовање којим се он кретао касније. Прешавши тих десетак километра, он је потпуно преокренуо тада преовлађујући *хаикаи* свет и отворио нови. То је била његова “авангардна” фаза.

После великог пожара у престоници Едо, крајем 1682, кад је и његова колиба до темеље изгорела у ватри, а он сам једва се спасао бекством у реку, Башоа је обузела мисао да је живот конак на путу и да мора нову поезију потражити на том путу. Могу да кажем да је он посветио остатак свог живота једном једином циљу – да оствари јединство поезије, путовања и живота.

Башо је кренуо на своје прво велико путовање 1684, осмог месеца по лунарном календару. Пут је трајао девет месеци. Песник је, током њега, посетио свој завичај први пут откако је 1672. отишао из њега. Он је раскрстио са својом тежњом ка бекству из стварности ради уметности, и све више се окретао поезији, испуњеној узвишеним песничким духом, али без кидања везе са животом. Није случајно што је, одмах по повратку у Едо, у пролеће 1686, исписао своју најпознатију песму: “Стари рибњак./Како ускочи жаба,/ то плъсак воде”.

Следеће велико путовање отпочео је Башо десетог месеца 1687. Иза тог, шестомесечног пута, остао је недовршен рукопис путописа, *Белешке из путног ранца*. У њему песник исказује своју чувену мисао: “У вака песмама монаха Саигјоа, у *ренга* венцима мајстора Согија, у сликарству Сешуа и у чајној церемонији мајстора Рикјуа, у свему томе провлачи се само ‘једно’. А велики уметници живе у складу са променама у природи, дружећи се са четири годишња доба као с пријатељима. Они налазе цвет у свему што гледају, а месец у свему што замишљају”. Он се окреће традицији јапанске књижевности, не ради пародије, већ ради њене хаикаизације. Запис садржи више песама које се убрајају у његова врхунска остварења. Оне показују потпуно сазревање “башоовског стила”, поезије складне форме и дубоке мисаоности.

Током трећег великог путовања, кад је настајала и *Уска стаза ка Делеком северу*, Башо долази до чврстог уверења да је свет у сталним променама и да песник може да дође до непроменљиве књижевне вредности, до оног ‘једног’ које се провлачи кроз сва велика уметничка дела, само сталним трагањем за новим у складу са тим променама. Наставља истраживање нових изражајних могућности и после тог

пута, све до смрти, која га је задесила на четвртом, кобном путовању, 1694. године. Налазио је мотиве у свакодневици, опевао их онако како их је видео, једноставним језиком без узвишеног тона и других “идеалистичких” оптерећења. И после смрти, како каже његова последња песма, његови снови ће облетати свенуло поље, у потрази за песничком лепотом.

### *Пут уске стазе*

Године 1689, Башо полази на треће велико путовање, овога пута кроз северне крајеве Јапана. За пет месеци, стари мајстор је, са својим учеником Сором, превалио готово две и по хиљаде километара. Књига *Уска стаза ка Далеком северу* јесте запис с тог путовања. Али, нема документарни карактер, већ је то срачунато реконструисан след догађаја. Једноставно речено, фикција. Ми то данас добро знамо, пошто је *Дневник са путовања* пратиоца Соре откривен 1933. Постоји значајна разлика између та два записа. Недвосмислено је утврђено да је мајстор изоставио једне, изменио друге и измислио треће догађаје. Учинио је то да би у потпуности изразио свој поглед на поезију, путовање и живот као јединствену целину.

Већ у почетном одељку, који сам назвао Пролог (у оригиналу нема поделе на одељке), Башо излаже своју филозофију живота као путовања без заустављања. То је изразио и стилски. У Башоово време, јапански језик није познавао правописне знаке. У оригиналном тексту нема ни тачке, ни запете, ни знака навода. Крај реченице се препознаје једино по завршном облику предиката. После три, релативно кратке почетне реченице, које се завршавају завршним облицима помоћног глагола *нари* и глагола *су* и *ари*, следи дуга реченица, тј. напоредне реченице, без завршних облика, све до краја песме. Као право путовање без заустављања. Дуга реченица увек задаје муке преводиоцима, па је у енглеском преводу реченица пресецана са десет тачака, а у немачком, са седам, тако да ти преводи, кад их читате, остављају утисак да је реч о путовању са честим заустављањима. Морам да се хвалим да сам то успео да избегнем: само на једном месту, при крају, употребио сам тачку са запетом.

Као што се види из овог примера, језик је течан и поетски, реченице су елиптичне и сугестивне, богато украшене старим песмама, или вешто прикривеним цитатима из класичних дела. У књизи *Уска стаза ка Далеком северу*, Башо је прозном делу дао далеко већу тежину него што је то био случај с његовим ранијим путописима. Више текстова, нарочито у првој половини књиге, закључно са одељком “Хираизуми”,

не завршава се песмама, а кад песама има, оне су, у већој мери, органски повезане са прозним деловима. То је песнику било потребно да би истакао своју одлучност да на путу истраје, зебњу коју је носио у себи, и муке и тешкоће на које је наилазио. У другој половини, међутим, патетика се смањује, присутна је и опуштеност, и сходно томе, текстуални делови су краћи и удео песама се повећава. Док је у првом делу седамнаест *хокуа* самог аутора, други део садржи чак тридесет три Башоове песме.

*Четири хаикуа из "Уске стазе"*

Неке од тих педесет песама су, без сумње, најбољи примери *хаикуа* уопште. И то формално и тематски. Иако је један од циљева Башоовог путовања по северним крајевима био да посети места опевана у старим *вака* песмама и да на лицу места ослушне "душу древних песника", у тим песмама се не осећа одјек књижевне традиције, већ је ту створен сасвим нови свет до кога је могућно доћи само путем *хаику* поезије.

Прави почетак

лепог: сетвена песма

Далеког севера. (*киго* "сетвена песма", лето)

Та летња трава:

трагови пустих снова

силних ратника. ("летња трава", лето)

Каква тишина!

У стене се упија

зука цврчака. ("цврчак", лето)

Бурног ли мора!

Према острву Садо

Млечни пут лежи. ("Млечни пут", јесен)

Прва песма можда не спада у врхунска остварења као остале три које сам овде навео, али је значајна због свог програмског карактера. Она се односи на древни гранични прелаз Ширакава, који је, како Башо каже, "нарочито привлачио песнике". У кратком тексту у одељку "Гранични прелаз Ширакава", Башо одаје признање древним песницима, интертекстуално цитирајући чак пет њихових *вака* песама, али не и своје стихове. Он их открива тек у следећем одељку "Постаја Сукагава". На питање домаћина "Какав ти је био прелазак границе на Ширакави?", он одговара: "Муке дугог

путовања изморише ми и тело и дух, а опет, био сам опседнут дивним пределима и до суза задубљен у мисли на прошлост, па нисам био у стању да лако смишљам песме, али ево, ипак једне: ‘Прави почетак / лепог: сетвена песма / Далеког севера’”. Каже да су присутни песници одмах наставили да исписују други, па трећи стих, да би, на крају, саставили чак три венца. Откуд толико одушевљења код присутних? Зато што је Башо, овом песмом, дао потпуно нови смисао традиционалном мотиву “гранични прелаз Ширакава”, налазећи лепоту у песми сељака, окупљених на сетви. Тако нешто, наравно, нису могли племићи и монаси који су туда пролазили готово пет векова пре Башоа. Чежња за престоницом коју су оставили далеко иза себе, била им је једина тема за поезију.

У одељку “Хираизуми” песник пише: “Овде, у замку Такадаћи, утврдили су се сви ратници одани војводи Јошицунеу, али је њихова слава, у једном трену, претворена у дивљу траву. ‘Земља ми је пропала, остале су планине и реке. / У граду је пролеће, зелене се трава и дрвеће.’ – сетих се стихова кинеског песника; одложих шешир испод себе и седех дуго у сузама, заборављајући да време пролази. ‘Та летња трава: / трагови пустих снова / силних ратника’”. Башо ту износи своје запажање да је слава људска крхка као сан, док се природа увек моћно обнавља. У књизи *Старе јапанске песме*, Милош Црњански је ту песму препевао као: “Гле, биле пролећа! / Траг снова / безбројних ратника”. Откуд “биле пролећа” уместо “летње траве”? Можда га је повукао Ду Фуови стих који Башо цитира. Али овде, свакако, мора да буде “летња трава”, снажна и бујна, као симбол ратника у оклопу.

А у одељку “Планински храм Рјушакуђи” мајстор описује храм на брду следећим речима: “Камен наслаган на камен, и тако до врха; около су стари борови и тује, а земља и камење што стоје од памтивека, прикривени глатком маховином. Врата павиљона на врховима стена затворена су и не чује се ни најмањи шум. Успињући се стазом уз литицу и пузећи преко камења, стижем до главног храма да му се поклоним. Изванредан приказ, утонуо у дубоку тишину, а ја осећам како ми се душа прочишћава. ‘Каква тишина! / У стене се упија / звука цврчака’”. Песма изражава потпуну хармонију спољашњег и унутрашњег света песника. Данас ми знамо да је она највише задала муке великом мајстору. Прошла је дуг пут, од прве верзије, коју је пратилац Сора записао на лицу места, “Храм у планини: / Стене се натапају / звуком цврчака”, преко “Каква пустота! / У стене се продире / звука цврчака”, до коначне, која се нашла у књизи, “Каква тишина!

/У стене се упија / зука цврчака”. Чак је била варијанта: “Ова пустота / пробија се у стене. / Зука цврчака”.

Уз четврту песму: “Бурног ли мора! / Према острву Садо / Млечни пут лежи”, нема у путопису никакавог пратећег текста. У одељку “Пут преко земље Еђиго”, Башо само бележи да су га, током девет дана хода, врућина и киша толико измрцварили, а мучила га је и стара болест, те није ништа записивао. Али слика је јасна и без текста. Путник стоји на рту и гледа острво чији се обриси једва назире на пучини. Доле под ногама је узбуркано северно море, које му говори да је острво недостижан циљ. Горе изнад главе је Млечни пут чији се крај не види, као и пут којим је пошао. Усамљеност вечитог путника исказана је снажним језиком.

### *Уска стаза данас*

За *Уску стазу ка Далеком северу* кажу да је данас најчитаније дело јапанске класичне књижевности. Она је култна књига за многе Јапанце. У то сам се уверио кад сам, у мају прошле године, посетио северне крајеве Јапана, описане у овој књизи: град Сендаи, остатке античког утврђења Тага, луке градове Шиогама и Ишиномаки, па на крају залив Мацушима и истоимени градић на обали. На свим местима која су Башо и његов верни пратилац Сора обишли, истакнута је табла са натписом “Уска стаза ка Далеком северу” уз објашњење или цитат из ове књиге. Рекли су ми да су то тако уредили поводом триста година рођења великог песника. Поред тога, наишао сам на много камених споменика из старијег времена, са урезаним песмама Башоа и других. Свуда је било туриста са фото-апаратима и цепним издањем *Уске стазе*. Они су, очигледно, кренули на ходочашће, за Башоовим траговима. Можете замислити колико их је било пре оног катастрофалног земљотреса и цунамија који су задесили те крајеве 11. марта 2011. Број туриста у тим местима је више него преполовљен.

Шта има у овој Башоовој књизи, написаној још у седамнаестом веку, што толико привлачи савременог човека који живи у Јапану двадесетпрвог века? Је ли то слободан дух вечитог путника, ослобођен свакодневних стега које нас спутавају? Или ауторов искрен, готово наиван однос према историји, који нам је понекад потребан у свету неизвесности у коме живимо? Или, можда, његово безгранично човекољубље, које зрачи готово из сваке странице ове књиге? Све то помало, вероватно.

Верујем да ће и овдашњи читалац у њој наћи много тога драгоценог што би му учинило живот лепшим или бар подношљивијим.

ЛИТЕРАТУРА:

Мацуо Б., *Уска стаза ка Далеком северу*, превео са старојапанског Хироши Јамасаки Вукелић, ТАНЕСИ, Београд 2012.

Matsuo B., *Oku no Hosomichi (Уска стаза ка Далеком северу), Сабрана дела јапанске класичне књижевности*, Мацуо Б., (Nihon kotenbungaku zenshu, Matsuo Basho), Shogakukan, Tokio 1991, стр. 339–386.

Soga T. N., (Дневник са путовања), *Basho, Oku no Hosomichi*, Ivanami bunko, Tokio 2011.

Мацуо Б., *Свеуло поље, Изабране хаику песме*, превели с јапанског Хироши Јамасаки Вукелић и Срба Митровић, Рад, Београд 2008.

Hiroshi Yamasaki Vukelić

University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade

MATSUO BASHO: THE NARROW ROAD  
TO THE DEEP NORTH

Abstract

The Serbian edition of *The Narrow Road to Deep North (Uske staze ka Dalekom severu)* by Matsuo Basho has a specific feature - the illustrations by Yosa Buson, the greatest haiku poet in the history of this poetry next to Matsuo Basho. He used to be a popular painter. As a great admirer of Basho's work, he has made a dozen versions of illustrations for his Narrow Road, out of which one screen wall and two scrolls remained. This book shows all fourteen pictures and one drawing (Stone Pillar Cubo) from the scroll dating back to 1779. Such a concept of Basho travels is novel even to Japan. The Narrow Road to the Deep North is said to be the most read piece of classical Japanese literature. For many Japanese it is a cult book. What is it about this Basho work written in the 17th century that attracts so the Japanese people living in the 21st century? Is it the free spirit of an eternal traveller liberated from everyday constraints? Or is it the author's sincere, almost naive, relation to history which is sometimes welcome in the uncertain world we live in? Or, maybe, his infinite philanthropy that radiates from every page of the book? In all probability it is a bit of everything.

**Key words:** *Matsuo Basho, Yosa Buson, haiku poetry, illustrations, interculturality*

Japan Society for the Promotion of Science, Japan

DOI 10.5937/kultura1338199K

UDK 32.019.51:316.772/.774(497.1:470)"1939/1945

355.425.4(497.1:470)"1939/1945"

originalan naučni rad

---

# VISUAL FRAMING OF RED MARTYRS: SOVIET AND YUGOSLAV PARTISAN PROPAGANDA COMPARED

---

**Abstract:** *This paper compares the Soviet propaganda of the Second World War with that of Yugoslavia, focusing on the visual image of partisan martyrs. As for the wartime communist propaganda in Yugoslavia, since Yugoslav Partisans were an ill-equipped resistance movement, it had only restricted resources and networks for agitation. Yet it does not mean that the wartime mobilization of Yugoslav Partisan movement was an ephemeral one, because the method of agitation did not radically change in socialist Yugoslavia. While nations involved in the Second World War tended to organize massive propaganda (especially through visual representations such as films, newsreels, posters, paintings and pictorial magazines), Yugoslav Partisans could not afford to conduct such large-scale propaganda. In addition to the Theater of People's Liberation, a performer's group which played a significant role in the newly liberated territory, memorization through a photographic image exerted significant agitating effect in the Yugoslav Partisan propaganda.*

**Key words:** *Second World War, Soviet propaganda, Yugoslav propaganda, visual culture, partisan martyrs*

## *Introduction*

Over twenty years after the end of the Cold War, more and more research focusing on the Communist era from the viewpoint of

---

cultural history keeps appearing. But still, many approaches to the Communist culture of the Eastern European countries put an emphasize on how Soviet Union exercised its influence in shaping a united Communist culture of post-WWII Europe regarding official culture of Eastern European countries as a miniature of its “original,” i.e. the Soviet culture. This reminds us that the Stalinist culture was regarded as the model foisted upon Soviet citizens by the regime. The view has been challenged from several perspectives. For example, in his work *The Total Art of Stalinism*,<sup>1</sup> Boris Groys traces the origin of socialist realism back to the Russian avant-garde, and Jochen Hellbeck’s autobiographical research of ordinary people charts how individuals struggled to meet the social requirements during the period of Stalinism.<sup>2</sup> In this sense, I think that the study of Communism in Europe needs to free itself from the notion that the Soviet regime one-sidedly created the whole Communist culture in Europe. This will enable us to examine the differences among various Communist cultures and to point out the regional peculiarities which come from their own cultural and social background.

This paper compares the Soviet propaganda of the Second World War with that of Yugoslavia, focusing on the visual image of partisan martyrs. As for the wartime communist propaganda in Yugoslavia, since Yugoslav Partisans were an ill-equipped resistance movement, it had only restricted resources and networks for agitation. Yet it does not mean that the wartime mobilization of Yugoslav Partisan movement was an ephemeral one, because the method of agitation did not radically change in socialist Yugoslavia. While nations involved in the Second World War tended to organize massive propaganda (especially through visual representations such as films, newsreels, posters, paintings and pictorial magazines), Yugoslav Partisans could not afford to conduct such large-scale propaganda. In addition to the Theater of People’s Liberation, a performer’s group which played a significant role in the newly liberated territory, memorization through a photographic image exerted significant agitating effect in the Yugoslav Partisan propaganda. In the following sections, I compare how the images of partisan martyrs were popularized in Soviet Union and in Yugoslavia.

---

1 Гройс Б., *Утопия и обмен*, Москва 1993.

2 Hellbeck J., *Laboratories of the Soviet Self: Diaries from the Stalin Era* (Ann Arbor Mich, UMI Dissertation Services, 1998)

---



*Retrospective Visualization of Heroes –  
Soviet Union*

As Andrei Sinyavsky noted that “The cult of the heroic is generally endemic to Soviet Civilization,”<sup>3</sup> the Stalinist era has created various heroes such as political leaders, Party officials, scientists, cosmonauts, pilots, shock workers and other ordinary individuals who made a remarkable contribution to the state. This led to the introduction of the title “Hero of the Soviet Union” in 1934, as a form of highest recognition in the Soviet Union. The title took an important role in motivating people into the war, and during the Second World War, a considerable number of soldiers received this award. Among them, the first female recipient of the Hero of Soviet Union reward was a partisan girl Zoya Kosmodemyanskaya (1923-1941).<sup>4</sup>

Kosmodemyanskaya was a high-school girl who volunteered for a partisan unit in 1941. In November, according to some second-hand witnesses, she received an order to fire on the village of Petrishevo, which was then under German occupation. In the middle of her duty Kosmodemyanskaya was captured by Germans and then hanged in public. Just before the execution, Kosmodemyanskaya made an impressive speech to the villagers and shouted to the Germans: “You’ll hang me now, but I am not alone. There are two hundred million of us. You can’t hang us all”. This episode was soon reported in a *Pravda* article by Pyotr Lidov (27 January 1942), which made Kosmodemyanskaya one of the most famous partisan youths. In the same year, Stalin awarded her with the order of the Hero of the Soviet Union. Since then, many places and organizations had been renamed after her; many poems, children’s tales, and songs tell her story; her visual image was represented through various media images, such as statues, portrait photographs, paintings, and a film. The most famous painting is Kukryniksy’s *Tania – The Feat of Zoya Kosmodemyanskaya* (1942-1947), which describes the very moment when Kosmodemyanskaya bravely made a speech on the gallows (Fig. 1). The film *Zoya* (dir. Lev Arnshtam, 1944) also depicts in detail how Kosmodemyanskaya was caught, tortured, and executed.

---

3 Sinyavsky A., *Soviet civilization: A Cultural History*, Joanne Turnbull transl., New York 1990, pp. 118.

4 On Kosmodemyanskaya and Matrosov, see: Stites R., *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, New York 1992, pp.98-101; Fritzsche P., and Hellbeck J., *The New Man in Stalinist Russia and Nazi Germany*, in: *Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared*, Michael Geyer and Sheila Fitzpatrick, eds. Cambridge 2009, pp.302-341.

---

Another representative figure of the Soviet Partisan martyrdom is Alexander Matrosov (1924-1943). Born an orphan and having spent his early youth in correctional camps, Matrosov gradually awoke as a Communist. Legend has it that in the battle near Pskov in 1943, the infantry soldier Matrosov threw himself over a German pillbox and blocked the machine gun with his own body. For the honor of his self-sacrifice, Matrosov was posthumously awarded a Hero of the Soviet Union in 1943. As was the case of Kosmodemyanskaya, many songs, paintings, statues, and a postwar film *Private Aleksandr Matrosov* (dir. Leonid Lukov, 1947) were dedicated to Matrosov (Fig. 2).

Although their photo portraits exist, there were no photographs which show their moment of death; visual images of Kosmodemyanskaya and Matrosov were, in a manner, constructed collectively, based on the existing recorded material. Their heroic deeds became known not that technically recorded evidence such as photographs and documentary shots but from word of mouth and Kosmodemyanskaya and Matrosov became famous through visual images created by various artists. This way of visualizing heroes can be found widely in Soviet propaganda under Stalin's regime. For instance, there is the case of a pioneer boy Pavlik Morozov who was killed by his relatives for turning his father in as an anti-Communist, and posthumously praised for this bravery of putting ideological values before family ties. While no photograph of Morozov remains, there are many paintings that depict the scene where Morozov accuses his father. The unreleased film *Bezhin Meadow* (1937) by Sergei Eisenstein was also based on the Morozov story. Although the loss of mechanically recorded evidence raises doubts about historical factuality, about whether this is fictional or real, the retrospective visualization of the story which renarrates the very moment of death, from the aspect of agitating effect, compensates for the lack of the original evidence.



Fig. 1 Kukryniksy, *Tania – The Feat of Zoya Kosmodemyanskaya* (1942-1947)



Fig. 2 Postage stamp dedicated to Matrosov, sold in 1944.

### *Photographic Image as a Certificate – Yugoslavia*

The Soviet concept of creating heroes was imported into the Eastern European countries and played a significant role in forming the new socialist regimes in the Eastern bloc.<sup>5</sup> As early as 1941, the Yugoslav Partisans established the title “The Order of the People’s Hero”. Some of the most famous recipients were a Montenegrin, Ljubo Čupić (1913–1942), and a Croatian, Stjepan Filipović (1916-1942).<sup>6</sup> The main feature of their visual image is that they were recorded in a photograph taken just seconds before their execution to become icons of the Yugoslav Partisan struggle.

Čupić was a law student who joined the Communist resistance movement, and was captured by Chetnik collaborators in Nikšić and subsequently shot in public in 1942. In a photograph taken by an anonymous photographer, Čupić, with his hands in handcuffs, is flashing a smile though facing his own execution by firing squad. Showing the gap between Čupić’s tender smile and the awaiting tragedy, this photograph became the symbol of strong will and firm conviction (Fig. 3). This image was intensively used in partisan propaganda and post-war memorization of the Second World War and in 1947 Čupić was awarded the People’s Hero of Yugoslavia.

Filipović, another icon of Yugoslav Partisan martyrdom, was commander of a local partisan unit in Valjevo.<sup>7</sup> He was captured by Germans and Axis allies in 1942. Legend has it that seconds before being hanged, Filipović thrust his hands out and shouted “Death to fascism, freedom to the people!” which became the official partisan slogan. This moment was recorded

---

5 Andrzej Wajda’s 1976 film *Man of Marble* fictionally depicted this phenomenon in Poland during the period of Stalinism.

6 Also known as Stevan Filipović.

7 On Filipović, see: Belić-Koročkin-Davidović M. and Davidović R., *Stevan Filipović - Istina o istorijskoj fotografiji*, Beograd 2012.

---

in a photograph taken by the amateur photographer Slobodanka Vasić, in which Filipović was making a speech with his neck already tied to the gallows (Fig. 4). In 1944, this photograph was found and appeared for the first time on the front page of the *Politika* (4 November 1944). This provocative shot, along with that of Čupić, soon became an icon of Communist resistance in Yugoslavia. While his image shortly appears in the Soviet Mosfilm's propaganda film *In Mountains of Yugoslavia* (dir. Abram Room, 1945), a shot of Filipović is a kind of adaptation of this photograph, presented in exactly the same manner as it was in the photo-shot. Several statues were also put up with his hands thrusting upward. As was the case of Čupić, Filipović's photograph has also been widely circulated in newspapers and textbooks.



Fig. 3 Ljubo Čupić  
taken in 1942.



Fig. 4 Stjepan Filipović  
taken in 1942.

Compared with partisan heroes in the Soviet Union, Yugoslav Partisan heroes are unique in a way that they became known through the single image of the moment of their death. In *Camera Lucida* (1980), Roland Barthes defined the essence of photography as the “that-has-been (ça a été),” which functions as a certificate of the subject person’s presence. Citing the photograph of Lewis Payne awaiting his death penalty for the Lincoln assassination conspiracy, which was taken in 1865 by Alexander Gardner, Barthes finds the ultimate form of the “that-has-been” in the temporal paradox that “there is always a defeat of Time in them: that is dead and that is going to die.”<sup>8</sup> In the same way, photographs of Čupić and Filipović also create a piercing impression by showing this temporal paradox: they are

---

8 “Il y a toujours en elle un écrasement du Temps, cela est mort et cela va mourir,” Barthes R., *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980, p.150.

going to die at the time of the photograph, but viewers know that they are already dead.

Showing the real fragment of the historical moment is not a case limited to the iconography of Partisan martyrs. For instance, there are well-known photographs which symbolize partisan's fight in Bosnia, *Kozara Girl* and *Refugees*, taken in 1943 by Žorž Skrigin (1910-1997). While *Kozara Girl* documents a cheerful partisan girl in Kozara beaming with a smile, *Refugees* capture the tragic moment when a mother with two little children fled for their life at Knežopolje<sup>9</sup>. These images became renowned not because those women conducted remarkable deeds in the war, but because of the striking impression those photographs evoke. Similar examples can also be found in shock worker campaigns, in which the visual images of shock workers, such as Alija Sirotanović, were highly limited to one or two. Those limited shots more or less seem to have exhibited agitating effect since they were the monumental fragments of historic events.

### *Conclusion*

While Soviet and Yugoslav partisan propaganda used similar motives, a closer look at the difference in visualization would suggest the two major directions in displaying the agitating images. Generally, to make a story of unknown person into an ideal code of conduct needs an effort to show the story as striking as possible. Reconstructing the whole scene of crucial moment in paintings, remolding their faces in heroic portraiture, and renarrating the whole episode in film are all one means. This demonstrates the event and central figures comprehensively and brings them mentally closer to the viewers. Obviously, the iconography of Soviet martyrs belongs to this category.

Another means can be found to provide a fixed image in certification of what had actually happened. In his *Technics and Time 2* (1996), Bernard Stiegler proposed “deeds which have not simply “come to pass” precisely because these traces still provide these events with a kind of presence, the ghostly presence of past times to which the material witness is a *medium*.”<sup>10</sup> The

---

9 On work of Skrigin, see: Миланка Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945.-1958*, Бања Лука: ЈУ Књижевна задруга / Панчево: Helicon, 2005, стр. 66-67.

10 “Disparus qui ne sont pas simplement «passés», puisque précisément ces traces leur accordent encore une sorte de présence, la présence *revenante* d'époques révolues dont le témoin matériel est un *medium*.” Bernard Stiegler, *La technique et le temps 2: La désorientation Galilée*, Paris 1996, p.13. Quoted from English translation: Bernard Stiegler Stephen Barker transl., *Technics and Time, 2: Disorientation* Stanford, University Press, California 2009 p.5.

photographs of Yugoslav martyrs seem to be a good example of this type of image display. During the Second World War, the Yugoslav Partisan organization did not have sufficient materials, facilities or networks needed to conduct the large-scale media spectacle. Instead, what Yugoslav Partisans attempted to do was to document the historical moment through the medium of photography and to reuse such photo-images in agitation and memorization. Especially photographs of Čupić and Filipović supposedly yielded a strong enough effect because their images were traces of the past in which “that which is dead and that which is going to die” co-exist.

BIBLIOGRAPHY:

- Barthes R., *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980.
- Белић-Корочкин-Давидовић М., Давидовић Р., *Стеван Филиповић - Истина о историјској фотографији*, Београд 2012.
- Гройс Б., *Утопија и обмен*, Москва 1993.
- Hellbeck J., *Laboratories of the Soviet Self: Diaries from the Stalin Era* Ann Arbor, Mich, UMI Dissertation Services, 1998.
- Fritzsche P. and Hellbeck J., The New Man in Stalinist Russia and Nazi Germany, in: *Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared*, eds. Michael Geyer and Sheila Fitzpatrick eds., Cambridge 2009, pp.302-341.
- Sinyavsky A., *Soviet civilization: A Cultural History*, Joanne Turnbull transl., New York 1990.
- Stiegler B., *Techniques and Time, 2: Disorientation*, Stephen Barker transl., Stanford University Press, California 2009.
- Stites R., *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, New York 1992.
- Тодић М., *Фотографија и пропаганда 1945.-1958*, Бања Лука, Панчево 2005.

Масуми Камеда  
Јапанско друштво за промоцију науке, Јапан

ВИЗУЕЛНИ ПРИКАЗИ ЦРВЕНИХ МУЧЕНИКА:  
ПОРЕЂЕЊЕ СОВЈЕТСКЕ И ЈУГОСЛОВЕНСКЕ  
ПРОПАГАНДЕ

Сажетак

Овај рад пореди совјетску и југословенску пропаганду из Другог светског рата, с фокусом на визуелне приказе партизанских мученика. Што се тиче ратне комунистичке пропаганде у Југославији, будући да је покрет југословенских партизана био слабо опремљен покрет отпора, она је имала ограничене ресурсе и мрежу за агитацију. Међутим, то не знали да је југословенски партизански покрет у смислу ратне мобилизације био ефемеран, будући да се метод агитације није радикално променио ни у социјалистичкој Југославији. Док су државе које су биле укључене у Други светски рат махом организовале масивну пропаганду (нарочито путем визуелних помагала какви су били филмови, билтени, постери, слике и илустровани часописи) југословенски партизански покрет није могао да приушти себи такву озбиљну пропаганду. Поред народно-ослободилачког позоришта, групе извођача који су одиграли значајну улогу на новоослобођеној територији, памћење путем фотографских слика имало је значајан агитациони ефекат у пропаганди југословенских партизана.

**Кључне речи:** *Други светски рат, совјетска пропаганда, југословенска пропаганда, визуелна култура, партизански мученици*



Висока школа у Каминејду, Њу Јорк, САД

УДК 305-055.2:791.228](52)  
305-055.2(52)

превод

---

# ЖЕНЕ И АНИМЕ: ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И ЊЕН ОДРАЗ ЈАПАНСКОГ ДРУШТВА

---

## ШТА ПРИКАЗИ ЖЕНА У ЈАПАНСКИМ АНИМИРАНИМ ФИЛМОВИМА КАО ФОРМИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ ОТКРИВАЈУ О УЛОЗИ ЖЕНА У ДАНАШЊЕМ ЈАПАНСКОМ ДРУШТВУ

Улога жена у Јапану актуелна је тема међу коментаторима стања у ком се данас налази Јапан. Иако је значајно размотрити и анализе изведене из статистика и анкета, такође је важно сагледати како популарна култура дефинише модерну јапанску жену. Сходно томе, јапански анимирани филмови, као форма популарне културе, могу се корисити у анализи улоге жена. Посматрајући начин на који су жене портретисане у великом броју јапанских анима у протеклих десетак година, почињемо да идентификујемо улогу жена у модерном јапанском друштву.

Да би се разумела веза између јапанских анима, као вида популарне културе, и њихове везе са друштвом, важно је поразмислити о значењу ових термина и о томе какав је њихов међусобни утицај. Мартинез дефинише популарну



културу као „културу маса“<sup>1</sup>; у јапанском контексту, ово је можда и тачна интерпретација значења популарне културе за њихово друштво. Хидетоши Като поставља ово питање у расправи о томе колико је „популарна култура“ проблематичан термин при његовом преводу у јапанском контексту. Према Катоу, овај јапански академик превео би термин „популарна култура“ као *taishu bunka*; при поновном преводу на енглески, он би значео „мас-култура“.<sup>2</sup> Като такође сугерише неке друге термине, које користе јапански учењаци када говоре о томе шта би требало сматрати „популарном културом“ - *minshu bunka* и *minzoku bunka*, који у преводу означавају „јавну културу“, тј. „народну културу“<sup>3</sup>. У складу с тим, Мартинезова дефиниција представља једну безбедну средњу путању када су у питању термини које нуди Като. Такође, Мартинез дефинише антропологију популарне културе као „студију интеракције између *очигледно* раздвојених светова материјалног и симболичког“<sup>4</sup>. Роџер Бакли има сличну аргументацију када тврди да би популарна култура требало да нам „саопшти нешто о понашању у савременом Јапану“<sup>5</sup>. На трагу таквог размишљања, сврха ове расправе јесте да утврди спону између јапанских анима (форме популарне културе) и улоге жена (било да се та улога помера или остаје конзервативне природе) у модерном јапанском друштву.

Дискутабилно је колико су слике које нам представљају мас-медији, између којих и јапански анимирани филмови (укључујући ту и њихове блиске рођаке, манга или јапанске стрипове, који често представљају основ за јапанску продукцију анимираног филма<sup>6</sup>), помогли да се обликује идентитет модерне јапанске жене. Прво, пошто популарна култура служи да пресликава и инспирише промене у јапанском друштву, ови трендови се могу идентификовати посматрањем промена и тема у анимираним филмовима<sup>7</sup>. Друго, разумевање динамике јапанског друштва и културе такође

---

1 Martinez D. P., *The Worlds of Japanese Popular Culture: Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, UK, Cambridge UP 1998, pp. 3

2 Hidetoshi K., *Some Thoughts on Japanese Popular Culture*, in: *Handbook of Japanese popular Culture Richard*, eds. Powers G. i Hidetoshi K., Greenwood Press, SAD 1989, стр. 17.

3 Исто, стр. 17.

4 Исто, стр.3.

5 Buckley R., *Japan Today*, Great Britain, Cambridge UP 1990, pp. 99.

6 Haribson G. and Ressner J., *Amazing Anime: Princess Mononoke and other wildly imaginative films prove that Japanese animation is more than just Pokemon*, *Time*, 1999, pp. 94.

7 Napier J. S., *Vampires, Psychic Girls, Flying Women and Sailor Scouts: Four faces of the young female in Japanese popular culture*, in: Martinez D.P., *op.cit.*, pp. 91.

---

је од помоћи. Иако не морају постојати очигледни обрасци понашања који се често сматрају „јапанским“, као што су субмасивност, лојалност и учтивост<sup>8</sup>, постоје неки суптилни скривени знаци који теме и карактере одређују јапанским. Треће, колико год да је манга у Јапану колико женски толико и мушки домен<sup>9</sup>, толико је јапански анимиран филм подешен нарочито према укусима жена. Ово је значајно будући да, за разлику од индустрије анимираног филма у САД, где се дечији програм већином обраћа дечацима, јапанска индустрија анимираног филма бави се потребама оба пола у доста широкој старосној групи. Сходно томе, може се стећи увид у улогу жене у друштву јер су заступљени ставови оба пола. Ова три аргумента, у комбинацији са горе наведеним ставом да се анализом популарне културе може стећи увид у јапанско друштво, представљају легитиман основ за промишљање како се улога жена у јапанском друштву може анализирати по њиховој улози у јапанском анимираном филму.

Оно што јапански анимиран филм чини занимљивим за разматрање у погледу улога полова јесте начин на који се он угађа различитим укусима и разликује се од мејнстрим западних анимација. Западни коментатори су дали бројне описне дефиниције анима. Лист „Економист“ дефинисао их је као „продорне, провокативне, документаристичке“<sup>10</sup>, док је *Computer Graphics World* најважније одлике јапанске анимације приписао „драматичном осветљењу, сложеној разради сцена и широком спектру боја” (sic)<sup>11</sup>. Ове звучне речи филмске индустрије описују аниме на начин који потпуно другачије одређује експресивност анимације у целини. У стварности, то јесте и није тако. У стварности су Јапанци пригрлили анимацију као израз који превазилази стандард који је Дизни зацртао на западу. Ово укључује анимације за децу, тинејџере и одрасле, од најједноставнијих прича до романтичних или порнографских садржаја и филмова са супериорно написаним заплетима. Такође је важно имати у виду да многе продуциране аниме воде порекло од манга стрипова<sup>12</sup>; у том смислу би се и читалачка публика могла дефинисати по сличним принципима. Уважени писац Фредерик Шот поделио је манге које су нам доступне у две различите родно дефинисане групе.

---

8 Buckley R., op. cit., pp. 98.

9 Napier J. S., Vampires, Psychic Girls, etc., in: Martinez D.P., op. cit., pp. 92.

10 Anonimus, Japanesse animation – Toy stories for grown-ups, *The Economist*, US 2000, стр.96.

11 Savage L., The Anime Invasion, *Computer Graphics World*, 1998, pp.73.

12 Canemaker J., Un Disney, *Print*, 2000, pp. 94.

---

Популарни стрип часописи за дечаке (shonen) одржавају пажљиво равнотежу саспенса и хумора (sic): драматичне приче о спортовима, авантурама, духовима, приче из научне фантастике или живота у школи... Стрипови за девојчице (shojo) такође се труде да остваре ту равнотежу, али се разликују по причама о идеализованој (sic) љубави<sup>13</sup>.

Анине, које су дакле дискутабилно дефинисане по принципима манги, усмерене су ка широкој циљној популацији Јапана. Садржај варира од супериорних прича до кичерајских сапуница или порнографије; оне напослетку ипак имају јединствену улогу у јапанској поп-култури и опстају као легат некадашњих идеала<sup>14</sup>.

С обзиром на тако широк избор који нуде, значајно је не само анализирати одређени број извора како би се стекао увид у то како оваква продукција у целини одсликава положај жена у јапанском друштву, већ и приступити им отвореног ума. Западњачке реакције на аниме су разноврсне, и често се на њих у извештајима реагује с неодобравањем. Један британски писац је написао како је био „потпуно шокиран“<sup>15</sup> садржајем једног манга часописа до ког је случајно дошао. Филмски критичари истовремено прихватају и критикују јапанске анимиране филмове. Мамору Ошијева биоскопска адаптација Широу Масамунеовог „Духа из Шкољке“, које многи сматрају кинематографским достигнућем које суштински преиспитује шта је то људско у нама, доживела је похвале као „јапански анимиран филм спектакуларне визуелности, који међутим, као и многи те врсте, нуди претерано замршен заплет и чудну метафизику умањујући тиме интересовање публике“<sup>16</sup>.

Како бисмо избегли сличне аматерске генерализације, очигледно је важно размотрити цео спектар жанрова како би се могло дати једно образовано мишљење на тему овог есеја – јапанске жене у друштву. Ради посматрања улоге жена онако како су портретисане у анимираним филмовима намењеним женској гледалачкој публици, користимо као пример аниму *Kodomo no Otoko* (1996). Да бисмо сагледали како су жене представљене у анимираним филмовима намењеним мушкој популацији, основ за анализу биће *Змајева*

---

13 Schodt F. L., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Kodansha International/USA, SAD 1983, pp.15.

14 Исто, стр. 16.

15 Milward P., *Oddities in Modern Japan – Observations of an Outsider*, Hokusendo Press, Tokio 1980, pp. 32.

16 Walker J., *Halliwel's Film & Video Guide*, Harper Collins Publishers, GB 1997, pp. 304.

---

кугла (199?). Најзад, анализираћемо и један филм недавно снимљен у дискутабилно најуспешнијем и најеминентнијем студију за анимације данас, Студију Гибли – *Mononoke Hime* (1997). Значај Студија Гибли јесте да се кроз његов рад сагледа како су жене приказане у једном студију чији анимирани филмови долазе до најшире публике, филмова који по правилу прекорачују родне и старосне границе. Иако ова анализа као таква сигурно неће дати никакве коначне одговоре, а нарочито због тога што њена дужина ограничава далеко ширу анализу, она ће ипак бити занимљиво истраживање у погледу тога какав имиџ женствености се пројектује на јапанско друштво у последних десетак година.

*Kodomo no Omoka* је била популарна серија емитована на јапанској телевизији средином деведесетих, заснована на манга стрипу који је излазио у серијалу пре но што је произведена серија за телевизију. У поређењу са многим *shojo* анимама, ова серија се дискутабилно сматра врло радикалном, иако није нити изблиза једина таква. Радња се базира на шашавој комедији прожетеј типичним *shojo* елементима – љубавним интересовањима, лепим дизајном и женском главном лику. Серија је о девојчици по имену Сана која живи са ексцентричном али брижном мајком (добитница Аоки награде), и њеним личним менаџером по имену Реи.

Оно што је нарочито занимљиво код ове серије јесте што, нарочито на почетку серије, ликови често пркосе конвенцијама. За разлику од осталих женских ликова који су предмет анализе, Сана је гласна, отворена и не узмиче ни пред ким. Она је јаки женски вођа која се свесрдно даје на послу (она је позната звезда дечијег ТВ програма), али и породици и пријатељима. Иако у њој постоје прикривене традиционално женске одлике, не уклапа се у стереотипну улогу потпуно потчињеног женског лика. Још увек је дете, али већ напорно ради и наглашава значај свог посла. Њена мајка је још један пример јаког женског лика у анимама. Она је интелигентна, држи све под контролом, а мушкарци су јој махом у подређеним улогама.

Овај програм ипак одражава и слику конзервативног Јапана, као рецимо онда када Санина учитељица плачући отрчи код колеге по помоћ кад год у одељењу дође до гужве или када бивша девојка прогања Реиа ког још увек обожава. Мушки ликови су, све у свему, врло традиционално замишљени, иако имају и своју мекшу страну, како је то често слушај у *shojo* анимама. Упркос томе, опис два главна женска лика, Сана и њене мајке, дају неки увид у слику модерне јапанске жене, која има способност да буде јака а ипак нежна и саосећајна.

*Змајева кугла* нуди занимљив увид у приказ жена у анимама намењеним мушкој публици. Разлог зашто је ово занимљива серија за истраживање лежи у њеној популарности (која се недавно прелила и на запад, подигавши постпокемонски талас обожавања) и начину на који третира улоге полова.

Женске улоге у овој серији нису многобројне, а и оне које постоје су жалосно назадне. И док се наглашавало како је тешко променити фундаментална уверења у погледу улога полова у друштву, укључујући ту и јапанско<sup>17</sup>, *Змајева кугла* је улогу жена представила као суштински потчињену/секундарну. Овај програм усмерен ка мушкарцима и у свету ове аниме кључеви успеха леже у снази, дисциплини и напорном раду. Ово не чуди будући да се ради о аними на тему борилачких вештина. Једна од жена која се редовно појављује јесте пријатељица главног лика, Булма, која је једна паметна научница. Булма је надарени иноватор и често њени проналасци помажу групи њених пријатеља у разним невољама. Њен лик је приказан као лик самоуверене, паметне жене која, иако не ужива исти статус, ипак бива значајан члан тима. Међутим, када се нађе у опасности, аутоматски преузима улогу стереотипне „даме у невољи“, која је тако типична за аниме и манге намењене мушкој публици. Спашавају је овако или онако, али је она често на доњој лествици приоритета групе – често се у последњи час сете да би је требало спасити уместо да за њу буду искрено забринути. Овде видимо оно што Ери Изава назива жанром „неравноправних односа“, у ком су жене у другом плану у односу на мушкарце, у свету у ком доминира патријархат<sup>18</sup>.

Студио Гибли је основало 1985. године двоје људи који се сматрају највећим актерима јапанске индустрије анимираног филма – Хајао Мијазаки и Исао Такахата. Њихови филмови су познати и у Јапану и међународној публици. Важно је изучавати рад Студија Гибли јер њихове продукције (бископског типа) допиру до великог дела јапанског друштва. Зато слике и приче које овај студио ствара прати велики број Јапанаца, без обзира на њихов пол или старосну групу. Заправо, фокус ове анализе, *Mononoke Hime*, остварио је бруто приход од око 150 милиона америчких долара на билетарницама, што је цифра коју је премашио још једино *Титаник*<sup>19</sup>. Занимљиво је да је једини филм који је заправо

---

17 Eri Inzawa, Japanese Manga and Animation: Gender Relations in Manga and Anime, 31.10.2001, <http://www.uncc.edu/~medmoto/3209/anime/gender.html> (abridged).

18 Исто.

19 Непознати аутор, Amazing Anime: Princess Mononoke and other wildly imaginative films prove that Japanese animation is more than just Pokemon,

зарадио више од 219 милиона долара, колико је на јапанским билетарницама зарадио *Титаник*, био филм из продукције Студија Гибли - *Sen to Chihiro to Kamikakushi*<sup>20</sup> – који је пуштен у биоскопску дистрибуцију у јулу 2001.

*Mononoke Hime*, филм је који се сматра „најмрачнијом“ продукцијом у Мијазакyjeвој каријери (а нарочито у поређењу с претходним продукцијама Студија Гибли, као што су били *Majo no Takkyubin* или *Tonari no Totoro*). Прича се врти око три главна лика – Сан, принцезе вукова, леди Ебоши и принца Ашитакe, „стуба“ око ког су постављене ове две јунакиње. Једна од јачих страна овог филма је начин на који су сучељени ликови Сан и леди Ебоши. Обе су изразито јаке, моћне жене, сигурне у себе и свој свет. Леди Ебоши би могла бити интерпретација нове јапанске жене. Она води профитну железару, која запошљава људе који се сматрају најнижим слојевима друштва (проститутке и лепрозни), при чему се води саосећањем и жели да врати достојанство и смисао њиховим животима. Тиме долази у сукоб са Сан, која живи у шуми Божанства јелена, коју су створили велика вучија божанства која тамо пребивају, пошто су железари потребни природни ресурси из шумског земљиштва како би одржала производњу. Сан је још један јак женски лик који живи много природнијим животом; за разлику од предузетничког духа леди Ебоши, Сан показује посвећеност очувању шуме и свих створења која у њој живе. Дакле Мијзаки (који је сценариста и режисер филма *Mononoke Hime*<sup>21</sup>) приказује способност жена да буду јаке, компетентне и успешне. Сан представља способност жена да буду јаке у домену традиционалог, а леди Ебоши је пример успешности и предузимљивости жена у модерно доба.

Из ових анализа, важно је извести каква размишљања постоје о улози жена у савременом Јапану. Мартинез признаје да је тешко открити каква је права улога Јапанки у јапанском друштву када су у тој земљи „мушкарци још увек доминантни... (и) а за Јапанке се сматра да су нежне, потчињене и лепе“<sup>22</sup>. Историјски посматрано, то је потпуно тачно. Јапанке су биначко право добиле тек 1945. године<sup>23</sup>, а приметно је да

---

*Time*, 1999, стр. 94.

20 Groves D. and Schwarzacher L., Japan's 'Spirited' levitates \$200 million, Reuters/Variety, 19.10.2001, <http://www.nausicaa.net/>

21 Филмографија Најаоа Мијазакија и Isao Takahate, 5.10.2001, <http://www.nausicaa.net/>

22 Мартинез Д. П., нав. дело, стр. 2.

23 Robertson J., *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, SAD 1998, pp. 12.

---

Јапанке могу имати посао, али им је чак и данас много теже да имају каријере<sup>24</sup>.

Међутим постоје знаци да се јавно мњење мења. Јасно се види да се, и међу мушкарцима и међу женама, улога јапанске жене не своди више на традиционалну улогу домаћице и мајке<sup>25</sup>. Анкета коју је спровела канцеларија јапанског премијера 1987. године и 1995. године показала је помак у јавном мишљењу о женама, и то код оба пола. Док се 1987. године преко 50% анкетираних мушкараца слагало са традиционалном улогом жена у Јапану, 1995. године је тај проценат пао на 33%<sup>26</sup>. Занимљиво је приметити како стање јапанског анимираног филма у протеклих десетак година открива извесну паралелу између садржаја јапанских анима и резултата ових анкета. Док савремене *shojo* и *shonen* аниме још увек потписују свака друге аспекте традиционалних женских улога, постоји и заједнички тренд у оба ова жанра по ком се жене приказују као снажне и равноправне индивидуе. Улога жена у *shojo* анимама, као што је *Kodomo no Omoka*, девојкама нуде образац женске улоге која није улога традиционално потчињене, тихе жене, у виду Санине ексцентричне, полетне природе која се награђује успехом. Филмови и студија Гибли по правилу су жене приказивали као равноправне, самоуверене и способне да преузму кормило живота у своје руке. Аниме намењене дечацима често задржавају слику жене у улози „посматрача“, било да је то препознатљива улога даме у невољи или улога навијачице. Међутим, занимљиво је приметити како почиње да се мења та улога жена у јапанским анимама намењеним дечацима, и да портретише жене и ван овог традиционалног стереотипа. Недавне продукције, као што је *Ranma* (из средине деведесетих) и *Love Hina* (2000) поигравају се улогама полова и нуде низ ликова који служе томе да жене поставе равноправно са мушкарцима у неким случајевима, иако је још увек присутно подстицање традиционалних родних улога.

Јапанске аниме су етаблирана форма популарне културе. Оне су широко присутне, гледају их оба пола у свим старосним групама и нуде низ представа о женама. И док капацитет појединачног есеја (а нарочито једног ове дужине) оставља мало простора за обухватнију анализу бројних извора, оно што се наметнуло као евидентно приликом посматрања трендова у јапанским анимама и савременом јапанском

---

24 Buckley R., op. cit., pp. 93.

25 Henshall G. K., *Dimensions of Japanese Society: Gender, Margins and Mainstream Great Britain*, Macmillan Press Ltd, 1999, pp. 26.

26 Исто, стр. 26.

---

друштву, јесте један очигледан помак у схватању. Међутим, важно је рећи да ће се традиционална улога жена сигурно увек манифестовати у популарној култури. Традиционална улога жена је једна од опција, баш као што је одлучивање за каријеру или предузетништво, друга опција. Охрабрује што видимо да се овај други образац директно или индиректно представља у анимираним филмовима. Будућност друштва у Јапану је светла докле год се алтернативне улоге жена приказују у садржајима за оба пола у средствима „масовне културе“.

Превела с енглеског  
Татјана Медић





Мегатренд универзитет у Београду, Факултет за културу и медије, Београд

DOI 10.5937/kultura1338217V

УДК 791.228(52)

741.5(52)

791.228(497.11)

741.5(497.11)

прегледни рад

---

# СРПСКА ПУБЛИКА, ЈАПАНСКА АНИМАЦИЈА, ФИЛМОВИ И СТРИПОВИ

---

**Сажетак:** *Текст се бави истраживањем процеса упознавања српске публике са јапанском популарном културом, а преваходно се то односи на стрип и анимацију. Представљен је кратак историјат стрипа у бившој Југославији, потом су наведени и неки од првих сусрета српске публике са јапанским анимираним серијама. Објашњени су термини „аниме“ и „манга“, њихов типичан развој у Јапану, а следи и преглед феномена који су заслужни за њихову популарност у остатку света. Наводе се сајтови [www.bg-anime.com](http://www.bg-anime.com) и [www.anime-overdose.com](http://www.anime-overdose.com) који су добрим делом заслужни за промоцију јапанске популарне културе у Србији, из тога следи кратак преглед рада друштва Сакурабана. Затим, представљене су неке од карактеристика и тематских подела у аниме и манга индустрији, потом су представљене карактеристике манга стила, као и приказ како су оне прихваћене у Србији.*

**Кључне речи:** *аниме, манга, стрип, популарна култура, Јапан, Србија, Сакурабана, бг-аниме, Јапанизам*

Стрип је у некадашњој Југославији био присутан још из периода пре Другог светског рата, и „живео“ је код нас скоро до увођења санкција и цепања државе током деведесетих година двадесетог века. Могло би се рећи да је период између 70-их и 90-их година представљао златно доба стрипа за овај регион, барем када су тиражи стрипова и других штампаних медија у питању. У прилог томе се често наводи чињеница да је Стрипотекa имала тираж од 80.000 издања,

што је данас незамисливо за неки стрип или магазин на подручју Србије, али и целе бивше Југославије. Стрип су читали и стари и млади и представљао је део свакодневице у Југославији. Међутим, то се у великој мери променило након цепања државе, ратних дејстава и санкција у Србији.

### *Јапанска анимација и стрип у Србији*

Српска публика је почела да се упознаје са јапанском анимацијом какву данас познајемо крајем осамдесетих година, када су на првом и трећем телевизијском каналу биле приказиване анимиране серије као што су „Грандзорт“, „Роботек“, „Плава принцеза“, „Сребрни јачахи и звездани шерифи“ (слика 1). Тада су анимирани филмови називани „цртаћи“ и претпостављало се да су они намењени искључиво деци. Међутим, у Јапану је присутно другачије схватање анимираних филмова и стрипова. Јапански цртаћи су веома рано почели да на стрип гледају као на медиј који има задатак да пренесе одређену причу публици која није нужно млађа од 15 година. У то време су публику чинила углавном деца, и та публика није правила велику разлику између цртаћа насталих у Азији и оних из других делова света, али она је постојала. Разлике су се огледале у стилу цртежа, броју епизода, а пре свега по причама које су биле озбиљније и намењене мало старијој публици него што се мислило у Србији.



Слика 1

Увођењем санкција, условно речено, долази до „смрти стрипа“, драстично се смањује број читалаца стрипа, људи више немају времена нити новца за стрип. Држава запада у изолацију, већина стрипова и магазина се не издаје и у том периоду се губе читалачке навике и међу читаоцима „лаких“ штива.

Након првог сусрета српске публике са јапанском анимацијом дошло је до паузе која је трајала скоро целу деценију. Они који су као мали гледали и волели цртаће сећали су се да су се неки од њих разликовали од других по озбиљнијој тематици. Укинуте су санкције и омогућен је лакши проток информација и робе кроз земљу, што је љубитељима цртаног филма дало шансу да потраже копије својих омиљених анимираних серија из младости. Та потрага је мали број

људи довела до бројних информација везаних за медије из Јапана, а они су покушали са пријатељима да поделе оно што су открили.

### *Основни термини*

*Аниме*<sup>1</sup> је назив који се користи за све анимирани филмове који су настали на тлу Јапана. Специфични су по свом стилу и по разноликости тема које обрађују. Анимација у јапанским анимираним серијама је углавном јефтинија јер је у питању телевизијска продукција са малим буџетом. Изузетак су дугометражни филмови којима се посвећује већа пажња и чија је израда далеко скупља.

*Манга*<sup>2</sup> је назив за стрипове који су стварани у Јапану и у многоне се разликују од стрипа који је српска публика имала прилику да упозна у претходном периоду. Као и аниме, манга стрипови се истичу по специфичном стилу, али и по томе што се објављују као веома дугачке серије. У Јапану се стрип сматра јефтином забавом и стога је огромна већина манги рађена у црно-белој техници, са изузетком насловница и евентуално првих пар страна које имају за циљ да дочарају стил цртежа.

Уколико неки манга стрип доживи велику популарност, прилично је извесно да ће добити и своје аниме издање. У Србију је већина аниме серија долазила преко дистрибутера из Шпаније, Француске или Америке. Највише филмова и серија које је наша публика имала прилику да види било је из продукцијске куће *Manga Entertainment*<sup>3</sup> (слика 2), која је имала специфичан логотип, и отуда је дошао термин „манга цртаћи“ који је веома дуго био присутан међу српском публиком.



Слика 2

- 
- 1 Аниме – назив за јапанске анимирани филмове који је настао од енглеске речи *animation*.
  - 2 Манга – назив за јапанске стрипове. Реч је сковао Хокусаци Кацушика (1760-1849.) У буквалном преводу значи „ћудљиве слике“.
  - 3 *Manga Entertainment* – лицензорска кућа из САД за Велику Британију, Канаду, Француску, Аустралију и Нови Зеланд.
-

### Долазак (повратак) анимеа у Србију

Захваљујући заљубљеницима у јапанску анимацију појавили су се први пиратски канали услед чега се повећала популарност аниме продукције у Србији. Прве копије анимираних серија и филмова из Јапана биле су пренешене од особе до особе на видео касетама и другим носачима медија. Те серије и филмови су представљали штиво које није било за свакога. Аниме је почео да представља симбол за елитну публику алтернативне културе у Београду крајем деведесетих година и почетком двехиљадитих. Један од главних разлога зашто је дошло до тога је уверење велике већине грађана у то да су цртани филмови и стрипови само за децу. Сматрано је чудним и детињастим да неко старији од 10 година конзумира било које од та два. Због страха од прекора околине дошло је до тога да се аниме не даје свакоме и да се не прича много о њему.

Када је стрип у питању, до манги је било много теже доћи како због цене тако и због чињенице да у Србији не постоји ниједан дистрибутер. Али, са друге стране љубитељи стрипа у Србији су имали прилику да се сусретну са анимираним филмовима из Јапана и мишљења о њима су била подељена.

Захваљујући развоју телекомуникационе инфраструктуре и интернета у Србији, олакшава се приступ информацијама и различитим мултимедијалним садржајима. Ту чињеницу су појединци искористили и потражили информације о серијама и филмовима које су волели. Тада почиње да се открива која је тачна разлика између цртаћа и анима, као и шта су заправо манге и по чему су специфичне.



Слика 3

Један феномен на интернету је посебно заслужан за раст популарности јапанских анимираних серија, а то је *fansubing* (слика 3). *Fansub* (или *Fansub* групе) је кованица настала коришћењем енглеских речи *fan*-љубитељ и *subtitle*-филмски титлови, и представља групе људи окупљене са циљем да из љубави према јапанским анимираним серијама пре-

воде исте и деле их бесплатно са онима који не знају јапански језик, а желе да их гледају. *Fansub* групе су у великој мери допринеле развоју популарности анимеа јер је веома мали број серија из Јапана био објављиван на западу. Поред *fansubbing*-а постоји и *scanlation* и он представља превод стрипова са јапанског на енглески и бесплатно дељење истих заинтересованима путем интернета. Овај феномен је на интернету узео маха, па су на то реаговале бројне јапанске издавачке куће, али и амерички дистрибутери. Проблем је био у илегалној дистрибуцији видео материјала, али су *Fansub* групе имале пуно право да дистрибуирају своје преводе. Нађено је решење које је било прихватљиво за продукцијске куће и за *Fansub* групе. Направљена је сарадња између дистрибутера и појединих *Fansub* група на подручју Америке. Преводиоци су добили прилику да преводе и да за то буду плаћени, јер је постало могуће да сви који воле аниме уз малу надокнаду легално гледају преведене серије на интернету. Међутим то није било коначно решење за остатак света, стога *Fansub* групе и даље постоје.

Аниме и манга култура су веома дуго биле доступне малобројнима који су поседовали рачунаре и разумели енглески језик. Они који су се сусрели са новим аниме серијама су неретко желели да своје усхићење поделе са својим пријатељима, што су и радили. Број људи који су се упознавали са светом анима се повећавао, али је то и даље текло алтернативним путевима, далеко од очију јавности.

Неколицина фанова из Србије желела је да открије има ли још заљубљеника у аниме и манге са којима би могли да размене мишљења и препоруке. Први корак ка томе било је отварање интернет форума и позивање свих познаника да му се придруже, а све са идејом да се отварају расправе, препоручују серије, филмови и манге. Раст интернет комуне љубитеља анимеа и манги омогућио је многим да се осећају прихваћено у друштву које у том тренутку није показивало разумевање за ову супкултуру.

Интернет сајтови посвећени анима и манга серијама, отварају се и гаси на српском говорном подручју, а до данас опстала су два која активно функционишу: [www.bg-anime.com](http://www.bg-anime.com) – портал са вестима, форум и *Fansub* група; [www.anime-overdose.com](http://www.anime-overdose.com) – сајт и форум који сакупља преводе аниме серија и манги.

Чланови сајта [www.bg-anime.com](http://www.bg-anime.com) су почели да се окупљају са идејом да се оснује организација која би се бавила промоцијом јапанске поп-културе у Србији. Поред тога, један од циљева била би борба против уверења да су стрипови и

цртани филмови искључиво намењени деци. Тако је настала невладина организација „Сакурабана“ која званично бива основана тек 2007. године, више од годину дана од настанка идеје и подношења документације.

Сакурабана Београд од свог настанка ради на промоцији јапанске популарне културе, а у прилог томе стоји и фестивал Јапанизам, који се одржава већ пет година за редом (слика 4). А о успеху рада друштва говори чињеница да је на фестивалу одржаном 2012. године било преко 6000 посетилаца за четири дана (слика 5).



Слика 4



Слика 5

*Прихватање јапанског стрипа и  
анимираног филма у Србији*

У Јапану су анимирани филм и стрип прихваћени као и сваки други медиј, што значи да не постоји ограничење у погледу старости или пола њихових конзумента. Када су аниме и манга у питању поред уобичајене жанровске поделе на акцију, комедију, драму, итд. постоје и топографска и тематска подела. Захваљујући оваквој подели долази до тога да свако може пронаћи стрип у складу са својим интересовањима.

Топографска подела жанрова се односи на старосну доб и пол публике. Постоји пет основних подела:

*Kodomo* – (јап. деца) жанр намењен најмлађима, најчешће је едукативног типа

*Shojo* – (јап. девојчица) жанр намењен млађој женској публици (10-18 година)

- *Shounen* – (јап. дечак) жанр намењен дечацима (10-18 година)
- *Seinen* – (јап. мушкарац) мушка публика (18-30 година), озбиљније теме, криминалистика
- *Josei* – (јап. жена) женска публика старија од 18 година

Тематска подела постоји да би људима олакшала одабир остварења која су у складу са њиховим укусом. Она има за циљ да детаљније опише радњу једног анима/манга остварења. Веома је опширна и стално тежи ширењу зарад детаљнијег означавања неког наслова.

Примери тематске поделе:

*Sentai* – Група супер-хероја који спасавају свет (Моћни ренџери)

*Mecha* – Један од централних елемената су велики роботи којима управљају људи

*Maho shojo* – Главни лик је девојка са магичним моћима

Један аниме/манга наслов мешавином жанрова, топографских и тематских подела покушава да се пробије до одређене публике. У Јапану се редовно спроводе истраживања о интересовањима тамошње публике са циљем да се направе штиво за свакога. У Србији, када је стрип и анимирани филм у питању, не постоји свест о оваквим поделама.

### *Специфичности манга стила*

У манга стриповима се користе различити стилови, али се могу извући одређене карактеристике које су присутне код великог броја издања.

*Читање са десна на лево* – Манге се, као што је у природи јапанског језика, читају са десна на лево. Поједина манга издања која се објављују у Европи и Америци су прерађена и прилагођена локалном становништву и могу се читати са лева на десно. Међутим, све је више аутора који захтевају да се приликом превода не мењају стране и да буду верне оригиналу. Ово је прва, а можда и највећа замерка љубитеља стрипа у Србији. Љубитељи традиционалног стрипа најчешће приликом сусрета са овим проблемом одустају од даљег читања.

*Велике очи* – Карактеристично је за манге да ликови у њима имају веома велике очи, што није случај са класичним стрипом. Што је неки лик млађи, то су му веће очи у поређењу са главом. Један од првих људи који је почео да стилизује своје

ликове у стриповима на овај начин је Осаму Тезука<sup>4</sup>. Њега зову Бог (отац) манге јер је поставио бројне стандарде када су манге и аниме у питању. Не постоји јединствен одговор на питање зашто је Осаму Тезука почео да црта велике очи. Неки од могућих одговора су да је то преузео од ликова Волта Дизнија, други тврде да то има везе са модним скицама које су биле популарне после Другог светског рата, док трећи пак наводе да је то преузето од ликова из Хана-Барбера цртаних филмова. Ово је једна од првих ствари које људи у Србији примећују када се сусретну са мангама. Прве реакције су обично негативне, јер изгледају неприродно и крајње необично за некога ко је навикао на стандардни цртеж присутан у стриповима из других делова света. Међутим, млађа публика, старости до 17 година, много лакше прихвата овај стилски елемент и не показује никакву одбојност према њему.

*Велики број издања* – У Јапану се манге објављују у магазинима који излазе недељно или месечно. Један магазин обично у себи садржи десетине епизода различитих манги које се настављају из броја у број. Уколико је неки манга наслов довољно популаран и интересантан публици наставиће да излази, а после неког времена (уколико је довољно популаран) може добити своје засебно издање, тј. поглавље. Посебна поглавља која се објављују се називају *tankobon*, у просеку имају око 200 страна и представљају колекционарска издања.<sup>5</sup> На манге се у Јапану гледа као на јефтину забаву за целу нацију, стога се магазини штампају на јефтином рециклажном папиру, лако су доступни, а цена једва да покрива трошкове штампе. Аутор манге (*мангака*) има за циљ да што дуже буде присутан на тржишту, стога мора да пронађе начин да одржи пажњу читалаца, што доводи до великог броја епизода које се међусобно надовезују.

Када је српска публика у питању, чињеница да постоји велики број епизода не представља проблем, уколико се читаоци навикну на стил. Приметно је да старија генерација не воли серије које имају превише епизода јер је за то неопходно издвојити много времена, док је омладина у Србији расположена да прати маратонске наслове.

*Црно-бели стрип* – Да би мангака постигао да нацрта двадесетак страна недељно који треба да буду објављени у магазину, неопходно је да се скрати процес стварања стрип-табли,

---

4 Schodt F.L., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, SAD 1997, pp. 63.

5 Schodt F.L., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, SAD 1997, pp. 12.

---



a један од првих предуслова је био да се не боје све стране. Најчешће се у магазинима објављују првих пар страна које су у боји и које имају за циљ да дочарају изглед света у коме се одвија радња. Црно беле стране у Србији нису представљале велики проблем код публике, али су на први поглед одавале утисак да су питању јефтина издања ако би се поредила са француским стрип албумима.

*Кадрови* – Пионири манга стила су били у великој мери инспирисани играним филмовима и то су преносили на стрип. Препознатљив је начин постављања кадрова у мангама који оставља утисак налик филмским сценама. Поред специфичних кадрова, у мангама је веома ретко присутан текст наратора и много се чешће препушта да цртеж говори сам за себе.

*Од манге до анимеа* – Манге које доживе велику популарност у Јапану често добијају и своје аниме издање. Аниме издања некада имају за циљ да привуку нову публику која ће почети да чита мангу, или просто постизање још веће популарности. Ретки су случајеви где је редослед објављивања ишао другачије, али се и то догађало. Захваљујући аниме серијама и филмовима повећана је популарност јапанске популарне културе у Србији. Публика у Србији се најчешће сусреће са аниме серијама или филмовима, па тек потом са мангама.



Слика 6

Аниме и манге су у свету од самог почетка имале проблема са објављивањем и јавним приказивањем, пре свега због закона о цензури, тј. због непостојања таквог правног оквира. У Америци је законом дефинисан начин означавања материјала који је намењен старијој публици, стога је неким јапанским остварењима омогућен долазак на америчко тржиште. Међутим, поједине компаније су одлучиле да анимиране серије и филмове цензуришу и прилагођавају млађој публици како би било могуће телевизијско емитовање, што је довело до негодовања публике.

У Србији је на снази закон<sup>6</sup> по ком је неопходно означити за коју старосну доб је намењен приказивани материјал, али највећи проблеми долазе приликом одабира анимираних серија и њиховог оцењивања, јер су и даље присутна уверења да су цртани филмови искључиво за децу. Мишљења по овом питању су и даље веома подељена, али је све више људи који разумеју да су анимација и стрип пре свега медиј и да су различита остварења намењена различитој публици. Популација старости до 25 година тренутно има најраширенију свест о томе. До тог помака је дошло захваљујући интернету и свеприсутности јапанске популарне културе у медијима.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Schodt F. L., *Manga, Manga! The World of Japanese Comics*, SAD 1997.

Masanao A. i Julius Wiedemann, *Manga design*, Italy 2004.

Bojan Vukadinović

Megatrend University, Faculty of Culture and Media, Belgrade

#### SERBIAN PUBLIC, JAPANESE ANIME, FILMS AND COMICS

#### Abstract

In Serbia, appearance of the first anime concurred with their appearance in the rest of Europe. However, reception of the Japanese popular culture was dramatically slower due to the long time Serbia had spent in isolation and under sanctions. Unfortunate regressive consequences of this isolation have even affected reading habits. With the closure of this dark period, Serbian public was left alone and forced to fight for its preferences. Today, the situation is much better since new generations have the opportunity to learn about the Japanese popular culture thanks to growing internet and the work of Sakurabana Association and other individuals. Young people show great interest in Japanese comics since the nature of this media is to convey messages in a very easy and efficient manner. Fact is that there is already a considerable number of people in Serbia who share their love for the Japanese popular culture, which promises even wider acceptance and a growing audience.

**Key words:** *anime, manga, comics, popular culture, Japan, Serbia, Sakurabana, bg-anime, Japanism*

---

<sup>6</sup> Обавезујуће упутство о понашању емитера (Кодекс понашања емитера), у *Сл. гласник РС*, бр. 63/2007

Бруклин Колеџ, Бруклин, Њујорк, САД  
Џон Џеј колеџ, Њујорк, Њујорк, САД

DOI 10.5937/kultura1338227P

УДК 316.72:391

7.05 МекКвин А.

прегледни рад

# ГЛОБАЛНА МОДА – МОДА БЕЗ ГРАНИЦА: ДИВЉАЧКА ЛЕПОТА АЛЕКСАНДРА МЕКВИНА

---

**Сажетак:** *Данашње демократско друштво се одликује неолиберализмом, глобализацијом и мултикултуралношћу. Да ли је ово друштво заиста слободно и отворено каквим се приказује, или још увек постоји западњачки центризам, а стога и Други, само у прикривеном облику? У оваквом 'либералном' друштву и његовој глобализацији, глобализована је и мода. Али да ли ову моду, попут модних линија Александра Мекквина, можемо назвати 'глобалном', и ако можемо на који начин се она исказује? Да ли је она 'мода без граница' - амалгам равноправно измешане светске моде или је пак нешто друго? Ко одлучује која мода ће бити проглашена глобалном - ући у архив? Историјски гледано, уметност, а тако и примењена уметност, укључујући и моду, увек је говорила из дискурса своје културе, друштва, односно дискурса политике, те је свесно или несвесно увек имала активну улогу у конструкцији и очувању друштвених поредака и њихових вредности. Глобална мода, тако, такође има улогу у очувању свог поретка - неолибералног поретка.*

**Кључне речи:** *глобализација, глобална мода, Други, егзотичност, неолиберализам, архив*

Увод

Демократско друштво, садашњи свеprisутни друштвени поредак, није потпуно слободно друштво (као што жели да се представи), већ у себи садржи дуалност ‘слобода/не слобода’.<sup>1</sup> Мајлс (Malcolm Miles) стога пита: “Да ли је уметник слободан у таквом поретку. Или да ли је уметничка пракса део ових преговора?”<sup>2</sup> Уметност је на разне начине везана за систем и укључена у њега, понекад свесно, а понекад и несвесно. Током историје, уметност је или подржавала систем, као на пример, уметност соцреализма која је свесно пропагирала социјалистички систем, или амерички апстрактни експресионизам који је несвесно пропагирао амерички напредак и капитализам (односно систем га је користио у пропагандне сврхе), или је уметност, на пример у случају авангардних покрета, покушавала да промени систем и друштво. Међутим понекад се ова два приступа стапају у један (односно, систем асимилује - побеђује уметност), на пример у случају руског конструктивизма или италијанског футуризма, који су били авангардни покрети који су се залагали за напредак и анархију, да би касније у једном моменту подржали своју супротност - тоталитарни систем. Уметност тако увек на неки начин има активну улогу у конструкцији и очувању друштвених поредака.

Систем од уметности прави институцију, којом он управља дајући јој вредност. Естетика је тако део политичке праксе, као “форма етике” или као “естетика постојања”.<sup>3</sup> Преко уметничких институција попут музеја, галерија, библиотека, кинотека, систем архивира оно што одреди као високу уметност – не би ли је “сачувао” од заборављања и изложио је за поглед многим генерацијама, док с друге стране овај архив реагује као агент смрти уметности, јер јој одузима не само тржишну вредност конзервирајући је, већ јој скида и оштрицу авангарде - критике. Револуција тако “једу своју децу”, док се систем самообнавља.

Према Џејмсону (Fredric Jameson) “култура је ствар медија”,<sup>4</sup> јер у данашње време високе технологије, медији доминирају свакодневицом, те систем преко медија сервира све што жели, па и културу. Све што је приказано у медијима,

---

1 Laclau E., *Emancipation(s)*, Verso, London 1996, str. 19.

2 Miles M., *Critical Practice: Art, Intervention and Power*, Routledge, New York 2004.

3 Foucault M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Penguin, Harmondsworth 1991, pp. 67.

4 Jameson F., *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1987, pp. 199.

---

постаје реалност и вредност. Медији су “прозор у свет” преко кога људи данас сазнају о другим народима и њиховим културама. Али медији “емоционализују простор, место, кретања и идентитете, чиме утичу на гледаочеву перцепцију... Визуелни медији презентују и реконструишу специфичан начин виђења који са собом носи историјски пртљаг”.<sup>5</sup> На тај начин медији глобализују свет - ширећи и намећући доминантан поглед на свет (западна културна убеђења и ставове као доминантан поглед на свет – једини и прави).

Ако је култура ствар медија, медији играју огромну улогу у савременој уметности, а тиме и примењеној уметности и моди као једној од њених грана. Поставља се питање: каква је улога моде у оваквој глобализацији? Да ли мода може бити глобална и демократска мешањем модних стилова различитих култура, а превасходно утицајем “егзотичне” моде на западну високу моду?

### *Уметност у политичком дискурсу*

Уметност и политика су одувек биле уско повезане, и то на различите начине. Немогуће је одвојити уметност од социјалног миљеа у коме настаје, као што ни живот никада није сам “голи” живот, већ је форма живота - начин живота је у ствари живот.<sup>6</sup> Индивидуа која ствара уметничка дела је део неког друштва и неке културе, а у сваком друштву постоје и односи међу индивидуама (као и међу друштвима и културама) – *политика*. Уметник као индивидуа у друштву има свој статус у том друштву, те његова уметност настаје у оквиру тог статуса, тог *дискурса*. Стога је немогуће тумачити и разумети уметност без разумевања друштвене позадине, као и културе у којој та уметност настаје, односно немогуће је одвојити уметнички дискурс од политичког дискурса.

Уметност често описује, критикује или велича социјалне тренутке у којима се рађа, чак и ако је она *l'art pour l'art*. Свака уметност је стога у већој или мањој мери ангажована. Док с једне стране авангарда тежи да мења друштво, да изгради једно посве ново друштво које ће она уредити по свом нахођењу - *gesamtkunstwerk*,<sup>7</sup> с друге стране уметност

---

5 Исто, стр. 199.

6 Agamben G., *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

7 *Gesamtkunstwerk* је немачки термин, интернационално прихваћен естетички термин који означава тотално уметничко дело и синтезу свих уметности. Термин први пут употребљава немачки писац и филозоф К. Ф. Е. Трандорф. Термин се често користи у/о Вагнеровим делима, естетичким идејама, али и о Хофмановој, авангардној архитектури и свеобухватном дизајну.

тоталитарног друштва тежи да очува друштво у ком настаје, величајући га – *пропагирајући* га. Уметност је тако, хтела – не хтела, део друштва и *део система* – политике тог друштва, чак и ако га жестоко критикује. Кроз уметничке институције и тржиште, уметност је контролисана од стране политичког система. Уметничке институције, а понајвише музеј (и слични архиви) одређују која уметност ће бити сматрана високом уметношћу и остати сачувана- *конзервисана* у музејима за презентацију садашњим и наредним генерацијама. Архив као форма и институција, коју подржава држава, одређује која уметничка дела су вредна чувања. Ове одлуке и вредности се мењају и реинтерпретирају у различитим епохама. Дерида (Jacques Derrida) архив види као субјективно „наслеђе“ система.<sup>8</sup> По пореклу речи (грчки „*arkh*“) оно је природа, онтологија, историја, али и место са ког се влада и доносе закони. Фуко (Michel Foucault) за разлику од њега, архив види у дискурзивном смислу као неиндивидуалну активност (анонимну), али слаже се са Деридом да је архив неописив у свом тоталитету:

„Очигледно је да се архив једног друштва, културе, цивилизације или пак епохе не може исцрпно описати (...) не можемо описати ни наш сопствени архив, пошто говоримо унутар његових правила, и пошто оно што можемо рећи – и он сам као предмет нашег дискурса – он од њега добија своје начине појављивања, своје облике егзистенције и коегзистенције, свој систем гомилања, историчности и нестајања“.<sup>9</sup>

Архив је као институција снажан механизам моћи, који је отпоран и на нападе авангарде,<sup>10</sup> јер с друге стране, архив конзервирајући уметност – уклања уметност са тржишта, а тиме јој брише не само тржишну вредност већ и слободу и експресију - поруку. На пример, мода је често бунтовна (критикујући систем и његове норме), чак и висока мода (или бар наизглед) за генерације у којима настаје, попут Коко Шанел (Coco Chanel) која је била бунтовна почетком своје каријере, јер је први пут (на западу) креирала панталоне за жене, као и Ив Сен Лоран (Yves Saint Laurent) са својом *prêt-à-porter* модом. Касније, ови исти модни авангардисти постају класици, чим им тржиште-систем слама оштрицу авангарде. На сличан начин авангардност моде бунтовних

---

8 Derrida J., *Archive Fever*, University of Chicago Press, Chicago 1966, pp. 89, 90.

9 Фуко М., *Археологија знања*, Младен Козомора, Плато, Београд 1998, стр. 141.

10 Биргер П., *Теорија авангарде*, Народна Књига/АЛФА, Београд 1998, стр. 89.

---

супкултура попут хипи и панк моде, слама се управо онда када се ова мода легитимизује – асимилиује својим уласком у архив – (високу моду), када инспирише и свакодневну моду. Систем, како Жижек каже, сам себе обнавља-рециклира,<sup>11</sup> а нарочито је у томе вешт данашњи либерални капитализам, односно неолиберализам.

### *Глобална модна линија*

На први поглед мода не изгледа као нешто што има везе са политиком, већ изгледа само као потрошачки производ, доколица, док у ствари игра много већу улогу на различитим политичким пољима. Као што свака уметност настаје из дискурса друштва и система, тако и примењена уметност, а тиме и мода настају у оквиру истог дискурса. Шта људи носе је највидљивији и најосетљивији друштвени показатељ пола, статуса, класе, нације, образовања, и сл, као и савремене глобализације. Мода као и висока уметност, чак и више од ње, има такође прикривену улогу коју јој систем намеће. Она је најчешће забава-спектакл која држи масу у покорности, а чини и битно средство глобализације, те наизглед не познаје границе – уједињује свет.

У такозваном ‘либералном капитализму’ се пропагирају велике слободе које се називају једном речју – демократија. Ова “слобода” је пак добро прикривена тоталитарна глобализација, у којој Запад тежи и све више остварује тоталну асимилацију свих култура. Да ли је стога глобална уметност у ствари западна уметност која се намеће целом свету као права, истинита, савремена – супериорна?

Западна уметност и култура су показале да воле да се “инспиришу” другим културама, притом их асимилиујући у свој западни оквир (као на пример тзв. *world music*). У ‘западним’ очима (јудеохришћанским), култура Другог је ‘егзотична’ – дивљачка, сирова, мистична, а тиме и заводљива. Без постојања тог Другог, западни човек не би знао ко је он сам. Ми знамо ко смо у односу на оног другог који нисмо. Стога је расизам дискурс и репрезентација која гура оног Другог у трећи свет - на маргину. Енглези као што Хол (Stuart Hall) наводи, нису расисти зато што мрзе црнце, већ зато што без црнаца не могу да виде, пронађу свој идентитет - “морају знати ко нису, да би знали ко јесу”.<sup>12</sup>

---

11 Žižek S., *Mapping Ideology*, Verso, London 1995.

12 Hall S., *Ethnicity: Identity and Difference* – edited version of a speech delivered at the Hampshire College, Amherst, Massachusetts, in the Spring of 1989, [www.csus.edu/indiv/l/leekelerh/Hall,%20Ethnicity\\_Identity\\_and\\_Difference.pdf](http://www.csus.edu/indiv/l/leekelerh/Hall,%20Ethnicity_Identity_and_Difference.pdf).

*Романтични егзотицизам и примитивизам  
Александра МекКвина*

Битку са својим сопственим идентитетом водио је и Александар МекКвин (Alexander McQueen), британски модни креатор, који је с једне стране величао свој шкотски идентитет у својој критици енглеске политике према Шкотској, док је с друге стране величао управо ову британску (енглеску) империјалистичку доминацију над другим културама, такође ‘инспиришући’ се овим *егзотичним – дивљачким – примитивним* културама градећи ‘глобалну’ модну линију. Ово се нарочито могло видети на изложби “Дивљачка лепота”, постхумној ретроспективи моде Александра МекКвина у Метрополитен музеју у Њујорку (4. маја – 7. августа 2011). Сам назив ове изложбе коју је организовао кустос Ендрју Болтон (Andrew Bolton) и називи МекКвинових колекција о томе сведоче: *То је само игра, Џунгла је тамо напољу* итд. Болтон у монографији о овој изложби назива МекКвинову моду *Романтични егзотицизам* и *Романтични примитивизам* поредећи га са викторијанским романтичарима (дендијима) попут Бајрона, који су се инспирисали “егзотиком”.

“МекКвинов романтички сензибилитет је проширио његов хоризонт маште не само временски већ и географски. Тако је то било и за уметнике и писце романтизма, егзотика је била централна за њихов рад. Као његов историцизам, МекКвин је широко обухватао – Индија, Кина, Африка, и Турска су изазивале његову маству. Јапан је био посебно значајан за њега, тематски и стилски. Кимоно, посебно, је био одевни предмет који је он реконфигурисао бескрајно.”<sup>13</sup> МекКвин се током своје каријере вратио на тему „примитивизма, који се ослањао на идеал о племенитом дивљаку који живи у хармонији са природом“.<sup>14</sup> МекКвин започиње своју каријеру колекцијом *Нихилизам* (пролеће/лето 1994) где се инспирише оним што кустос Болтон назива ‘*романтични примитивизам*’. „То је била реакција на дизајнере који романтизирају етничко облачење, као Масаи инспирисане хаљине направљене од материјала које Масаи не могу да приуште.“<sup>15</sup> Ова колекција је укључивала и познату хаљину од синтетичког материјала са скакавцима, чиме је МекКвин, по Болтону, изнео свој став о проблему глади у свету. Многи модели из ове колекције су обложени благом, те се ова „ображеност

---

13 Bolton A., *Alexander McQueen-Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art, New York 2011, str. 10.

14 Исто, стр. 24.

15 Исто, стр. 24.

---



дизајнера<sup>16</sup> понавља у *Ешу* колекцији (јесен/зима 2000-2001) инспирисаној познатим божанством у религији Јоруба, где се МекКвин, посебно капутом од црне синтетичке длаке и хаљином од црног коњског репа повезане жутим стакленим перлама, „приближио фетишизацији материјала“.<sup>17</sup> Ову фетишизацију наставља у колекцији *Џунгла је тамо напољу* (јесен/зима 1997-1998) инспирисаној Томпсоновом газелом. Колекција је својеврсна “медитација о динамици моћи – специфично, односу између предатора и плена“, а ја бих додала – понајвише ова колекција показује динамику моћи између доминантног запада и „Другог“. Болтон наравно западњачким очима види:

„Заиста, МекКвинове рефлексије о примитивизму су често представљене у парадоксалним комбинацијама, контрастирајући „модерно“ и „примитивно“, „цивилизовано“ и „нецивилизовано“. Прича о *Ирепе* (пролеће/лето 2003) укључује бродолом на мору и насељена је пиратима, конквистадорима и амазонским Индијанцима. Типично, МекКвинов наратив прославља и овде природно стање и завршава моралну равнотежу у корист „природног човека“ и „господина природе“, неспутаног вештачким конструкцијама цивилизације“.<sup>18</sup>

Али ни МекКвин ни Болтон не виде да је мода (чак можда и више него друге врсте уметности) луксуз, нешто што није нужно, нешто што је противно природи, екологији, јер користи стално нове материјале – ресурсе за нешто што није неопходно. МекКвин се наводно залаже за „природног човека“, али не спада у оне, још увек малобројне модне креаторе, који користе само рециклиран материјал за своје креације, преферирајући природне материјале, јер су они у сагласности са екологијом (биоразградиви су и својом производњом не загађују средину). Иако критикује друге дизајнере који се инспиришу Масаи одећом, користећи материјале које Масаи не могу да приуште, он и сам користи елитистичке материјале и обиље ресурса да би створио опет нешто што није неопходно као што је то Масаи одећа. Он попут типичног викторијанског дендија (као јунак Хујсмансовог романа *Против природе* или маркизе Касати) ужива у свом луксузу, али га истовремено и мрзи, те у својој фетишистичкој изопачености себи даје за право да користи елементе (идеје) других култура (које иако воли - сматра примитивним) и ствара своју – нову луксузну „природу“.

---

16 Болтон А., нав. дело, стр. 25

17 Исто, стр. 27

18 Исто.

---

МекКвин наивно не види своју улогу у глобализацији, ‘реоријентализацији’ Оријента и ‘реафриканизацији’ Африке, те о својим колекцијама каже:

“И желим да будем искрен о свету у ком живимо, и понекад моја политичка убеђења долазе кроз мој рад. Мода може бити расистичка, гледањем на одећу других култура као на костиме... То је малограђански и стари је шешир. Хајде да порушимо неке границе... Мој рад ће бити о узимању елемената традиционалног веза, филиграна и занатства из земаља широм света. Ја ћу истраживати њихове занате, шаре и матерјале и тумачити их на свој начин... Трудим се да померим силуету. Да промените силуету значи променити мишљење о томе како гледамо. Шта ја радим, ја гледам афричка племена и начин на који се облаче. Ритуале њиховог облачења... Има много племенског у колекцијама“.<sup>19</sup>

Он је егзотицизам често покушавао да изрази у контрастној супротности са западним вредностима. Тако на пример на модној ревији *То је само игра* (пролеће/лето 2001) инспирисан сценом играња шаха из филма *Хари Потер и чаробњаков камен* (2001), МекКвин представља своје моделе као азијске (јапанске) модне креације које играју шах са америчким модним креацијама. Поставља се питање - ко је заправо победио у овој шаховској игри? Занимљиво је да класичну модну писту, која је измишљена у јапанском Кабуки позоришту, замењује западњачком игром – шахом (иако и ова игра има источњачко порекло, МекКвин се овде инспирише њом у чисто западњачком руху – шаховском игром у западњачком филмском спектаклу).<sup>20</sup> Он тако и овде изводи “оријентални” модни стил из његовог оригиналног контекста и поставља га као пиона у западњачкој игри.

### Закључак

Капитализам, а поготово данашњи либерални капитализам, односно неолиберализам и његов спектакл, како би га Дебор (Guy Debord) назвао, или „капиталистички парламентаризам“ по Бадијуу (Alain Badiou), на исти начин као и индустријска револуција “уништавају социјалне и друштвене структуре, као и законске категорије старих режима; термини као што су суверенитет, право, нација, народ, демократија и општа воља сада се односе на нешто што нема више везе са оним што су ти концепти означавали...

---

19 McQueen A. and Bolton A., *Alexander McQueen-Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art, New York 2011, pp. 13.

20 Columbus C., *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, color, 152 min, Warner Bros Pictures, UK/USA 2001.

савремена политика је експеримент који дезартикулише и празни институције и уверења, идеологије и религије, идентитете и друштва у целом свету, тако да их онда рехабилитује и успоставља у испражњеној форми”.<sup>21</sup> Односно, виђено из угла ‘глобалне моде’: иако велико интересовање западњачких дизајнера високе моде за традиционално одевање других народа, превасходно из Азије (почевши од времена колонијализма), на први поглед изгледа као демократска форма међукултурне размене идеја, модна елита (а то је западњачка модна елита – елита центара глобалне моћи) пак моду других народа означава као нешто егзотично и феминизирано (а тим терминима и мање вредно). То је ипак мода “Другог”, мода на маргини. Иако изгледа да азијска традиционална одећа оријентише глобалну моду, тај исти процес глобализације – западне демократије, оријентализује азијску моду и Азијце,<sup>22</sup> а по истом принципу кодира и глобализује и друге ‘не-Западне’ народе. Глобална модна интеракција са ‘маргиналним’ културама омогућава “привилегованим корисницима који знају мало о азијским људима и местима да избегну озбиљно ангажовање у вези са културном суштином тих стилова”.<sup>23</sup> Такође, оно ствара нове разлике међу културама и утиче на одевање тих ‘других’ култура.

Александар МекКвин својим наивним романтизмом и егзотицизмом несвесно доприноси глобализацији. Мода, иако је наизглед само уметничка креација или неопходна забава, у ствари игра веома велику улогу у разним друштвено-политичким односима, а данас нарочито у глобализацији.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Acord S. K. and DeNora T., Culture and the Arts: From Art Worlds to Art in Action, *Annals of the American Academy of Political and Social Science* No. 619, 2008, pp. 223-37.

Agamben G., *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

Арган Г. Ц., Однос модерне уметности према политичким идеологијама, *Студије о модерној уметности*, Нолит, Београд 1982

Биргер П., *Теорија авангарде*, Народна Књига/АЛФА, Београд 1998.

Bolton A., *Alexander McQueen-Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art, New York 2011.

---

21 Agamben G., *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

22 Niessen S., Leshkovich A. i Jones C., *Globalization of Asian dress: Reorienting fashion*, Berg, Oxford 2005, str. 17.

23 Исто, стр. 18.

---

- Columbus C., *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, color, 152 min, Warner Bros Pictures, UK/USA 2001.
- Derrida J., *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago 1966.
- Foucault M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Penguin, Harmondsworth 1991.
- Фуко М., *Археологија знања*, Младен Козомора, Плато, Београд 1998.
- Hall S., Ethnicity: Identity and Difference – edited version of a speech delivered at the Hampshire College, Amherst, Massachusetts, in the Spring of 1989, [www.csus.edu/indiv/l/leekelerh/Hall,%20Ethnicity\\_Identity\\_and\\_Difference.pdf](http://www.csus.edu/indiv/l/leekelerh/Hall,%20Ethnicity_Identity_and_Difference.pdf).
- Jameson F., *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1995.
- Laclau E., *Emancipation(s)*, Verso, London 1996.
- Лазих Р., *Канами, Зеами, Нобумици и непознат аутор: Јапански класични театар. 12 Но драма: Антологија*, приредио Лазих Р., Београд 2006.
- Miles M., *Critical Practice: Art, Intervention and Power*, Routledge, New York 2004.
- Niessen S., Leshkovich A. and Jones C., *Globalization of Asian dress: Re-orienting fashion*, Berg, Oxford 2005.
- Ryersson Scot D., Michael Orlando Yaccarino, *The Marchesa Casati: Portraits of a Muse*, Abrams, New York 2009.
- Zizek S., *Mapping Ideology*, Verso, London 1995.

Milena Popov

Brooklyn College, Brooklyn, New York  
John Jay College, New York, USA

GLOBAL FASHION – FASHION WITHOUT BORDERS:  
SAVAGE BEAUTY OF ALEXANDER MCQUEEN

Abstract

Today's democratic society is characterized by neo-liberalism, globalization and multiculturalism. Is this society really free and open as it presents itself, or can we still find there western centrism – and hence the Other – but in a veiled form? In this 'liberal' society and its globalization, fashion is also globalized. But can we call this fashion, such as fashion lines of Alexander McQueen, 'global', and if we can, how is it expressed? Is this fashion 'a fashion without borders' - an amalgam of equally mixed world fashions, or is it something else? Who decides what fashion is going to be declared global and enter the global archive? Historically, arts and applied arts including fashion, have always spoken from the context of their culture, society, political discourse etc and have consciously or unconsciously always played an active role in constructing and maintaining social order and values. So, global fashion also has a role in maintaining the system it works in – the neoliberal order.

**Key words:** *globalization, global fashion, Other, exoticism, neoliberalism, archive*

Висока текстилна струковна школа за дизајн,  
технологију и менаџмент, Београд

DOI 10.5937/kultura1338237P

УДК 7.05:316.774

7.05:391]:7.038.54

прегледни рад

# ПРОЖИМАЊЕ МОДЕ И УМЕТНОСТИ НА ПРЕЛАЗУ ВЕКОВА

---

**Сажетак:** *Рад анализира однос моде и уметности у ери глобализације и њихово прожимање у области модног дизајна. Социокултурни процес интеграције различитих културних вредности крајем двадесетог века доводи до преплитања различитих уметничких дисциплина и утиче на настанак новог интердисциплинарног медија који балансира између моде и уметности. Ове промене иницирају модне дизајнере на поновно процењивање улоге одеће, које треба да допринесе проналажењу алтернативних врста праксе и утичу на појаву новог типа уметника, концептуалног модног дизајнера, који у својим истраживањима улази у широко поље модних перцепција. Однос између модног дизајна и уметности почиње да се јавља као област у модним теоретским расправама, у којима модни теоретичари истражују пресек и везу између ових дисциплина, преиспитујући старе поделе. Преузимајући технике из разноврсних уметничких области, концептуални модни дизајнери својим делима отварају нове перспективе и указујујући на нове методе и изразе, превазилазе традиционалне категоризације уметничких дисциплина.*

**Кључне речи:** *мода, уметност, спектакл, глобализација, хибридна, интердисциплинарност*

Са продором популарне културе у све сегменте људског живота шездесетих година двадесетог века и убрзаним развојем нових медија и технологија, друштвене науке, ликовна уметност, као и сродне дисциплине из области примењених и извођачких уметности улазе у раздобље у којем се границе матичних подручја дисциплина прекорачују, а раније

парадигме знања напуштају. Могућности уметности се проширују, што доводи до прожимања и комбиновања кодова и медија, различитих култура и модерног дизајна. Ослобађање од старих форми увођења нових пракси стварања фрагментарних хибрида у којима културе и уметничке дисциплине комуницирају у глобалу и формирају спој хетерогеног и хомогеног. Данас је глобализација, схваћена као социокултурни процес интеграције различитих културних вредности, постала основно структурално обележје реконфигурације културних образаца. Савремени уметници су у потрази за другачијом стваралачком праксом и све више се окрећу мултидисциплинарним садржајима. Прожимање уметничких дисциплина отвара разноврсне интерактивне опције које подстичу експерименте у свим доменима културне производње, чему доприноси и развој нових технологија које пласирају нове идеје кроз комуникацију покретних слика. Правећи паралеле, инспиришући се и преузимајући технике из разноврсних уметничких дисциплина, савремени уметници и модни дизајнери преиспитују нове комуникацијске контексте и, бришући постојеће границе уметничких подела, постављају нова питања о уметничком делу, као и о функцији и употреби одеће.

Током историје, мода и уметност имале су симбиозни однос, при чему се свака дисциплина инспирисала једна другом. Спој савремене моде и уметности представља природни наставак већ постојеће симбиозе, чему је допринело и недавно обновљено интересовање за уметност перформанса које је утицало и на актуелне модне дизајнере. Уметници попут Салвадора Далија (Salvador Dalí), Марсела Дишана (Marcel Duchamp) и Јозефа Бојса (Joseph Beuys) излажу одевне предмете као уметничке објекте и, постављајући их у необичне контексте, фокусирају се на симболички квалитет одеће или отелотворење људског бића у њој. Појава надреализма обележила је тренутак у историји када су мода и уметност достигли највећу блискост у узајамном прожимању<sup>1</sup> и, према речима Ричарда Мартина (Richard Martin), кустоса Метрополитен музеја у Њујорку, “за надреалисте, мода је постала најсажетија веза између обичног и необичног, између унакажења и улепшавања, тела и концепта, уметности и реалности”<sup>2</sup>. Надреализам, виђен као прекид са беспрекорно рационалном логиком, током тридесетих година двадесетог века рефлектује се у модном дизајну Елзе Счапарели (Elsa Schiaparelli), чији неконвенционалан и концептуалан

---

1 Wilson E., *Magic Fashion*, in: *Fashion Theory*, vol 8, issue 4, Oxford and New York 2004, pp. 375-366.

2 Martin R., *Fashion and Surrealism*, London 1988, pp. 15-16.

---

приступ моди позиционира моду у област уметности, и ко-респондира модерном схватању сопства и идентитета који је у тесној вези са савременом визуелном концептуализацијом и стилизацијом личног имиџа. Модном дизајну Елзе Скјапарели се може прићи и као материјалној ствари која обликује тело и као скупу идеја које обликују сопство. Њен рад се може тумачити као начин исписивања тела симболичким језиком културе, где се одећа више не поставља на природни облик тела већ се тело прилагођава одећи.<sup>3</sup> Појам прилагођавања тела одећи је прикладна илустрација савременог осећаја идентитета, где је концептуализација одеће постала централна за разумевање начина на који се обликују идентитети, а одећа и тело се тумаче на апстрактном и метафоричком нивоу.

Савремени идентитет је у блиској вези са перцепцијом других. За надреалисту, конфузија између субјекта и објекта, себе и другог, представља уметничку стратегију у којој идентитети постају врста маскараде. Социолог Ефрат Целон (Efrat Tseëlon) пореди моду са чином маскирања који види као врсту визуелног перформанса кроз који се идентитети конструишу и деконструишу, као процес у којем се стереотипи, страхови и снови смењују и сједињују.<sup>4</sup> Идеја о идентитету као маскаради, спектаклу или перформансу може се пратити уназад до руског филозофа Михаила Бахтина (Mikhail Bakhtin) који повезује средњевековни карневал са привременим хаосом, са простором искуства у којем закони и правила привремено не постоје, односно у којем се друштвене улоге, норме и ограничења свакодневног живота оспоравају. Савремени модни дискурси такође потврђују теорије о идентитету као друштвеној конструкцији, а појам унутрашњег и спољашњег идентитета наглашен двоstrukим лицем маске присвојен је и у моди, како теоретски тако и практично. Појам спектакла је заинтригирао научну јавност још 1967. године када је објављена књига „Друштво спектакла“, аутора Ги Дебора. Идеја о “Друштву спектакла” данас је широко прихваћена, постајући један од главних принципа на којима се базира свакодневни живот, економија и друштвено уређење.<sup>5</sup> То је убрзо постао и нови стандард за

---

3 Evans C., *Masks Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject*, in: *Fashion Theory*, Vol 3, issue 1, Oxford and New York 1999, pp. 3-32.

4 Tseëlon E., *Reflections on Mask and Carneval*, in: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, eds. Efrat Tseëlon, London 2001, pp. 18-37, 103.

5 Kellner D., *Media Culture and the Triumph of the Spectacle*, in: *The Spectacle of the Real: from Hollywood to reality, TV and Beyond*, Bristol 2005, pp. 23-36.

---

авангардне модне дизајнере оријентисане ка експерименталном модном дизајну и повећаној употреби елемената спектакла у ревијама, као што су Џон Галијано (John Galliano), Виктор и Ролф (Viktor & Rolf), Хусеин Чалајан (Hussein Chalayan) и Александар Меквин (Alexander McQueen). Модни теоретичари попут Каролин Еванс (Caroline Evans) и Дагана Џинџер Грегга (Duggan Ginger Gregg) описују њихове модне ревије као врхунске спектакле са сјајем и гламуром света моде, у којима се модни чиниоци “спектакуларизују”<sup>6</sup>, што је блиско појму који је дефинисала Џудит Батлер као “перформативност” постмодерног идентитета.<sup>7</sup>

### *Модни перформанс између спектакла и уметности*

Култура, пре свега, поседује перформативни и репрезентативни карактер што представља једну од примарних основа студија спектакла. Осамдесетих година двадесетог века, култура се повезује са појмовима као што су перформанс, ритуал и театар.<sup>8</sup> У међусобном прожимању култура, дисциплина и жанрова, висока технологија спектакла подстиче сталне експерименте у свим доменима културне производње, а савремено проучавање техника перформанса улази и у домен симболике, која указује на начине размишљања путем спектакла као имагинарног искуства.<sup>9</sup> Касних седамдесетих година двадесетог века развија се рекламна индустрија са промоцијом конзумеризма, а осамдесетих, шоу-бизнис, менаџерско-маркетиншке идеје и мит о имиџу као важном фактору медијске репрезентације. Као одговор на индустрију у којој доминира слика која је од осамдесетих до данас померила фокус моде, проширује се и простор модног потенцијала. Убрзано ширење технолошких и комуникацијских иновација утичу на замах глобализације, доприносе културној хибридизацији и повећавају могућности за интерактивно, глобализовано изражавање, у којем мода постаје и елемент и катализатор културне глобализације. Иако

---

6 Evans C., *The Enchanted Spectacle*, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001; Duggan G. G., *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001, pp. 243-270.

7 Butler J., *Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse*, in: *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender*, eds. Linda J. and Nicholson L., London 1990.

8 Лукић-Крстановић М., *Антрополошки концепт спектакла у мрежи ритуала, светковина и догађаја*, Гласник Етнографског института САНУ 55.1, 2007, стр. 142-143.

9 Исто, стр. 143.

---



перформативни и интердисциплинарни приступ модном дизајну датира из осамдесетих година двадесетог века, модни перформанс или модни спектакл је у последње две деценије постао примарни облик модне презентације и у многим случајевима настао је као средство промоције модних дизајнера и њиховог рада. Модна ревија је одиграла кључну улогу у развоју савремене модне индустрије. Почетком двадесетог века модне ревије су почеле да се организују у кућама високе моде и већ тада постају “театрализације модног маркетинга”.<sup>10</sup> Према Дагановим речима, “дизајнери који спадају у категорију спектакла су блиско повезани са извођачким уметностима театра и опере, као и играних филмова и музичких спотова”<sup>11</sup>. Скупе продукције модних ревија, на којима су представљени одевни предмети лишени употребне функције, постају спектакуларни догађаји блиски извођачким уметностима чије технике и користе - плес, глуму, сценографију и високу технологију спектакла. Кроз процесе театрализације, модни спектакли постају уметничка форма, концептуално оријентисана и естетски високо софистицирана.<sup>12</sup> Тактика визуелног шока примењена у савременим модним спектаклима није нова и датира још од ревија Жан Патуа (Jean Patou) са почетка двадесетог века да би током шездесетих Мери Квант (Mary Quant) схватила да, уколико не би драматизовала своју модну презентацију, њени једноставни модели не би дошли до изражаја. Овај став бива широко прихваћен од стране многобројних дизајнера из периода шездесетих, кључног за развој данашњих модних спектакала.<sup>13</sup>

Авангардна мода деведесетих година двадесетог века има велику сличност са уметничким перформансима из шездесетих, што се огледа у присвајању техника концептуалне уметности перформанса, односно слободном коришћењу различитих дисциплина и медија због чега је понекад тешко направити разлику између моде и уметности.<sup>14</sup> Данас су везе између модног и уметничког перформанса многобројне. Уметнички перформанс је либералан и отворен медиј у којем се бришу све постојеће класичне поделе

---

10 Kaplan J. H. and Stowell S., *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge 1994, pp. 117.

11 Duggan G., op. cit. pp. 245.

12 Saillard O., *Histoire idéale de la mode contemporaine*, Paris 2009, str. 72; Duggan, nav. delo, pp. 250; Evans C., *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven and London 2003, pp. 70.

13 Evans C., op cit.

14 Duggan G., op. cit.

---

на реално и фиктивно, функционално и концептуално<sup>15</sup>, што је карактеристика и модног перформанса у којем се имагинарни свет материјално визуализује, али границе између стварног и концептуалног остају нејасне. Модни перформанс садржи основне елементе уметничког перформанса, као што су време и простор, тело извођача и однос између извођача и публике. Оба медија подразумевају присуство публике у реалном времену и њихову реакцију, привременост радње и њен драмски потенцијал, дизајн сцене и одеће, перформативни начин ношења одеће и тело које се користи као медијум путем којег се комуницира и ствара значење. Многобројни авангардни уметници током двадесетог века користили су технике перформанса као средство сламања утврђених форми и ограничења и као начин привлачења пажње на концептуалне аспекте свог уметничког стваралаштва.<sup>16</sup> Крајем двадесетог века у транскултурном процесу размене долази до потпуног прожимања уметничких дисциплина, када концептуална уметност утиче прво на концептуализацију театра затим на театрализацију модног перформанса и потом на појаву модног спектакла<sup>17</sup>, што је најоучљивије у извођачким уметностима и модним презентацијама. Међу поменутих модних ствараоцима који се крећу у области мултидисциплинарног перформанса као што су Виктор и Ролф, Меквин, Чајалан и Галијано, посебно се истиче Меквинов спектакуларни и концептуални приступ модним презентацијама, који је стога најпогоднији за анализу репрезентативног и перформативног карактера модног спектакла који је блиско повезан са ликовним уметностима.

Модне ревије Александра Меквина сврставају се међу најспектакуларније, а модни теоретичари попут Дагана и Еванса категоришу Меквина као врхунског дизајнера спектакла, описујући његове ревије као драме без заплета, карактеристичне у својој тематској експлицитности, екстравагантном осећају за почетак и крај спектакла и по јединственом избору манекена.<sup>18</sup> У овом контексту модна ревија се дефинише као визуелно упечатљив спектакл са разрађеним драмским елементима који траже везу са публиком. Меквин је своју колекцију бр.13 (No.13), представљену на модној ревији 1999. године, поставио на дрвеној позорници уместо на класичној модној писти (слика 1). Спектакл је на крају кулми-

---

15 Council C. i Mock R., *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Cambridge 2009, pp. 8.

16 Јовићевић А. и Вујановић А., *Увод у студије перформанса*, Београд 2007, стр. 72.

17 Исто, стр. 24.

18 Duggan G., op. cit.

---

нирао концептуалним перформансом у којем је манекенка Шалом Харлоу (Shalom Harlow), одевена у чисто белу хаљину, стала на ротирајућу плочу и док се окретала, два индустријска робота су прскала бојом у спреју њену белу хаљину и тиме дизајнирали мотиве по хаљини. Овакав приступ модној презентацији, као и дизајнирању саме хаљине на сцени, садржи у себи технике уметности перформанса из шездесетих година, као и сама инспирација која је потекла од рада концептуалне уметнице из истог периода, Ребеке Хорн (Rebecca Horn). Обухватајући основне постулате уметности перформанса, као што су обједињавање времена, простора, самог дела и тела, затим развијање односа између уметника и публике, Меквин, као и уметници перформанса, изазива провокацију, преиспитујући нове комуникацијске контексте, и руши границе традиционалних уметности, постављајући питање о томе шта је заправо мода. Спектакл се, као и перформанс, служи различитим средствима да један ритуални чин обликује у јединствено дело. Меквинове колекције одеће, тематски уобличене и драмским заплетом, долазе до потпуног изражаја визуелном презентацијом, која у себи садржи референцијалне моделе матрице спектакла - процес театријализације и ритуализације са елементима светковина и програмираним догађајем перформативног карактера.<sup>19</sup>



Слика 1 Alexander McQueen, “No.13”, 1999.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

У модним спектаклима као што су “Лутка” (La Poupée, 1997) или “Рингишпил” (What a merry-go-round, 2000), Меквин концептуализује историјске тренутке и претвара познате објекте у симболичне приказе, драматизујући елементе фаталности и разарања. Манекени које ангажује су далеко до стандардних икона лепоте, они се појављују као

---

<sup>19</sup> Лукић-Крстановић М., нав. дело, стр. 144.

чудовишта или меланхолични клонови, а Меквин за часопис *Vogue* (Vouge) говори: “Желим да се људи плаше жена које облачим”<sup>20</sup>. Контрадикторност приказа разарања и блиставог света моде налази паралелу у одликама уметности надреализма, конфузији између живог и неживог и драматичној синтези природног и вештачког. Меквин је по свом сензибилитету близак уметности надреализма и као што се Скјапарелина одећа прилагођавала телу, тако се и Меквинова одећа прилагођава контексту у оквиру којег је тело наратор драме. Надреалистички циљ, рушење баријера између субјективног и објективног, ликовно је представљен у делима Мена Реја (Man Ray), Ханса Белмера (Hans Bellmer) и многи других и одговара термину “конвулзивна лепота”, који је употребио песник и писац надреалистичког манифеста Андре Бретон (André Breton), да би описао мистериозну, гротескну и монструозну лепоту илустровану на бизарним луткама Ханса Белмера и Мена Реја. Меквинова агресивна естетика је била под великим утицајем надреализма, што је у уочљиво у многобројним примерима његовог рада, између осталих и у модном спектаклу “Лутка”, колекцији која је базирана на литографијама лутака надреалистичког уметника Ханса Белмера из 1930. године, где Белмер реконструираше фрагментирани и поцепани удове лутака путем монтаже, процес који описује као изградњу распада. На сличан начин Меквин разматра пониженост женског тела и анагажује афроамеричку манекенку Дебру Шоу (Debra Shaw) чије покрете контролише фиксираним металним рамом причвршћеним за зглобове услед чега се она тешко креће.<sup>21</sup> Карактеристика беживотности лутака је често коришћена од стране надреалистичких уметника, како би илустровала дегенерацију модерног идентитета и друштва, да артикулише такозвану ‘конвулзивну лепоту’. Овакав надреалистички приступ моди током деведесетих година двадесетог века, који користи унакаженост тела и фетиш у комбинацији са необично постављеним објектима предвиђа “трауму пост-модерне уметности”<sup>22</sup>, што се објашњава удаљавањем надреализма из полиране унутрашњости музеја и доброг укуса и његовим освајањем менталног простора као животне праксе или процеса размишљања.

---

20 Evans C., op. cit., pp. 149.

21 Исто, стр. 144-145.

22 Hal F., *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass and London 1996.

---



Слика 2 Alexander McQueen, "What a merry-go-round", 2000.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

У Меквиновој ревији "Рингишпил" изведеној 2000. године на рингишпилу испред Викторијанских продавница играчака, одјекнуо је готски дух, док су манекени, обучени као меланхолични клонови, вукли за собом златне скелете по поду (слика 2). Меквин се поиграо са аспектима фриволности и смрти на манекенима чија су лепота и сјај помрачени сенком златног скелета, као упозорење, као наговештај смрти док уживају у фриволности карусела.<sup>23</sup> Меквиново позориште моде<sup>24</sup> је карневал на позорници који приказује савремене снове и страхове. Као забавни карусел он је прослава површној и стилизованој детињатости, која се задовољава површном естетиком и церемонијалном мимикријом свакодневног живота док ротациони покрети карусела претварају стварни свет у магловиту позадину. Као и мода, карусел је симбол задовољства, разоноде и пролазности. С друге стране, карусел се повезује и са напуштеним вашаром дуж приморја старих британских индустријских градова и симболизује меланхолични, сабласни траг модерности. Илустрација моде као циркуса је конципирана у драматичној сценографији где је рингишпил савршен реквизит који указује на фриволност и бескрајно циркулисање моде. Меквиново супротстављање рингишпила, лепоте и пропадања указује на савремену праксу хибридности визуелног текста који кроз бескрајно протицање различитих фрагмената и културних референци проширује поље визуелности. На сличан начин, Вилсон описује надреалистичко искуство "као раскорак између органског и неорганског [...] кроз који

---

23 Evans C., op. cit, pp. 102.

24 Исто, стр. 35.

---

можемо наслутити другачију верзију света”.<sup>25</sup> Док се Скјапарелина одећа и тело топе у концептуалности замагљеном границом која стоји између њих, Меквинове мелодраме се могу посматрати више као уметничке интерпретације о неприродности, мистериозним и необјашњивим искуствима у животу. Идеја рингишпила као сценографије за модни спектакл постаје културна референца коју касније преузимају многобројни дизајнери, као што су Луј Витон 2012 (Louis Vuitton) и Карл Лагерфилд 2008 (Karl Lagerfeld).



Слика 3 Alexander McQueen, “Voss”, 2001.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

Раскорак између органског и неорганског, Меквин проширује на раскорак између визуелног, односно предметног света, и његове перцепције, чиме се још више приближава концептуалној уметности. Меквинов модни перформанс *Voss* (Voss), касније назван *Лудница* (Asylum), из 2001. године, одиграо се у сценографији која се састојала од велике кутије огледала постављене на средини позорнице. Публика је била приморана да седи испред кутије и да посматра свој властити одраз у огледалу при јаком осветљењу, што је постајало све непријатније будући да је ревија намерно каснила. Интензитет атмосфере се појачао пребацивањем осветљења на унутрашњост кутије у којој су се кретале психотичне манекенке које су губиле разум, гледајући свој властити одраз у огледалу без могућности да виде публику (слика 3). Нелагодност и узнемиреност публике се повећала због недоумице о својој видљивости од стране манекена, односно о својој укључености у воајеристички спектакл. Шоу је кулминирао отварањем још једне унутрашње кутије у којој се појавила нага фигура књижевнице Мишел Оли (Michelle

---

25 Wilson, op. cit. pp. 384.

Olley) која је носила маску и цев за дисање (слика 4). Њена поза је преузета са фотографије Петера Виткина (Peter Witkin) *Санаторијум* (Sanitarium), а идеја сценографије као кутије огледала од концептуалног уметника из шездесетих Лучијана Фабра (Luciano Fabro) *Коцка огледала* (Cubo di specchi). Кутију огледала оба уметника користе да би истражили теме попут идентитета, реалности, илузије и односа себе и других (слика 5). Меквинов спектакл такође подсећа на инсталацију “Тоалети” (Tualet) руског неоконцептуалног уметника Иље Кабакова (Илья Кабаков), чији се рад често упоређује са театром. Кабакова инсталација, као и Меквинова сценографија, представља проширење визуелне предметне представе реалности у драмски заробљеном или заустављеном времену и поништава приватност публике, која улази у инсталацију као у тренутни, алтернативни свет, где је принуђена да мобилизује сопствене способности реаговања да би учествовала у процесу.<sup>26</sup> Модерни мас-медији, који чак и реалност претварају у спектакл, генеришу носталгичну жељу за реалношћу и аутентичним доживљајем, тако да овакав приступ публици одговара савременој тежњи човека ка директном контакту и искуству.<sup>27</sup> Као постмодерна мешавина стилова, колекција је пуна импликација и визуелно парафразира познате референце из филмских и ликовних уметности, чиме дотиче културну меморију или колективну замишљену прошлост гледаоца, важну у креирању ауре аутентичности.<sup>28</sup> Овим модним спектаклом Меквин је спојио неспојиво, хорор, лепоту и гротеску, евоцирајући културне референце из различитих уметности и дошао је до граничног подручја традиционалне категоризације дисциплина. Као што Кабаков кроз своје радове приближава ликовне уметности театру, тако и Меквин својим спектаклима брише границе између уметничких дисциплина, стапајући их све у јединствену стваралачку мисао.



Слика 4 Alexander McQueen, “Voss”, 2001.  
(<http://www.alexandermcqueen.co.uk/>)

26 Јовићевић и Вујановић, нав. дело, стр. 31-32.

27 Smelik A., The Performance of Authenticity, in: *Journal for Fashion Writing and Criticism*, vol 1, nr 1, 2011, pp. 78.

28 Исто, стр. 78.



Слика 5 Luciano Fabro, "Cubo di specchi", 1967-1975.  
(<http://www.museomadre.it/>)

*Концептуални приступ модном дизајну*

Крећући се у новим интердисциплинарним подручјима, концептуални модни дизајнери померају границе свог дизајна, успостављају нове методе рада и почињу да се баве глобалним питањима, исказујући свој став кроз рад, путем којег сада могу да концептуализују идеје у времену и у простору. Модни дизајнери се не фокусирају више само на одевни предмет већ улазе у широко поље модних перцепција, где су носеће конструкције концептуални, експериментални и интердисциплинарни приступи моди, што доводи до појаве нових одевних термина као што су носива одећа или концептуална одећа. Иако је појам носиве одеће настао крајем шездесетих година двадесетог века као одговор на културне и друштвене промене и заједно са уметношћу перформанса алудирао на одбацивање традиционалне високе моде у корист демократске, данас се термин више користи да нагласи супротност концептуално осмишљеној одећи. Концептуализација идеја у модном дизајну потиче из уметности перформанса, нарочито из поткатогаорије боди арта, обликом деловања и рада са људским телом, у којем се тело употребљава и као објект и као медијум уметничког рада и који се користи као отворена структура која се може слободно обликовати. Радови концептуалних уметника попут Ив Клајна (Yves Klein), Дениса Опенхајма (Dennis Openhaјm), Лило Кин (Lilo Kinne), Јоко Оно (Yoko Ono) и Марине Абрамовић снажно су утицали на модне дизајнере, нарочито у периоду осамдесетих када визуелна култура постаје доминантна. Почетком осамдесетих, Исеј Мијаке (Issey Miyake) је поставио темеље авангардног модног дизајна, а његова пракса је појачана доласком два концептуална јапанска модна дизајнера Реи Кавакубо (Rai Kawakubo) и Јоџи Јамамота (Yohji Yamamoto). Они су у Европу донели нови тип креативности када концептуалан приступ моди постаје високо уметнички цењен и прихваћен у ширим круговима



поклоника уметности и моде.<sup>29</sup> Концептуални модни дизајнери данас раде у различитим медијима путем којих могу да експериментишу са својим најрадикалнијим модним замислима у којима ефикасно примењују концептуални приступ, истичући комуникативну способност одеће. Међу савременим концептуалним модним дизајнерима посебно се истичу Мартин Марциела (Martin Margiela), Хусеин Чалајан, Исеј Мијаке, Реи Кавакубо, Александар Меквин, Виктор и Ролф и други, који се у свом раду баве значењем дела и фокусирају се на тело којим комуницирају идеје и неизговорене наративе.

Модно присвајање техника концептуалне уметности може се видети и у процесу дизајнирања одеће на самој сцени, као што је на пример колекција Исеј Мијакеа представљена на Недељи моде у Паризу 2011. године. Инспирисан оригамијем, јапански дизајнер уживо демонстрира свој стваралачки процес за ову колекцију и трансформише папир путем оригами технике у хаљине које затим поставља на манекене (слика 6). Овим чином Мијаке улази у комуникацијске контексте концептуалне уметности, преиспитујући предмет моде и дизајна и ангажујући публику да се укључи, утиче на њихову рецепцију и понашање. Процес дизајнирања или обликовања одеће на телу пред публиком потиче из боди арта и призива у сећање перформанс Јоко Оно “Исећи комад” (Cut Piece) из 1964. године у којем уметница пасивно седи сама на сцени док публика исеца делове њене одеће (слика 7). Истражујући однос између себе и публике и садомазохистички однос жене жртве и супериорног мушкараца, уметница иницира публику да се и физички и ментално укључи у представу, а својом нагошћу, као доказом поверења, изазива њихову мирољубивост и савест.



Слика 6 Issey Miyake, “Origami”, 2011.  
(<http://www.vogue.it/>)

---

29 Steele V., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, VOLUME 2: Fads to Nylon, Thomson Gale, Detroit 2005, pp. 417-418.

---



Слика 7 Yoko Ono, "Cut Piece" 1964.  
(<http://onoverse.com/>)

Реи Кавакубо, од почетка свог рада у дизајну примењује концептуални приступ, налазећи лепоту у неправилности-ма, асиметрији и недовршености и рушећи сва традиционална правила одевања, додаје увећања на неочекиваним местима на телу. Њени костими деформишу класичну модну естетику, модификујући облик људског тела. Такав приступ модном дизајну је нарочито примењив у савременом плесу у којем се људско тело користи као медијум уместо изговореног текста, чиме се улога одеће и њено комуникативно деловање проширује и утиче и на саму кореографију. Једна од њених смелијих колекција из 1997. године "Одело среће тело, тело среће одело" (Dress Meets Body, Body Meets Dress), у којој су додаци у облику ватираних испупчења на телу изобличили женску силуету и трансформисали је у аморфни облик, иницирала је сарадњу са кореографом Мерс Канингам (Merce Cunningham) што је довело до реализације костима за балет "Сценарио" (Scenario) плесне труппе Мерс Канингам (слика 8). Сличан приступ обликовању одеће има и Мартин Марциела који примењује технику асамблажа, која потиче од уметника попут Пикаса и надреалиста и, спајајући наизглед неспојиве делове одеће и материјале, ствара бескрајне варијације одевних форми.



Слика 8 Rai Kawakubo, "Dress Meets Body, Body Meets Dress", 1997. и "Scenario", 1997. (<http://www.comme-des-garcons.com/>)

Концептуализација идеја је посебно наглашена у раду Хусеина Чалајана који примењује концептуалан приступ одећи на један филозофски и апстрактан начин, што је видљиво већ у његовом дипломском раду под називом “Закопана колекција” (The Buried Collection). Као што наслов говори, тканина која је касније послужила за израду колекције је првобитно била закопана у земљи где је остављена да се распадне. При презентацији колекције, публика је добила текст који је описивао процес уништења тканине. На овај начин, Чалајан је повезао материјалну природу тканине са коначним и неизбежним распадењем људског тела, а његов рад одликује перцепција пролазности и ефемерности карактеристична за дух савременог друшва. Другим речима Чалајан изражава амбивалентност културне аутентичности, а његова дела често имају ауру недовршености или пролазности. И у свом дизајну и у начину на који презентује колекцију на ревији, Чалајан је познат по јединственом архитектуралном и вајарском стилу, односно приступу одећи као архитектонском објекту. У једној од његових екстравагантних ревија за колекцију “Поговор” (Afterwords) из 2000. године, која се односи на реалност избеглица који све што имају носе са собом, Чалајан поставља сценографију коју потом трансформише у одећу, транспонујући столице у хаљине, а сто у сукњу (слика 9). Чалајан тиме проширује сферу одеће која обухвата шири спектар објеката, интерпретирајући одећу као културни процес или културну метаморфозу и изазива публику да размишља на нов и неуобичајен начин о модном дизајну. Чајалан представља свет који постаје само симболична површина покривена тканином која потом покрива тело. Идеја преокретања намештаја или архитектуре у одевне предмете потиче од експерименталне британске дизајн групе *Архиграм* (Archigram) који су деловали током шездесетих година двадесетог века, и који и данас имају многобројне следбенике као што су Луси Орта (Lucy Orta) и Вито Акончи (Vito Acconci). Чалајанове модне ревије поседују карактеристике уметности перформанса и ритуала, а сам процес дизајнирања доминира у односу на сам производ<sup>30</sup>, чиме Чалајан улази у сфере концептуалног начина размишљања и обликовања материје. Као полазну тачку за своју колекцију “Панорамско” (Panoramic) из 1988. године, Чајалан као мото узима завршну реченицу из Витгенштајновог “Логичко-филозофског трактата”: “о чему не можемо говорити, о томе треба ћутати”<sup>31</sup>, чиме је желео да изрази дискурзивно ограничење језика и бесмисао постојања у модерном свету,

---

30 Duggan G., op. cit., pp. 250.

31 Evans C., op. cit., pp. 74.

---

а филозофска тема је визуелно приказана роботским покретима манекена и њиховим одразима у огледалима који покривају околни простор и у којем се границе између тела и околине стапају у панорамској покретној слици. Исту мисао је визуелно представио на самосталној изложби “Привремене медитације” (Temporal Meditations, 2004) у холандском Гронингер музеју, где су границе између експоната и сценографије замагљене огледалима рефлексивна, чему доприноси и репетиција дезена на одећи и сценографији.



Слика 9 Hussein Chalayan, “Afterwords”, 2000.  
(<http://chalayan.com/>)

### *Преиспитивање нових комуникацијских контекста*

Савремена мода, као и сродне дисциплине у оквиру ликовних, примењених и извођачких уметности, све више се окрећу мултидисциплинарним садржајима. Савремени уметници својим делима отварају нове перспективе, указују на нове методе и изразе, превазилазећи традиционалне категоризације уметничких дисциплина. У области модног дизајна, ове промене у приступу иницирају на поновно процењивање улоге одеће које треба да допринесе проналажењу алтернативних пракси и стратегија, базираних концептуално и контекстуално. Однос између моде и уметности почиње да се јавља као област у модним теоретским расправама, у којима модни теоретичари истражују пресек и везу између ових дисциплина, преиспитујући старе поделе и на презентационом нивоу и са емпиријског становишта. Промене су видљиве и у образовном систему и студенти данас дипломирају на предметима, као што су на пример “мода и перформанс” или “мода и савремена уметност”, путем којих стичу много шире идеје о томе шта су параметри њихових дисциплина и који доприносе јаснијем разумевању њихове улоге у производњи значења. Луси Орта, у часопису Лондонске академије уметности *Aware*, говори о променама у начину размишљања нове генерације истичући потрагу за

другачијом стваралачком праксом у модном дизајну и свест о моди као моћном медијуму, којим се порука врло брзо може пренети масама. Традиционално конципиране границе уметничких дисциплина већ су померене, а нова генерација младих ументика попут Гарет Пју (Gareth Pugh), Ирис Ван Херпен (Iris Van Herpen), Елизабет Делфс (Elizabeth Delfs), Луси Орта и Дај Рес (Dai Rees) изражава се концептуалним приступом у симболичким интерпретацијама, чиме се удаљавају од индустријског капитализма и одлазе у трансмодерни глобализам.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Aware: Art Fashion Identity*, Royal Academy of Arts, Art catalogue, London 2010.
- Butler J., Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse, in: *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender*, eds. Linda J. i Nicholson L., London 1990.
- Council C., Mock R. and Mock R., *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Cambridge 2009.
- Дебор Г., *Друштво спектакла*, Београд 2003.
- Duggan G. G., The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001, pp. 243-270.
- Evans C., *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven and London 2003.
- Evans C., Masks Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentred Subject, in: *Fashion Theory*, Vol 3, issue 1, Oxford and New York 1999, pp. 3-32.
- Evans C., The Enchanted Spectacle, in: *Fashion Theory*, Vol 5, Issue 3, Oxford and New York 2001.
- Hal F., *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass and London 1993.
- Hal F., *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass and London 1996.
- Јовићевић А. и Вујановић А., *Увод у студије перформанса*, Београд 2007.
- Kaplan J.H. and Stowell S., *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge 1994.
- Kellner D., Media Culture and the Triumph of the Spectacle, in: *The Spectacle of the Real: from Hollywood to reality, TV and Beyond*, Bristol 2005, pp. 23-36.
- Лукић-Крстановић М., *Антрополошки концепт спектакла у мрежи ритуала, светковина и догађаја*, Гласник Етнографског института САНУ 55.1, 2007, стр. 141-155.

Martin R., *Fashion and Surrealism*, London 1988.

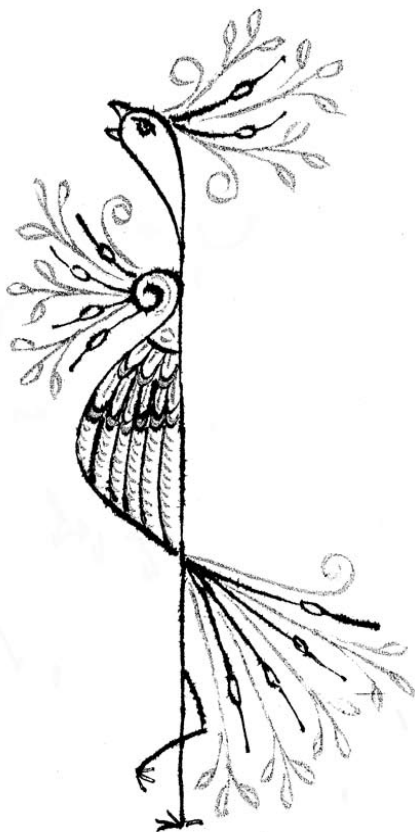
Saillard O., *Histoire idéale de la mode contemporaine*, Paris 2009.

Smelik A., The Performance of Authenticity, in: *Journal for Fashion Writing and Criticism*, vol 1, nr 1, 2011, pp. 76-82.

Steele V., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Fads to Nylon, Thomson Gale, Detroit 2005.

Tseëlon E., Reflections on Mask and Carnival, in: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, eds. Efrat Tseëlon, London 2001, pp. 18-37.

Wilson E., Magic Fashion, in: *Fashion Theory*, Oxford and New York 2004, pp. 375-366.



Dužanka Pihler

The College of Textile, Design, Technology and Management, Belgrade

INTERFUSION OF FASHION AND ART  
AT THE TURN OF THE CENTURIES

Abstract

With the pop culture which penetrated all aspects of human life in the sixties and the rapid development of new media and technology, social sciences, fine arts and related disciplines in the field of applied and performing arts have entered a period of exceeding boundaries and abandoning earlier paradigms of knowledge. Arts opportunities are expanded, leading to interaction and combination of codes and media, different cultures and modern design. Liberation of old forms and introduction of new practices in creating fragmented hybrids in which culture and art disciplines communicate globally produce a fusion of the heterogeneous and the homogeneous. Globalization, conceived as a process of social and cultural integration of different cultural values, has nowadays become the basic structural feature of the re-configuration of cultural patterns. Contemporary artists are searching for a different creative practice and they are more inclined to multi-disciplinary contents. Interfusion of artistic disciplines opens interactive options that encourage experimenting in all areas of cultural production, stimulated by development of new technologies featuring new ideas through the communication of motion pictures. In the field of fashion design these changes in approach inspire fashion designers to re-evaluate the role of clothing, which should contribute to finding alternative practices. The relationship between fashion and art begins to emerge as a field of theoretical debate in which the fashion scholars explore the intersection and the relationship between these disciplines while questioning the former division. By drawing parallels and taking inspiration and techniques from a variety of artistic disciplines, fashion designers examine new communication contexts and transcend traditional categorization of art disciplines, raising new questions about the work of art and about the function and use of clothing. The once clearly set boundaries of artistic disciplines have already been blurred and a new generation of artists is expressing itself through conceptual approach and by symbolic interpretations while moving away from industrial capitalism and entering trans-modern globalism.

**Key words:** *fashion, art, spectacle, globalization, hybridity, interdisciplinarity*

Универзитет уметности у Београду, Теорија уметности и  
медија, Београд

DOI 10.5937/kultura1338256C

УДК 316.722(4)

7.01:316.324.8(4)

прегледни рад

---

# КУЛТУРАЛНИ НОМАДИЗАМ КАО ОДБРАНА ХЕТЕРОГЕНОСТИ

---

**Сажетак:** Фокусирајући се на постколонијални дискурс деконструкције бинарних опозиција наметнутих Западном културом, текст истражује како су тиме доминантне структуре заправо остале недодирљиве, и готово да се реификује другост 'потчињених'. С друге стране, показује се како културални номадизам, који се не бави пореклом већ дестинацијом и постајањем, креира потенцијалност за једну нову, хетерогену културу. Номадским стратегијама, познати и стабилни културални кодови су измењени и уметнути у нове контексте - асамблаже, производећи алтернативни простор и време, као и вишеструкост унутар затворених кругова значења. Текст анализира и како се постколонијална деконструкција може применити на визуелну уметност и продукцију последњих неколико деценија. Паралелно новим поделама света, дестабилисању центра, глобализацији и, на крају, фрагментирању идентитета, десиле су се и промене у погледу нових модела организације и продукције уметничког дела. Специфичним начином функционисања, номадски уметници дају парадигму алтернативне културе, која уважава различитости, без хегемонија, надређених и потчињених.

**Кључне речи:** *постколонијална деконструкција, номадизам, хетерогеност, радикантске уметничке праксе*

## *Постколонијални антагонизми*

Једна од важнијих тема којима се баве постколонијалне студије јесте антагонизам који постоји између култура колонизатора и урођеника, односно антагонизам који дели 'светове'

---



на цивилизоване и дивље, развијене и заостале, културне и примитивне, богате и сиромашне, итд.<sup>1</sup> Заснивајући своја истраживања на анализама књижевности, постколонијални теоретичари тврде да је свака нарација, односно прича о јединству или идентитету, умрежена у империјализам, и служи доминацији, искључивању или инструментализацији других. Колонијалне империје су увек дефинисале и конституисале своју доминацију пројектовањем негативних стереотипа на потчињене, на ‘Другог’ који је јасно одређен као другачији, егзотичан, несавршен, примитиван. Суочени са надмоћним колонизатором, ‘домороци’ нису имали другог избора него да се асимилију, прихватајући наметнуте норме и вредности. Како један од најзначајних постколонијалних теоретичара културе Хоми Баба (Bhabha) истиче – колонијални субјект је био суочен са ситуацијом или/или: или је могао остати фиксиран у свести колонизатора као чист негативитет, или је морао постати нова врста, односно хибридни субјект који прихвата нову традицију и вредности. Међутим, у сусрету с другим, јавио се и антагонизам који се рефлектовао у свести, како доминантог колонијалног субјекта тако и потчињеног, домородачког субјекта, који је пореметио стабилан осећај јединства и интегритета.

У деконструкцији колонијалних односа, Баба развија и концепт ‘колоквијалног космополитанизма’ којим претпоставља да су сва културална обликовања и идентитети заправо увек у процесу промена и преобликовања. У таквом свету не постоје ‘извори’ којима би се враћало, јер мањинске културе реагују на тренутну друштвено-политичку ситуацију. Колонизовани субјекти се подвргавају процесима дуплирања или мимикрије доминантних система вредности, док истовремено носе неизбрисив траг своје традиције или порекла, због чега остају – могли бисмо рећи - ‘рђаво скројени’, односно никад сасвим прилагођени и асимиловани.<sup>2</sup> Тако светови колонизатора и колонизованог генеришу ‘трећи простор’, где се конституише нефиксиран идентитет/субјект, који увек бива “скоро исти, али не сасвим”<sup>3</sup>. Ослањајући се на Фројдов

---

1 Есеј је настао у оквиру курса Постколонијалне студије, код проф др Невене Даковић, на Универзитету уметности у Београду, Докторским интердисциплинарним студијама, Групи за Теорију уметности и медија.

2 Баба рецимо даје пример из Фенонове (Frantz Fanon) књиге *Црна кожа бела маска*, где се објашњава како црнац остаје црнац јер се његова раса увек препознаје као негативна разлика у колонијалном дискурсу. У: Bhabha H. K., *The other question*. Homi Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse, 15. August 2012, [http://courses.washington.edu/com597j/pdfs/bhabha\\_the%20other%20question.pdf](http://courses.washington.edu/com597j/pdfs/bhabha_the%20other%20question.pdf)

3 О термину *трећег простора* односно *third space*, као и синтагми *almost the same, but not quite* Баба говори у књизи *Location of Culture*, London

(Freud) концепт *das Unheimliche*, као нелагодног осећаја измештања и отуђења од познатог, развија идеју *unhomely* (неудомљеног) субјекта. Он сматра да је колонијални субјект заправо ужљебљен између два света и две културе, при чему се нигде не осећа као код куће.

*Unhomeliness* односно амбивалентан осећај (не)припадања, истрајава у савременом деколонизованом свету. Процеси економске глобализације, убрзан развој комуникацијских технологија, као и све масовније принудне или слободне миграције, наводе нас да преиспитамо традиционалне концепције места као означитеља одређеног идентитета. Данашњу културу не карактерише више ‘укорењеност’ у одређеној нацији или држави, већ пре ‘ризоматичност’ односно детериторијализација, флуидност и нефиксираност. Овакве промене се уједно одражавају на конституисање номадског и хибридног идентитета, који се често повезује са дестабилисаним осећањем сопства. Време глобализације, повећане мобилности и ‘сталне привремености’ (места, послова, сусрета, интеракција, итд.) чини да се осећамо стално ‘између’<sup>4</sup> култура, измештени из једне, али не припадајући сасвим (ни) једној другој. Овакво стање готово се може назвати и ‘психолошким избеглиштвом’. Наиме познато је да свака нација гради свој идентитет на конструкцијама сазданим од симбола и ритуала, везаним за територијалне и административне категорије. У савременом свету, где доминира стално измештање и премештање (не само места живљења, већ и специфичности култура, традиција, ритуала, итд), дестабилише се првобитни осећај јединства и хомогености идентитета.

### *Номадизам као критичка свест супротстављања доминантним дискурсима*

За истраживање нестабилне и амбивалентне субјективизације важан је Делезов и Гатаријев (Deleuze, Guattari) појам номада.<sup>5</sup> Концепт номадске мисли и номадског субјекта привилегује идеје мобилности, кретања и постајања, пре него концепције постојања, језгровитости или стабилности. Како ови аутори објашњавају, номад је аутсајдер, он је увек изван друштва, или на маргинама, отпадник, луталица. Њега карактерише непослушност, непокорност, он је без фундаменталних особина, већ искључиво ‘ситуационих’. Номадски

---

and New York 2007.

4 Реферира се на термин *in-between space* теоретичара Хоми Бабе.

5 Deleuze G. and Guattari F., 1227: *Treatise on Nomadology*, in: *A thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987, pp. 351-424.

---

живот подразумева стално кретање кроз просторе који се разликују од ригидних и статичних државних граница. Делез и Гатари објашњавају:

“Номад има територију; он прати уобичајене путеве; иде од једне тачке до друге... свака тачка је привремена и постоји само као прелазно стање. Пут је увек између две тачке, али оно између преузима конзистентност и ужива и аутономију и сопствени правац. Живот номада је *intermezzo*”<sup>6</sup>.

Номад је вођен жељом и линијама бега, не интересује га покрело нити циљ. Његов циљ егзистирања је можда у самом стању између, у процесу, експериментисању и контингенцији. Концепт оваквог номадског живота (и не само буквалног, територијалног номадизма) може се схватити као отпор бинарним опозицијама против којих се и постколонијални критичари боре. Наиме номади представљају ту разлику, вишак, ‘исклизнуће’, којима се доводе у питање доминантне доктрине и стереотипи. Номадским животом, сваким новим запоседањем простора (идеја, вредности, итд.) и поновним напуштањем, ствара се тензија између потребе за очувањем јединства, за конзервацијом и презервацијом, и с друге стране, хетерогености, нечега потпуно новог, заправо прекида са јединством. Тиме се, на пример, доводе у питање западне вредности, као једине исправне. Артикулише се дискурс који свет посматра изван устаљених, затворених концепција локалитета, нације, изолованих култура и традиционалних дефиниција идентитета. Они живе по идеји *постајања* које је важније од постојања. Како Делез објашњава, у постајању један део асамблажа се умеће у територију другог дела, мењајући његову вредност и стварајући нову целину. То је процес детериторијализације у којој нестају особине саставних делова и бивају замењене новим особинама асамблажа.<sup>7</sup>

С друге стране, одређени постколонијални теоретичари критикују Делезов номадизам, сматрајући да има парадоксалне импликације. У тексту *Може ли сабалтерн да говори?* (*Can subaltern Speak?*) теоретичарка Гајатри Чакраворти Спивак (Spivak) упозорава да концепти номада и постајања-мањином (*becoming-minoritarian*), негирају постколонијалну и политичку реалност.<sup>8</sup> Она сматра да је проблем

---

6 Исто, стр. 380.

7 Deleuze G. and Guattari F., 1730: *Becoming-Intense, Becoming-Animal...* in: *A thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987, pp. 232-310.

8 Видети: Spivak G. C., *Can the Subaltern Speak?* in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Nelson C. and Grossberg L., Urbana 1988, pp. 271-313. Термин сабалтерн (subaltern) преузима од Грамшија (Gramsci),

у томе што Делез, критиком репрезентације и стављањем акцента на функционисање жеље и линије бега, игнорише “епистемолошко насиље” и империјалне концепције другог. Глас колонизованог, односно постколонијалног субјекта, остаје одсутан у номадској универзалној, али и даље евроцентричној теорији. Даље, према Спиваковој, номадизмом нестају локални и урођенички системи знања и вредности. Тако постајање мањином може да значи и постајање невидљивим и деперсонализованим.

Међутим, номадизам као критичка свест супротстављања доминантним дискурсима, пре се може схватити као потенцијалност за брисање, или бар замагљивање бинарних опозиција између хегемоних и потчињених култура. Номадски субјект, како га на пример теоретичатка Роза Брајдоти (Braidotti) проблематизује, подразумева и начине да се пронађу нови модуси размишљања који би се опирали фалочентричној слици субјекта, као субверзије конвенционалних погледа и представа људске субјективности. Не ради се само о буквалном порицању, нити миграцијама, већ како наводи: “Номадизам који је овде у питању, односи се на врсту критичке свести која се одупире смештању у социјално кодирани моделе мишљења и понашања”<sup>9</sup>.

Брајдоти такође сматра, можда слично Спиваковој, да су савремене тежње брисања разлика опасне. Иако је централни фокус Брајдотијеве феминизам, оно чему нас њене теорије уче јесте да се номадизам може схватити као пракса, исто колико и креативност, која циља у смеру одбране различитости као позитивне силе. Њен номадски пројекат дозвољава унутрашње контрадикторности и захтева преговарање између несвесних структура жеље и свесних политичких избора. Централно питање је међусобна повезаност идентитета, субјективности и моћи.

Њен концепт номада је од суштинске важности за савремени тренутак јер тежи да покаже да субјект нема монолитну суштину, дефинисану једном и заувек, већ је пре “место многоструких, комплексних и латентно контрадикторних низова искустава, дефинисаних преклапањем променљивих, као што су класа, раса, старосно доба, стил живота, сексуалне склоности и друге”<sup>10</sup>. Тако савремена пракса треба да обрати пажњу на идентитет као на низ идентификација, и

---

а односи се на особе које су друштвено, политички или географски изван хегемоних, односно колонијалних структура моћи.

9 Braidotti R., *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 1994, pp. 5.

10 Исто, стр. 4.

на политичку субјективност као трагање за ‘покретном разноликошћу’.

Спремност да се живи неутемељено и нестабилно је храбар чин јер подразумева свест да се иде против устаљених и ‘нормалних’ начина функционисања. Такође значи незадовољство тренутним стањем, свесно губљење контроле и, коначно, улазак у непознато. Уместо да се препусте униформним и уједињујућим принципима организације, номадски ‘систем’ се конституише као асамблаж хетерогених принципа.

На сличан начин, Хоми Баба културу види као инхерентно динамичну и перформативну, увек у настајању. Он такође наглашава да се та настајања одвијају најчешће на лиминалним местима, процепима и границама између етноцентричних (колонијалних) моћи и мањинских. За њега су важне интервенције и измештања која се појављују у културалним међупросторима. Занимљиво је и анализирати како се постколонијална деконструкција може применити на визуелну уметност и продукцију последњих неколико деценија. Паралелно новим поделама света, дестабилисању центра, глобализацији и, на крају, фрагментирању идентитета, десе су се и промене у погледу нових модела организације и продукције уметничког дела.

### *Номадске стратегије у визуелним уметностима*

Француски кустос и критичар Никола Бурио (Bourriaud), сматра да је управо почетак 21. века ‘плодан’ тренутак за стварање нове културе, тачније “прве праве *worldwide* културе”<sup>11</sup>. Оваква култура наравно укључује цео свет, али не у смислу како су почетком 20. века неевропске културе инспирисале авангардне покрете, као што је нпр. јапанска уметност утицала на импресионизам, или афричка традиција на кубизам. Такође не ни у постмодернистичкој идеји мултикултурализма, као машине која је брисала специфичности и аутентичности елемената. Такозвано “поштовање другог” и постомодерни “љубазни интерес” за неевропске, тачније незападне културе, само понавља жељу да се други препозна као други и другачији. Од незападних уметника се унапред очекује да се баве локалним темама и културалним разликама, (универзалне теме су и даље резервисане за западне уметнике), те се первертира то љубазно прихватање и инклузивност у западне системе уметности, где се њихов рад не вреднује истим критеријумима.

---

11 Bourriaud N., *The Radicant*, New York 2009, pp. 17.

Бурио скреће пажњу и на обрнуте ефекте постколонијалних теорија које стално деконструишу западни универзализам, али им увек остаје недодирљив. Постколонијални дискурс је такође заменио апстрактни и теоријски универзализам другом формом тотализације: бескрајним урбаним окружењем као ареном за вечиту борбу између имиграната и ‘домаћих’. Он се осврће на *Eсеј о екзотици (Essay on Exoticism)* Виктора Сегалена (Segalen), писан почетком 20. века, који представља одбрану хетерогености и препознаје вредност плуралности света коју је угрозио Запад. Сегаленова теза је заправо заснована на идеји да нема другог, већ само других места, од којих ниједно није ‘изворно’, нити може бити стандард за упоредбу. Зато Бурио предлаже културу која би подразумевала стварање простора сталног преговарања изван постмодерног мултикултурализма, која је заснована на неутемељености, и не брине о пореклу већ дестинацији – куда идемо.

Нова култура би требало не да се прилагођава и покорава свеприступној стандардизацији, него да буде заснована на сингуларностима и разликама, и покуша да развије посебну логику која би превазишла капиталистичку глобализацију. Излаз из постмодерне празнине и баналности могао би бити у поновном промишљању модернистичких, авангардних принципа: у фокусу на садашњи тренутак, експериментисање и флуидност.<sup>12</sup> Савремене ауторе који стварају тло за овакву културу, Бурио везује за фигуру *радиканта*. Радикант је термин који означава организам који пушта своје корене и додаје нове током развоја.<sup>13</sup> Такви корени су у сталном покрету, смештају се између хетерогених контекста. Радикантски идентитет се везује за Делезовог и Гатаријевог номада, за фигуру луталице, састављену од позајмица и цитата. То би могла бити нова ‘концептуална персона’ која подразумева редефиницију субјекта, као и нове начине продукције уметничког дела.

У савременој уметности коју бисмо могли одредити као радикантску, променио се однос уметника према стварању, оригиналности, статусу уметничког дела, изложбе, као и изворима и циљевима ‘стварања’. Материјал који уметници користе више није примарни/изворни. Уметници се служе постојећим културалним кодовима, артефактима, објектима који већ циркулишу унутар тржишта, затим их присвајају, реинтерпретирају, репродукују, репрограмирају, изнова излажу на нов начин. Они више не сликају, не вајају, него

---

12 Исто, стр. 16.

13 Исто, стр. 22.

---

програмирају, миксују и манипулишу доступним формама и подацима, рушећи велике идеје модернизма о оригиналности и креацији. Такође се слободно служе историјским стиловима и формама, реедитовањем историјских или идеолошких наратива, креирајући нова сценарија. Различити 'познати' наративи се деконтекстуализују, мешају и усложњавају.

Не постоје уметнички центри 'моћи' већ распршеност (микро)уметничких пракси, бијенала, музеја, резиденција итд. по целом свету. Уметници постају номади, и у физичком смислу, и у погледу 'номадског шетања' из једног медија и стила у други, из једне технике у другу. Долази до трансформације статуса уметничког дела: дело више није презентација уметникове визије већ функционише као активни агент, сценарио који се развија, оквир чија материјалност и аутономија варирају. У савременој уметности се бришу традиционалне дистинкције између продукције и потрошње, креације и копије, редимејда и оригиналног дела. Уметничко дело није симбол, већ модел, лабораторија, јавни простор слободе, интеракције, партиципације, дељења, искуства. Тако настају дела која преиспитују наше устаљено схватање 'великог уметничког пројекта'. То нису наметљива ремекдела намењена контемплацији, не служе критици одређених тема и проблема, него проширују нашу перцепцију, машту и потенцијалност о томе шта можемо бити и постајати.

Радикантски уметници напуштају идеје утопијског прогреса карактеристичне за модернизам. Нису вођени тежњама да мењају друштвену реалност, или да својим делима производе нове форме. Не праве манифесте који би изрицали шта се мора учинити. Имају скромнији циљ да прекидају, или ометају испрограмирано стање постојања. Сваки пут када је авангарда присвајала елементе других култура, или позајмљивала из ниске, масовне културе, она је заправо декларисала своју елитистичку изолацију и наглашавала застарелост или другост преузетих елемената. Исто као што је и свака модернистичка жеља да премости јаз између уметности и живота само понављала стабилност поделе, и показала се као наивна и утопијска. Данас се раскида са идејама о фигури уметника као еманципованог креатора доброг укуса, или привилегованог генија.

Уметници се слободно служе постојећим садржајима готово без референцијалног критеријума. Није им толико важан извор, колико структуре означавања. Раде са мултипликацијом веза и прекида, отуђења који другачије постављају везе између света у којем живе и начина на који се адаптирају у том свету. Дела су репозиционирана у палимпсест одлука,

и константно преиспитивање естетских критеријума, који нису засновани на стриктно специјализованим компетенцијама, него функционишу према променљивим културалним условима. Њихову праксу карактерише храбро експериментисање и слобода импровизације у стварању уметничког дела. Уместо да заступају фиксне, чврсте платформе са предетерминисаним и наводно стабилним језицима, они радије ‘клизају’ по несигурном тлу, стварајући увек нове светове и фрагментарне језике. Већа важност се придаје ‘савитљивости’ контура, наспрам чврстих идентитета, отварајући се тако за “мноштва која прелазе од дела до дела, за интензитете који пролазе кроз њих”<sup>14</sup>.

Овакве стратегије можемо схватити као отвореност за бескрајно преговарање, те непристајање и отпор конформизму. Поента није да се да одговор, дефиниција, критика, већ да се рад инфилтрира у токове ствари креирајући другачију политику потенцијалности. Радикантске уметничке праксе су ту да одређене моделе функционисања чине пре свега видљивијим, затим их чине хуманијим, показују нам начин како да их учинимо својим. Уметници реактивирају форме настањујући их, чинећи их доступним, присвајањем и пиратеријом приватног власништва, брендова и производа. Друштвени модели су извучени из пасивности и инертности дајући им нове улоге и нове употребе, или напротив, откривајући њихов апсурд.

Такође, експериментисање подразумева ‘бег’ изван традиције, постојећих формула и категорија, те се доводи у питање поузданост ствари. Стално експериментисати значи функционисати ван одређења нечег као исправног или неисправног, успешног или неуспешног, чиме се сугерише да све има капацитет да истовремено буде и право и неисправно. Када је тестирање и испробавање сâмо по себи циљ, несавршеност постаје валидна опција. То је истовремено и политичко питање – јер даје и нову могућност живота, новог света; институционалне и идеолошке структуре се сагледавају као променљиве и интерпретативне. И зар није управо у томе главна функција уметности и њена моћ – то “стваралачко муцање” да се послужимо Делезовим и Гатаријевим речником, које се супротставља сваком конформизму креирајући револуционарне ‘линије бега или флукса’, којима се постајања развијају.

---

14 Делез Ж., *Преговори 1972-1990*, Лозница 2010, стр. 20.

---



*Закључак*

Концепт номадизма се у постколонијалним теоријама критиковао због универзализма и деперсонализације. Данас се такође идеја флексибилног идентитета сматра проблематичном јер се везује за капиталистички модел експлоатације наших могућности, који води до сталне промене професија/ послова, бескрајног прилагођавања, те губљења свести о сопственој потенцији.<sup>15</sup> Међутим савремени тренутак не морамо одредити као кризу, већ као дато стање у оквиру којег треба деловати. Уместо да критикујемо оно што је неизбежно, основно је питање можемо ли на нов начин размишљати о глобализацији, другачије посматрати нашу повезаност, или смо заробљени у неолибералном моделу. Које су вредности субјеката који нису јединствени, целовити, него подељени, комплексни, номадски? Номадски субјект постаје све видљивији, и разликује се од изопаченог капиталистичког модела флексибилног субјекта. Номадизам је пре облик свести политичког отпора хегемоним и искључивим погледима на субјективност. Док капитализам експлоатише субјекте вођене идејом да буду оријентисани ка постизању циља, номадизам нема циљ. Напротив, номад је перформативна метафора субјекта, облик вишеструке свести о различитости чија је суштина у постајању. Он тежи да прекине везе са утврђеним дискурсима, и пружа квалитативни бег и отпор микрофашизмима. Својим начином функционисања, номадски субјект даје парадигму алтернативне културе која уважава различитости, без хегемонија, надређених и потчињених.

ЛИТЕРАТУРА:

Агамбен Г., О ономе што можемо не чинити, у: *Голоћа*, Загреб 2010, стр. 64-67.

Bhabha H. K., *Location of Culture*, London and New York 2007.

Bhabha H. K., *Nation and Narration*, London and New York 2000.

Bhabha H. K., *Of mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in: *OCTOBER The First Decade 1976 - 1986*, eds.

Michelson A., Krauss R. E., Crimp D. and Copjec J., Cambridge 1987, pp. 317-325.

Bhabha H. K., *The other question. Homi Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse*, 15. August 2012, [http://courses.washington.edu/com597j/pdfs/bhabha\\_the%20other%20question.pdf](http://courses.washington.edu/com597j/pdfs/bhabha_the%20other%20question.pdf)

---

<sup>15</sup> Видети нпр. Агамбен Г., О ономе што можемо не чинити, у: *Голоћа*, Загреб 2010, стр. 64-67.

---

## ЗОРИЦА ЧОЛИЋ

---

Bourriaud N., *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York 2002.

Bourriaud N., *The Radicant*, New York 2009.

Braidotti R., *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994.

Deleuze G. and Guattari F., *A thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987.

Делез Ж., *Преговори 1972-1990*, Лозница 2010.

Jameson F., Modernism and Imperialism, in: *Nationalism, colonialism and literature*, eds. Deane S., Minneapolis 2001.

Spivak G. C., Can the Subaltern Speak?, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Nelson C. and Grossberg L., Urbana 1988, pp. 271-313.

Zorica Čolić

University of Arts, Belgrade, Theory of Arts and Media, Belgrade

### CULTURAL NOMADISM AS A DEFENSE OF HETEROGENEITY

#### Abstract

One of the important issues addressed in post-colonial studies is the antagonism that exists between the cultures of colonizers and indigenous peoples, i.e. the antagonism that divides the “worlds” into the civilized and the savage, developed and backwards, sophisticated and primitive, rich and poor, and so on. Focusing on the post-colonial deconstruction of these binary oppositions imposed by Western culture, the text explores how such discourses have left the dominant structures untouchable, and have almost reified the otherness of “subordinates”. On the other hand, the text shows how cultural nomadism, which is not concerned with the origin but the destination and the *becoming*, potentially creates a new heterogeneous culture. Through nomadic strategies, stable and conventional cultural codes are modified and inserted into new contexts - assemblages, producing an alternative space and time, as well as a multiplicity of meanings within the closed circles. Furthermore, the essay explores how the post-colonial deconstruction can be applied to the visual arts of the last few decades. In parallel to the new world division, destabilisation of the center, globalization and, finally, fragmentation of identity, changes have occurred in the visual arts as well, in terms of some new artwork organization and production models. With the specific way of functioning, nomadic artists give a new paradigm for alternative culture that respects cultural diversity without hegemonies, superiors and subordinates.

**Key words:** *post-colonial deconstruction, nomadism, heterogeneity, radicant art*

---

# САЈБЕР ПЕРФОРМАНС КАО НОВОМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ: ПРАКСА И ОНТОЛОГИЈА

---

**Сажетак:** *Овај текст проблематизује однос између света реалности и привида у сфери глобалне доминације сајбер културе, кроз трансформацију једне од пракси извођачких уметности у новомедијску уметничку праксу. Класичан театар прешао је дуг пут од разбијања традиционалних форми, преко све чешићег увођења нових технологија у живу изведбу, до тоталне трансформације у простору интернета. То је отворило проблематику постојања самог театарског чина као извођења које се одиграва сада и овде и које ради искључиво са људским телом, тј. живим ликом (што га као праксу одваја од свих других уметности). Након што је извршена кључна интервенција са есенцијалним одређењем театра, премештањем позоришта као комуникацијске форме у сајбер простор, теорија се нашла на веома клизавом пољу интерпретације и критичког приступања његовој новој онтологији. Овим текстом само отварам нека питања, не износећи експлицитно уверења, нити икакав заокружен став о овој теми, с обзиром да проблематика уметности данашњице, у чијој се специфичној сфери отвара поље за полемику у области онтологије нових медија и сама поставља и развија као информатичка мрежа, без могућности за поуздано утемељење и потпуно осветљење деловања исте.*

**Кључне речи:** *извођачка уметност, новомедијска уметност, сајбер перформанс, виртуелна реалност, привид, онтологија*

## Увод

Принцип глобалног, мултикултуралног, транснационалног и мултимедијалног света, прсликан на свет уметности, створио је атмосферу за учртвање готово непрегледног броја

---

нових уметничко-продукцијских пракси. Уметност XX века, паралелно са преласком друштва из модерног у постмодерно, претрпела је значајне трансформације: од авангардног утопијског пројекта аутономије уметности, преко деауритизоване постмодерне уметности, па све до *уметности у доба културе*. Уметност данашњице, иако не диктира систем вредности, власник је знакова и односа у језику. Њени производи нису ексклузивна, или пак завршена уметничка дела, већ културни артефакти, дела која се налазе у сталном процесу, флукутирању, нестабилности значења. Уметност као друштвено-културална пракса на почетку трећег миленијума прати и оправдава дисперзивна, ризомска кретања глобалног света, како би оправдала сопствено постојање. Тако и теоретизација уметности у доба културе посматра њене праксе као проблемске, као рад унутар културе, са културом на подручју уметности. У фокусу научно-теоријског и уметничког истраживања нису више проблеми аутономног света уметности, већ проблеми лоцирања уметности унутар културе, као и рефлектовање симптома и појава те културе у најразличитијим уметничким праксама.

У ери наглог технолошког и медијског развитка и свет извођачких уметности претрпео је велике промене. Све већим укључивањем технолошких достигнућа у чин изведбе, или пак његовим потпуним одигравањем у виртуелном простору и времену, истакао се проблем очувања његових конститутивних парадигми. Извођења као чина који постоји *сада и овде*, који се реализује кроз директно искуство посматрача, живог субјекта.

### *Сајбер перформанс*

Са појавом нових медија интензивирани су укрштање сликарства, музике, скулптуре, фотографије, видеа, дизајна, архитектуре и тела. Интернет театар<sup>1</sup> и дигитални перформанс (сајбер перформанс<sup>2</sup>) као уметничке и културалне

---

1 Овај облик театра настаје у другој половини 90'их у САД и Западној Европи и контекстуално припада позно-постмодерној *уметности у доба културе*. Развио се паралелно са геополитичком глобализацијом интернета. Реализује се у оквиру савремених институција театра као пракса која уместо парадигматске (живе изведбе) користи дигиталну технологију, простор интернета и компјутерски екран као конститутивне елементе игре. Уметнички материјал су саме театарске праксе, а не мимезис вантеатарског света. Зато се овакав театар дефинише се као метатеатар и као општа платформа одакле се изводи мноштво појединачних театарских форми. Према: Александра Ј. и Ана В., *Студије извођачких уметности*, Фабрика књига, Београд 2007.

2 Сајбер перформанс/енг. *cyberformance*. Појам је дефинисала сајбер уметница и теоретичарка Хелен Верлеј Џејмисон (Helen Varley Jamieson). То је дигитални, *online* перформанс који уместо сцене

праксе, симптоматичне за савремено друштво, на интернационалној сцени постоје тек двадесетак година. Ово није хомогена већ ерозивна област. Обухвата микроконцепције и праксе најразличитијих уметника и теоретичара уметности, експерименте, друштвено критичке пројекте<sup>3</sup>, дисциплинарне и феноменалистичке проблематизације, испитивања рецепције савремене уметности, перформанс интервјуе. Контекстуализација сајбер перформанса може се извести из неколико актуелних уметничких парадигми:

Сајбер перформанс као пракса уметности у доба културе (нпр. Уметник/сајбер уметник више није заштићен границама аутономног простора уметности већ је културални радник који истражује, оператер који комбинује и преобликује текстове из архиве глобалне културе у уметничко дело. Самим тим сајбер перформанс као уметничко дело/производ постаје културни артефакт уметности у доба културе, а не ексклузивни комад).

Сајбер перформанс као истраживачка уметност (уметност која укључује у своју праксу и елементе другог степених дискурса уметности. Не полази од устаљених парадигми театарске уметности већ његове проблеме узима као сам уметнички материјал, идентификујући се притом и сама као проблем, процедура и одређујући се као парадигма).

Сајбер перформанс као пост, мета и хибридна уметност (као варијанта посттеатра. Нпр. *интернет театар* - театар након смрти театра, где класични драмски текстови постају екрански, живи хипертекстови. Дигитални перформанс користи историју, знање, концепте и процедуре театра као свој уметнички материјал. Као и дигитални медији, путем којих се остварује, дигитални перформанс нуди неограничену међуконверзију података. По Марку Б. Н. Хансену (Mark B. N. Hansen) постмедијско стање одговара посттеатарском.<sup>4</sup> Интернет театар као метатеатар користи карактеристике нових медија - *метамедија* у Мановичевом смислу<sup>5</sup>, другог степен је у односу на традиционални театар, али

---

користи виртуелни простор интернета. Сцена је компјутерски екран са дизајнираним сценским и перформативним елементима (сценографијом, музиком, текстом, говором и аватарима). *Cyberformance* користи искључиво простор интернета за своје извођење, док се интернет театар институционално везује за реалан простор одигравања (унутар институција уметности).

3 У ову групу спадају и нет арт акције, друштвено ангажоване нет перформансе, разне активистичке акције, итд.

4 Hansen B. N. M., *Bodies in Code*, Routledge, London 2006.

5 Manovich L., *The language of New Media*, MIT Press, 2001.

---

представља и општу платформу из које се изводи мноштво нових театарских облика).

### *Привид и искуство*

Постмодернистички наговештај *смрти културе* и света као домена симулације, антиципира и апокалиптичну визуру извођачких уметности, посебно театра, као праксе која делује и интервенише у реалности. Сајбер перформанс као новомедијска уметничка пракса балансира у дијалогу између појма привида и искуства, између онтолошког и онтичког<sup>6</sup>. Виртуелни простор (*cyber space*), као скуп технолошких могућности и полигон за савремено функционисање медијске културе, конститутиван је чинилац за данашње поимање реалности. Свет у коме се деловање масовних комуникација, пре свега интернета, успоставља као парадигма, условљава огромну промену у схватању и промишљању реалности и перцепције уметности. Антрополог и филозоф Гинтер Андрес (Gunther Andres), у студији *Свет као фантом и матрица*<sup>7</sup>, истражујући доба мас-медија и њиховог деловања на психу индивидуе, дефинисао је однос између фантомског и матричног света кроз масовну трансформацију друштва и перцепције. По Андресу, матрична структура медија производи фантомске представе реалности, које се потом испоручују у појавни свет. Природа медија, условљена искључиво технологијом није мимезис реалности већ само продукује реалност фантомског света. Матрицом технички посредована реалност, стапањем у *једно слике* генерисане у електронским медијима, није потиснула и укинула постојећу, већ само функционише као мултипликован фантомски продукт залазећи у приватну сферу. Ово можемо упоредити са Бодријаровим (Jean Baudrillard) појмом екрана, који функционише као симулацијска метафора. Постлакановски схваћен екран/фантазам интерпретиран као симулацијски објект који се уписује на месту појавности раније схваћеног хуманистичког односа између субјекта и објекта. Екран према томе не функционише као мимезис света, већ само место где се он, трансформисан, појављује. У том смислу применљив је и Бодријаров појам *екстаза комуникације*, где субјект постављен у близини инстант слика и комуникације постаје „чист екран апсорпције и реапсорпције површине

---

6 Између технолошког света и његових продукта који делују на психу у појавном свету.

7 Andres G., *The World as a Phantom and as Matrix*, 1956, <http://themassornament.com/2011/07/the-world-as-phantom-and-as-matrix-1956/>

утицајних мрежа<sup>8</sup>, ентитет затворен у свету хиперреалности и завистан од технолошког искуства.

Реалност притиснута и потиснута хиперреалношћу указује на перманентну дијелектику бића и привида. Другостепена, новомедијска реалност која и јесте и није биће, која постоји у свету који реферира само на себе, која је естетична али и привидна, упућује да се онтолошки критеријум истинитости може тражити само у сазнајном свету првостепене реалности. Дакле, постојање виртуелне реалности утврђује се само нашом присутношћу у матричном свету и перцепцијом истог, као што и позоришни чин не постоји ван публике и њеног искуства изведбе. За разлику од театра, у класичном смислу, сајбер театар се не бави подражавањем ликова и појава. Оно што од фантазмагоричног и лудистичког света остаје је естетски, али не сасвим и онтолошки привид. Поред тога, на њега се не може усмерити критика глобалног света масмедијске забаве, јер ова врста интернет забаве, тј. глобалног позоришта не манипулише једино привидом реалности, већ искуства. Сајбер перформанс не тежи да буде реалистичан, јер се иманентно својој форми поиграва искључиво симулацијама ликова и догађаја у реалности. За разлику од света ТВ привида посматрач/субјект се не налази у конфронтацији и потрази за онтолошком истином између овог света и света привида, већ есенцијалним чулним искуством саме игре - лудуса. Виртуелна реалност према томе не прети да уништи ону првостепену, већ да отвори нову сцену, полигон за игру, где ће се човеков ум привремено ослободити телесних ограничења. Шпански социолог Мануел Кастелс (Manuel Castells), истражујући ефекте интернет културе, закључује да је стварност одувек била виртуелна, само што смо је опажали кроз знакове и симболе. Данашњи свет мас-медија производи свет *стварне виртуелности*, а не само виртуелне реалности, коју производи симулациони софтвер опонашајући природу. То је свет у коме појаве не постоје само на екрану и преко њега комуницирају, већ и саме постају искуство.

### *Сцена/Простор*

Традиционално схваћену позоришну сцену, могуће је посматрати као екран (у лакановом смислу), са свим својим означитељима и фантазмима. Уоквирено различитим формама и границама извођења, позориште се кретало преко што веродостојнијег подражавања реалности, до различитих

---

8 Бодријар Ж., *Екстаза комуникације*, Дело бр. 4/5, Нолит, Београд 1974, стр. 65-76.

приступа који би досegli истинитост *сада и овде* тренутка<sup>9</sup>. Сајбер перформанс, који већ функционише кроз посредованост, одложеност и непремостиву дистанцу условљену виртуелним простором, временом и публиком<sup>10</sup>, не бави се до-сезањем истинитости из које проистиче естетско искуство, већ само чиниоцима игре који га покрећу.

### *Сајбер простор/сајбер тело*

Трагање за продужецима тела које се *по-ставља* у свет отвара многе онтолошке проблеме почевши од онтологије екрана<sup>11</sup>, па до екранског тела/фигуре. Сценска (екранска) *фигура техно театра*<sup>12</sup> је тело повезано са технолошким, електронским протезама које мењају модусе комуникације и чулне доживљаје посматрача. Однос екрана и тела у техно театру веома је сложен, јер пре свега не постоји јасна разлика између тела и фигуре.<sup>13</sup> Вештачки конструисано тело/извођач у техно театру, престаје да постоји као означитељ, већ функционише само као мноштво означитељских антиципација. „Тело постаје матрица производње и потрошње фигура.“<sup>14</sup> Сајбер тело није ни присутно ни одсутно тело, имагинарни ентитет кога производи сајбер систем на месту очекиване представе реалности. Сајбер онтологија је према томе онтологија одсутног тела, екранске хиперреалности где је означитељски, тј. материјални поредак замењен техничким мимезисом мимезиса. Међутим, највећи онтолошки проблем намеће се при давању статуса извођача киборзима и аватарима. Аватари као вештачки, екрански ликови<sup>15</sup>, метафорична су *бића* неограничених могућности сценских травестија. Сваки од ликова техноатра је тренутно променљив<sup>16</sup> и дељив. Поред тога, електронска обрада фигуре омогућава да такав лик постоји у различитим временским транспозицијама, што би у класичном или модерном театру било

---

9 Разбијање четвртог зида, дистанце између извођача и лика који тумачи, експерименти са публиком и непосредним телесним искуством итд.

10 Сценом која је компјутерски екран и публике која је присутна само уласком у глобалну мрежу.

11 Екрана као фантазма на коме се природа само појављује и који према томе не може бити мимезис.

12 Фигура техно театра је пројектован систем састављен од различитих регулационо повезивих елемената. Чине га тело, интерфејси, сензори, рачунарски систем, мрежа, интерактивни програмски улази и излази.

13 Не постоји разлика аналогна оној између означитеља и означеног.

14 Шуваковић М., *Параграми тела/фигуре*, Ценпи, Београд 2001, стр 97.

15 Заступници драмског лика у сајбер простору.

16 Променљив у било који идентитет из историје: театра, филма, књижевности, сликарства итд.



немогуће<sup>17</sup>, јер су глумачке трансформације условљене димензијом простора и времена у коме постоји тело глумца на сцени. Дигитално произведени ликови, аватари, као и друге сајбер појаве, креирани су као потенцијално бесмртни, мултипли индивидуалитети, који се транспонују и трансфигурирају из једне у другу медијску егзистенцију. Испитујући негативну визију тела будућности као *људског тела провученог кроз дигиталну решетку*, које ће постојање у реалном свету заменити репрезентацијом у компјутерској графици и постати тело киборга, Лев Манович (Lev Manovich) истиче: „Синтетички компјутерски генерисана слика није инфериорна репрезентација наше реалности, већ реалистична репрезентација једне другачије реалности. Истом логиком, не можемо схватати прочишћене, огољене, превише флексибилне и у исто време превише ћудљиве хуманоидне фигуре у 3D компјутерској анимацији, нереалне, несавршене и неодређене – нашим телом. Оне су савршено реалистична репрезентација киборг тела које тек долази, света сведеног на геометрију, где ефикасна репрезентација преко геометријског модела постаје основа реалности. Синтетичка слика једноставно представља будућност“<sup>18</sup>.

### *Идентитет у сајбер простору*

Актуелни кибернетски инжењеринг отвара безброј могућности за софтверске креације виртуелних идентитета унутар виртуелне реалности. Дијалoшка култура која нас у све већој мери *пос(р)едује*<sup>19</sup>, носилац је свих потенцијалности интеракција између субјекта и света, при чему субјект постаје медијум активне размене. Савремени идентитет као нефиксиран, отвара проблематику перманентног егзистирања *с’ ону страну идентитета*<sup>20</sup>. С обзиром на то да се поиграва са анонимношћу, идентитет у сајбер простору је нефиксиран, ситуативан и процесуралан. Унутар виртуелног, субјект бива мултиплициран, он ствара и поништава виртуелне идентитете, прелази из једног виртуелног тела у друго, по потреби мења пол и слично. Бити присутан/а у оквиру сајбер-простора, заправо подразумева телеприсуство, односно одложено присуство на даљину. Ипак,

---

17 Без обзира на могућност сценског кодирања наративног протока времена - сажимања и проширивања.

18 Manovich L., *The language of New Media*, MIT Press, 2001, pp. 183.

19 Кованица којом Дивна Вуксановић описује утицај медијско посредовање у дијалогу међу субјектима данашњице, види у Вуксановић Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Чигоја штампа, Београд 2007, стр. 127.

20 Brubaker R. and Cooper F., *Beyond Identity*, University of California, Los Angeles 2000.

---

простор интернета који користе сајбер уметници и конзументи/публика, није независтан од реалног света, већ је само облик друштвено-културалне праксе која подлеже његовом устројству. Синтеза реалног и виртуелног простора/времена и екранског лика (извођача), иако укључује извођачке елементе и трансформације које креира сам компјутерски програм независно од утицаја субјекта, ипак почива на иницијативном делању људског фактора, који је и дизајнирао програм. Сајбер простор који у феноменолошком смислу сучељава биће и небиће, подразумева да уметничке праксе које се одвијају унутар њега не могу егзистирати само за себе, нити третирати као ствар по себи, јер се сајбер простор управо одржава једино кроз наративе које ми о њему стварамо. Софтвер, као инструментална форма, само је привид онтолошког и према томе је питање сајбер идентитета и егзистенције комплексно исто колико и питање граница сајбер простора.

Индустрија глобалне забаве и простор интернета пружају могућност кохеренције стварности<sup>21</sup>. Техно театар указује да су границе Символичког, Реалног и Имагинарног отворене и нестабилне. Сајбер простор је простор одсутног означитеља у коме се ови елементи егзистенције субјекта трансформишу у фантазматске мимезисе, техно пројекције сценске слике. Омогућена је и њихова трансфигурација<sup>22</sup>. Време данашњице, као доба имагинације, време је у коме је сва некадашња реалност готово ишчезла у чулним појавама, претворена у привид као егзистенцију, с обзиром на интензивност постојања и примене технички-појмовно испосредоване реалности, која одлази до саме границе могућег искуства тежећи да га премаше. Спајање технологије са живом изведбом, било у реалном или виртуелном контексту, указује на сталну посредованост, одложеност конститутивног фактора живог извођења - *сада и овде*. Технологизацијом театра, одузимањем ексклузивности непоновљивости дела, доводи се у питање његова дефиниција, као и наша сопствена. Узмимо за пример лик техно театра који, као спој материје и електронских компоненти, делује на реципијента као и живи лик, са додатним проширењима и могућностима интеракције. Негирањем статуса извођача аватарима оспорио би се

---

21 Принцип кохеренције стварности који је у својим *Медитацијама о првој филозофији* објаснио Декарт, као разликовање менталног стања будности (реалности) и света снова, имагинације.

22 Символичко које прелази у Имагинарно, Имагинарно у Реално, Реално у Символичко

Декартов (Rene Descartes) *интеракциони дуализам*<sup>23</sup>, а производњом несамосвесних слика у статус сувереног људског актера сајбер перформанс би се довео у разматрање ван контекста људске делатности, мишљења, а према томе и постојања!

У будућности, техно театар предочава увођење анестетске димензије.<sup>24</sup> Глумац, сцена, догађај и посматрач биће повезани информацијском мрежом у регулациони систем који омогућава интеракцијске учинке и проширене опсеге чулних доживљаја. То значи да ће извођачи и публика бити у интерактивном односу међусобних регулационих утицаја. Телесна дистанца ће се релативизовати, простор и време моћи ће да егзистирају истовремено, синхроно: као реални, физички простор/време и као плурални, сажети или продужени у електронској, виртуелној димензији, као и идентитети! У доба када традиционални театар губи моћ приказивања фантазма, техно театар ће доћи до електробиолошке основе фантазма<sup>25</sup>. Из фантазматског, театар ће прећи у импулсно поље размене и потрошње доживљаја. Овакву замисао технотеатра не треба схватити као апокалипсу позоришта, већ као могућност високе естетизације позоришне уметности данашњице.

### *Критика онтологије медија и виртуелне реалности*

Између глобалистичке апологије виртуелне реалности и радикалне критике покушаја медијске онтологизације стварности, корисника који идеализују мрежну комуникацију и оних који електронску културу доживљавају као терор, већина теоретичара предлаже компромисно решење. Интерпретирајући новомедијску уметност као новог медијатора између сајбер света и људског духа, теоретичар Мајкл Хајм (Michael Heim) дефинише виртуелну реалност<sup>26</sup> као нову форму, сензибилитет и начин живота са новом технологијом. Технику доводи у изразиту корелацију са пост-

---

23 Декартова теза о томе како нешто што је материјално може мислити и као нешто што није у простору деловати на нешто што је у простору? Метод хиперболичке сумње који почива на чињеници да све информације које можемо добити преко чула и јесу непоуздане. Према: Декарт Р., *Медитације о првој филозофији*, Плато, Београд 1998.

24 Анестетски аспекти техно театра су аспекти који нису засновани и директном (природном) чулном доживљају и сазнању, Шуваковић М., *Параграми тела/фигуре*, Ценпи, Београд 2001, стр. 97.

25 Менталних слика као производа имагинације субјекта и неуронских импулса који га конституишу у психи.

26 Уместо појма виртуелна реалност, Хајм у својој студији *Virtual Realism* употребљава термин *виртуелни реализам*.

---

модернистичким субјектом, јер се виртуелност намеће емпирији у свим њеним облицима. Производи информатичког система и уметности стоје у нераскидивој вези са савременом културом, као парадигма и конститутивни елемент њеног развоја. Хајм зато предлаже креативну употребу ВР система, повезујући то са идејом телеприсуства – специфичном интеракцијом између наше перцепције и реалног окружења.<sup>27</sup> Интеракцију између примарне реалности и сајбер модалитета њеног перципирања (као што је то случај у сајбер перформансу) посматра као спрегу између чулности и емпиријске сфере реалности при чему треба изградити креативан однос, ни произвољан ни независтан од нашег искуства. За разлику од Хајма, теоретичар Пол Вирилио (Paul Virilio) служећи се идејом телеприсуства, феномене света виртуелне реалности посматра експлицитно као злокобне двојнике света стварности. Док један обитава у природи, други обитава у привидима, одаљавајући човека од природних искустава хладноћом и деструктивношћу технолошког окружења. За њега појам телеприсуства представља претњу, одредницу културе у нестајању! Јер, пошто технологија контрапродуктивно замени природу, софтвер ће постати нови Бог. Зато Вирилио третира све ВР феномене као дезинтегришуће факторе културних производа, јер у ери мондијализације размене њихово основно исходиште почива искључиво у процесима економске глобализације. По његовом виђењу, постиндустријска економија путем глобалне сајбер културе води информатички рат присиљавајући нас на знаковну размену, где метафизичка реалност опстаје само као онтолошка претпоставка виртуелне реалности.

### *Закључак*

„У савременој култури, свеопштој производњи слика, прича, информација, робе, долази до имплозије која одваја свет реалности од света представа. Једина стварна реалност је реалност знакова.“<sup>28</sup> Постмодерно друштво, са својом медијализованом културом и хиперреалношћу као парадигмом, организовано је искључиво око потрошње знакова и то је оно на шта сајбер театар рачуна и са чим комуницира. Његове фигуре су истинити симулакруми, где је њихово осамостаљивање у односу на стварност испуњено, субјект је сасвим сведен на знак, променљив у својој вишезначности и могућностима преобликовања. Елементи сајбер перформанса су у правом бодријаровском духу речи производи и оста-

---

27 Heim M., *Virtual Realism*, Oxford University Press, New York 1998, pp. 12.

28 Бодријар Ж., Симулакруми и симулација, *Зборник: Студије културе*, приредила Ђорђевић Ј., Службени гласник, Београд 2008, стр.470.

---

ци нечег стварног без порекла и стварности. „Стварно се производи полазећи од минијатуризованих ћелија, матрица и меморија, модела управљања и, полазећи од тога, може и да се репродукује безброј пута“<sup>29</sup>, као производ различитих комбинаторијских модела, означитељских мрежа. Проблемско преиспитивање онтологије нових медија, као естетског привида који прети да замени како биће тако и мишљење предочава неминовност сукобљавања на филозофском и теоријском плану. Новомедијска онтологија мора се стално доводити у питање и мора јој се изнова критички приступати. Не везујући се за територијалност и темпоралност, уметност нове ере ипак је у потрази за новим телом – *кућом уметности*, како је у свом теоријском спису *Уметност након двехиљадите* назива Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva)<sup>30</sup>. Уметност као да се иманентно враћа на идеју о *тоталној уметности*, о дематеријализованом језику, непостојаном, неопипљивом и пре свега интердисциплинарном. Формирање тог новог *тела уметности* можда се најјасније оцртава и најављује у нет арт праксама и технотеатру.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Арган Ђ. К. и Олива А. Б., *Модерна уметност 1770-1970-200 том III*, Клио, Београд 2006.
- Барт Р., *Смрт аутора*, из *Сувремене књижевне теорије*, Мирослав Бекер, Матица Хрватска, Загреб 1999, стр. 176-181.
- Бодријар Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад 1991.
- Brubaker R., Coper F., *Beyond Identity*, University of California, Los Angeles 2000.
- Декарт Р., *Медитације о првој филозофији*, преводилац Томислав Ладан, Плато, Београд 1998.
- Ђорђевић Ј., *Посткултура: Увод у студије културе*, Клио, Београд 2009.
- Ђорђевић Ј., *Зборник: Увод у студије културе*, Службени гласник, Београд 2008.
- Финк Б., *Лакановски субјект*, Кружак, Хрватски Лесковац 2009.
- Heim M., *Virtual Realism*, Oxford University Press, New York 1998.
- Hansen M.B.N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA 2004.

---

29 Исто, стр 471.

30 Акила О. Б., Уметност након двехиљадите, у: *Модерна уметност 1770-1970-200 том III*, приредили Арган Ђ. К. и Акила О. Б., Клио, Београд 2006.

Харавеј Д., *Манифест за киборге*, Увод у феминистичке теорије слике, Центар за савремену уметност, Београд 2002.

Иберсфелд А., *Читање позоришта*, Вук Караџић, Београд 1982.

Јовићевић А. и Вујановић А., *Студије извођачких уметности*, Фабрика књига Београд 2007.

Кајоа Р., *Игре и људи*, Нолит, Београд 1979.

Лехман Х.Т., *Постдрамско казалиште*, ЦДУ и ТкХ, Загреб и Београд 2004.

Вирилио П., *Информатичка бомба*, Светови, Нови Сад 2004.

Вујановић А., *Разарајући означитељи/е перформанса*, СКЦ, Београд 2004.

Schechner R., *Performance Theory*, Routledge, New York – London 1998.

Шуваковић М., *Параграми тела/фигуре*, Ценпи, Београд 2001.

*Вебографија:*

<http://www.avatarbodycollision.org/>, 1.2.2013.

Manovich L., Media, Software and Meta-media, <http://dichtung-digital.org/2003/3-manovich.htm>, 6.2.2013.

Manovich L., The language of New Media, MIT Press, 2001, <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>, 5.2.2013.

Вуксановић Д., Прилог критички онтологије медија, [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/08/download\\_ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/08/download_ser_lat), 5.2.2013.

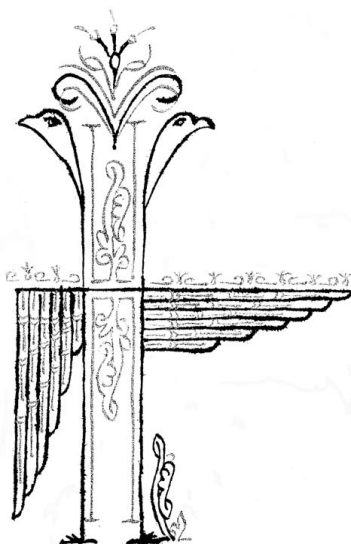
Lidija Cvetić  
University of Arts in Belgrade

CYBER-PERFORMANCE AS A NEW MEDIA ART:  
PRAXIS AND ONTHOLOGY

Abstract

This text analyses the relation between the world of reality and the world of illusion in the frame of global dominance of cyber culture through transformation of one of the forms of performing arts praxis into a new media art praxis. Classical theatre has gone a long way from breaking traditional forms through introductions of new technologies into live performances to a total transformation on the Internet. This opened up the problem of the theatrical performance happening here and now and the performace using only the human body i.e. the live image (separating this praxis from all other art forms). After the key intervention has been made with essencial determination of the theatre by transferring the theatre as a means of communication into a cyber space, this theory has found itself in a slippery field of interpretation and critical approach to its new onthology. This text just opens some of the questions without offering explicit convictions, and it does not give a rounded opinion on the topic since the modern art problematics, whose specific sphere enables introduction of polemics about the new media, develops like an IT network without a possibility for a reliable foundation or casting full light onto its functioning.

**Key words:** *performing arts, new media arts, cyber-performance, virtual reality, illusion, onthology*



Универзитет у Београду, Филозофски факултет –  
Одељење за историју уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1338280G

УДК 791.31:316.776

791.31:004

791.31:75

прегледни рад

# ГЛОБАЛИСТИЧКИ АСПЕКТИ ЕКСПАНЗИЈЕ НОВИХ МЕДИЈА: ОД НЕМОГ КА ГОВОРНОМ (ПОКРЕТНОМ) СЛИКАРСТВУ

---

**Сажетак:** У данашње време се глобализација не може посматрати као издвојени феномен који притом утиче на настанак последица у многим сегментима социјалног развоја. То је општа појава која има и своје позитивне ефекте, али су они невидљиви и најчешће безначајни за обичног човека. Као најбитније средство за своје ширење она користи медије. Екран је у данашње доба постао средство све присутнијих медија, али и прозор кроз који посматрамо и тумачимо уметност данашњице. С обзиром на то да је приступачан готово свим људима, у овом или оном облику, он је најмасовније средство уметничке анализе и размене. Међутим из тог разлога се јавља и опасност, јер његова доступност великом броју појединаца доводи у питање аутентичност, али и вредновање неког уметничког дела. Класичну слику све више замењује филм, који помоћу свог начина гледања на свет и повезивањем различитих искустава својим гледаоцима пружа највећи број културалних информација на једном месту. На такав развој догађаја у великој мери утиче све снажнија веза између филма и других медија. Глобализација, али исто тако и нове медијске технологије, утичу на филмску нарацију путем које се долази до питања формирања и развоја личног идентитета модерног човека.

---



*Компјутер, за разлику од телевизије, још увек успева да у одређеној мери остане одан строго уметничком виду изражавања. У томе успева захваљујући видео-радовима, који су један од најновијих видова ликовног изражавања. Ипак, поставља се питање да ли видео-радови могу испунити принципе и идеје у оној мери у којој то чини филм.*

**Кључне речи:** *глобализација, медији, филм, слика, модеран човек, лични идентитет*

### Увод

Мас-медији својом флукуацијом знакова доводе до неутралисања стварности, као што је и свака порука пренета мас-медијима део симболичке презентације стварности, где је “стварно” потчињено представи стварности коју дају медији. Чињеница је и да временом све више долази до раскола између људи. То је једним делом условљено и развојем технологије на коју се изгледа човек није још навикао. Медији, односно телевизија, могли су на неки начин да попуне празнину која је тиме створена. Телевизор као преносник информација - између људи који их преносе и гледалаца који не могу да комуницирају са тим истим људима ни у реалном ни у виртуелном свету, већ су препуштени сами себи - не буну се, не улази у расправе и свађе, дакле у потпуности је под контролом моћника. Он може да се поквари, али пошто није људско биће неће бити укорен као што би то био случај са човеком када би направио неку грешку. Тако је телевизор савршена справа моћника, моћнија чак и од човека. Човек је, чини се, изгубио поверење другог човека, овај трећег, итд.

Замислимо само дан, тренутак, када бисмо изгубили телевизију. Ми бисмо изгубили своје омиљене емисије, ријалити програме, филмове, и у њима своје ликове кроз које смо се пројектовали и са њима се саживели. Дакле, ми смо живели њихове животе, а не своје. Неки људи гледајући, рецимо, одређени филм, и замишљајући и пројектујући себе на само место развоја догађаја, убеђују и говоре себи: „Зашто си на тај начин поступио, ја бих ову ситуацију решио на много бољи начин“. Они тако живе у једном имагинарном свету, свету фикције, барем у том тренутку. Али оно што је још занимљивије јесу глумци који имају своје животе, који су славни и живе „на високој ноzi“. Ово сазнање гледаоца на тренутак извлачи из његове фикције и враћа га у реалност, али само привидну. Хуан Г. Роедерер (Juan) пише следеће: “Ми морамо бити свесни чињенице да економско тржиште и глобализација доприносе да се даље повећава пукотина између богатих и сиромашних, и слабе одговорности владе. У овом повезивању, ми морамо бити свесни претње

постављене помоћу познатих ‘политичких фантазија’ у односу на науку”<sup>1</sup>. Чињеница је исто тако да би наука требало да буде морална, а да не говори о моралу. Ако је науци потребан експлицитни морални апел да би била практична, то је њена предметна мањкавост. У том случају, науци недостаје комуникативна снага праве науке. Политизовани научник на специфичан начин изграђује логику свог практичног делања (свог опортуног подешавања према реалним ситуацијама, на *ad hoc* варираном дефициту теорије), јер би конзистентна теорија ограничила његову слободу делања, дефициту који он према потреби закључује са моралним постулатима. На тај начин наука бива злоупотребљена. Наука је морална тиме што је истинита.

Да ли би исто тако и медији, односно филмови, требало да пропагирају моралне вредности? Да ли је наука та која их може усмерити у правом смеру? Тешко, јер наука или уопште није заступљена у медијима, или је има толико мало да је њен утицај веома слаб. Друго, ако је и заступљена, то је у облику популарне науке која је пријемчивија ширем телевизијском аудиторијуму. Дакле проблем је и то што права наука занима само ужи круг тог аудиторијума, који такве садржаје може и да разуме. Самим тим је и већа могућност да дође до кризе морала у медијима, јер одсуством строго научних, али и културних садржаја, медији постају подложни многим садржајима који су сумњиве моралне вредности.

### *Глобализација сликарства помоћу филма*

Један део филма “Снови” (1990) Акире Куросаве (Kurosawa), под називом *Сан о Винсенту Ван Гогу*, представља неку врсту сна, бајке, која укључује нову верзију дискурса 20. века, као парадигму 19. века и Ван Гоговог дела (слика 1). Овде је посреди путовање путем интимног наративног кривудања, помоћу богате источне имагинације, у служби уметничког епа заснованог на клишеима легенде о Винсенту ван Гогу (Vincent Gogh). Производ сна је прича конзистентна са искуством сна које не познаје ништа од перцептивне границе човекове визије и физичке слике. Аутор-сневач и, такође, посматрач који је постављен на слици, јесте онај који види и који може бити виђен у исто време. Куросава преокреће цртеже и платна сликара у позадинску текстуру где млади Акира Куросава лично, када је био студент, шета. Акирино путовање у унутрашњост слике намерава да прими лепоту талента мајстора у чију је слику загледан, да прими дар

---

1 Roederer Juan G., *Communicating with the Public, Politicians and the Media, Occasional Paper* бр. 1, 1998, стр. 19.

могућности да конструише јединствене, важне слике, као што је она коју је створио Ван Гог.<sup>2</sup>



Слика 1 Млади Акира у музеју испред и у Ван Гоговој слици, кадрови из филма Акире Куросаве “Снови”, 1990.

Чињеница је да је Ван Гог, стваралац дела о којем се расправља, исто тако даровао слику особинама које до тада нису виђене. Међутим, он у исто време, кроз своју слику, дарује и друге људе који ту слику перципирају и у њу се уосећавају. У овом случају, моћ Ван Гогове слике да надживи свог стваралца омогућује имагинативно путовање. Путовање младог Акире у унутрашњост слике почиње уводним прелазом, делом сна који позива посматрача да клизи из реалности природе према фантазији пикторалног грађења. То је кратка секвенца са само три кадра, где се боја слике и цели ред сивих које се љуљају, удружују према тами. У тој тријади слика, Акира је заинтригиран церемонијом проласка, збуњујућим пролазом који га смешта на врата започињања путовања. Овде млади студент сликарства урања у универзум пикторалног представљања.

Акира Куросава, као млади студент сликарства, шета музејом посматрајући Ван Гогова дела. У једном тренутку он се зауставља код слике *Мост Ланглоа у Арлу са праљама*, која је једна из серије приказа моста у Арлу (слика 2). Загледавши се у њу, он полако бива увучен у Ван Гогове нестварне пејзаже. Његово путовање и овај део филма се завршавају код Ван Гогове слике *Вране*. Да бисмо могли да разматрамо појам безвремености која је присутна у овом имагинативном путовању, неопходно је да анализирамо и појам пролазности. Будући да путовање започиње у оквиру музеја, пролазност везана за уметничка дела која почивају у музејима захтева другачију врсту карактеризације. Да ли музеј,

---

2 Види Corominas A., On Human Inside the Representation Space of the Paint Brush, *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, 2005.

бришући категорију пролазности, ускраћује уметничком делу право да бљесне у једном тренутку, и своју вредност на тај начин учини неопипљивом? Борис Гројс (Groys) говори о томе да је “простор музеја увек ограничен, а то води до селекције слика које се излажу. Али, затвореност коју музеј спроводи не би требало тумачити као супротност ’отворености’. Музеј помоћу своје затворености ствара своју спољашњост и отвара себе ка том споља. Затвореност овде није супротност отворености већ њен услов”<sup>3</sup>.



Слика 2 Кадар из филма “Снови” који приказује пејзаж сличан оном на Ван Гоговој слици *Вране*, а у њему и младог Акиру, 1990.

Рекао бих, насупрот Гројсу, да се овде затворени простор изједначава са пролазношћу, с тим што је прва просторна, а друга временска категорија. Стварајући своју спољашњост помоћу своје затворености, музеј пружа шансу својим делима да заживе изван тог ограниченог простора. Једним делом то је омогућено и присуством посматрача који, заједно са и помоћу теоретичара и критичара уметности, проносе славу тих дела изван музејског простора. Границе, које као и у музеју, имају свој почетак и крај и у пролазности, омогућују барем за тренутак да та дела изађу изван ограниченог и зађу у простор безвремености. Музејска изложба може да се учини местом отворености, разоткривања, нескривености, управо зато што она унутар свог ограниченог простора поставља, концептуализује, чува слике и објекте који циркулишу и у спољашњем простору, и на тај начин се отвара ка својој спољашњости. Свеопшта непостојаност и пролазност живота присиљавају нас да откријемо или створимо неку врсту вечне истине. Покушавајући да је пронађемо, ми смо уметничка дела сместили у затворени простор, како нам не би измакла из руку у том неизвесном походу. Смештајући их у музејски простор, мислили смо да ћемо обезбедити да сва она буду скупљена на једном месту, како се не би изгубила

---

3 Гројс Б., *Стварност архива, Трећи програм* бр. 131-132, III-IV, Београд 2006, стр. 322.

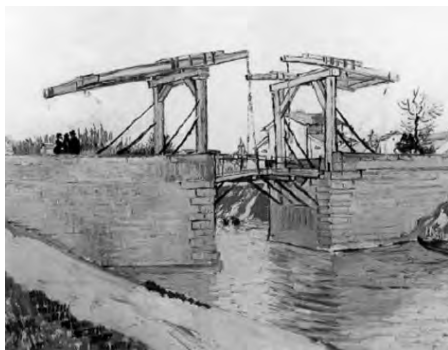
из нашег видокруга. Сматрали смо да ћемо, ограничавајући простор у коме се она налазе, обезбедити њихову пролазност, а тиме и њихову безвременост изван тог простора. Али ми смо можда учинили управо супротно – обезбедили смо њихову непролазност у музеју, али пролазност ван тог затвореног простора.

Да ли ми на сличан начин осећамо носталгију за филмовима који су снимљени у прошлим временима, те их стога смештамо у гробницу звана кинотека? Да ли су та иста дела могла да преживе изван ограниченог простора кинотеке, па је наша интервенција у том случају можда сахранила иста? Ми смо могли да то дело на филмској траци и не погледамо, и на тај начин не зауставимо тренутак у коме би оно стајало између прошлости, садашњости и будућности. Али, у том случају, ми бисмо га ускратили за тренутак славе који би се огледао у изнуђеном бљеску. Ми смо стога то исто дело извукли из анонимности и поставили га у средиште културних збивања која смо сами наметнули. С друге стране, неки би се побунили против изједначавања кинотеке са гробницом. Али ако кинотека није то, онда је она комора са кисеоником која вештачки одржава у животу пацијенте који се у њој налазе. Поставља се само питање који је моралан чин: пусти-ти пацијента да умре, или га одржавати вештачки у животу докле год је то могуће.

*Деструктурација моста Ланглоа –  
деглобализација уместо глобализације*

Слика *Мост Ланглоа у Арлу са праљама* из 1888. године је-сте једна из серије приказа моста у Арлу, које је Винсент сликао између средине марта и средине маја исте године. На овој слици су приказане жене које перу веш покрај моста, и оне су обучене у разнобојне хаљине. У предњем плану, испред ових жена, преовладавају зелене нијансе, прожимајући се највише кроз траву и читаву обалу. Ове слике су међу најпрослављенијим и најпрепознатљивијим сликама из периода његовог боравка на Југу – петнаест месеци које је Ван Гог провео у Арлу представљају кључни моменат у његовој каријери, у којем је објединио резултате месеци експериментисања и стварања неких од својих најчувенијих ремек-дела. Са својом снажном палетом и упадљивим обрасцем, слике моста Ланглоа представљају његов зрео стил. Мост Ланглоа, који је подигнут око 1820. и срушен 1935. године, био је један од једанаест дрвених покретних мостова за прелаз преко канала, који је повезивао Арл са приобалним градом Порт-де-Бук на југу. Званични назив моста је био *Pont de Réginelle*, али је обично био познат као *Pont de Langlois*.

У посвети актуелној слици, Ван Гог се погрешно позвао на њега као *Pont de l'Anglais* (слика 3).

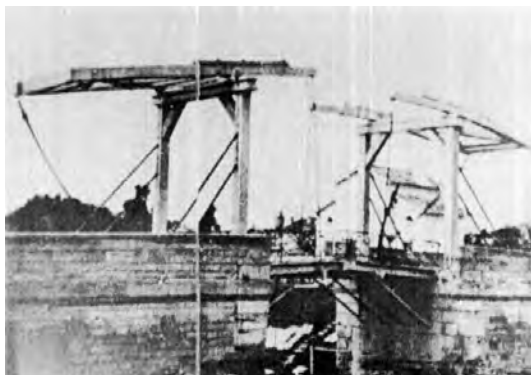


Слика 3 *Мост Ланглоа у Арлу, цртеж 1888.*

Очигледна фасцинираност мостом Ланглоа, која га је об-узимала, може делом бити објашњена његовим снажним холандским карактером, а и пројектовали су га холандски инжењери. Уместо мрачних тонова типичних за Север, Ван Гог је насликао мост и околни пејзаж на начин који је опи-сао као „данашња палета“ светло наранџасте, жуте, зелене и плаве. Данас је овај мост ван града, на око десет минута возње. Стоји мирно на уском каналу одолевајући модерно-сти, изузев поплочаног пута. Умерено подручје ивице пута од шљунка служи за паркинг. Овај мост је мали, застарео и неоперативан. Он стоји у перманентно повишеном поло-жају, иза се налази оронула кућа, а у близини дрвеће. Може се ходати дуж канала ка северу и југу, јер постоји утабана стаза. Ван Гог је остајао неко време када је посећивао ово место.

Такође, овде је у то време вероватно било доста мање љу-ди него што је то случај данас. У данашње време овде при-стижу бројни туристи, нарочито Јапанци, који непрестано шкљоцају својим фотоапаратима, и онда крећу у потрагу за следећом Ван Гоговом дестинацијом (слика 4). Место зра-чи духовношћу која је пренесена и на Винсентово платно, али и на посетиоце који дођу овде. Чињеница је ипак да се отприлике 14 идентичних малих мостова некада протезало дуж канала. У неком тренутку у 20. веку, они су уклоњени, јер је наступила нова технологија. Нажалост, један од мо-стова који је уклоњен био је онај који је Ван Гог насликао. У име историјског очувања, међутим, посебан мост стоји лево. Пошто је овај мост идентичан Ван Гоговом, њега је туристичка индустрија прокламовала као свој мост, што у неком смислу и јесте. Овај мост је у Ван Гогово време на не-ки начин био и симбол индустријског доба. Канал који мост

премошћује суштински се није променио много, док је мост уклоњен због убрзаног техничко-технолошког развоја.



Слика 4 Фотографија *Моста Ланглоа*, 1902.

### *Телевизија као средство за вођење глобалног медијског рата*

Да ли је модеран човек довољно напредовао да би и одговорио на захтеве модерног доба и истовремено се супротставио свеprisутној глобализацији? Да ли медији воде његовом интелектуалном напретку, или га враћају у стање примитивног човека? Чињеница је да су они постали масовно средство манипулације и да мањи број моћника утиче на велики број изманипулисаних људи. Тако Ејн Ранд (Аун) пише: “Слобода је одсуство иницијације физичке силе од стране осталих, нарочито владе, против појединца. Права појединца, нарочито власничка права, средство су помоћу којих су појединци заштићени унутар друштвеног система. Када се влада уздржава од нарушавања права појединаца, као помоћу устава, и бива наклоњена узурпирању одозго права својих грађана, тада влада отпочиње да штити систем од слободне трговине, *laissez-faire*<sup>4</sup> капитализма.”<sup>5</sup>

Неки ће ипак рећи да ако је човек довољно свестан, на његово мишљење не може утицати само вешто скројена порука која је визуелно презентована. Међутим, колико год се одупирали њиховом утицају медији ће вршити утицај на нас, јер поседују веома моћно средство репрезентовања, а то је телевизија. С друге стране, моћ филма се огледа и у томе што на екрану који је непокретна површина може да прикаже кретање. Као једна организована целина, филм врши

---

4 Француска реч за либерални стил вођења који се одликује пуном укљученошћу свих запослених.

5 Rand A., *Capitalism: The Unknown Ideal*, посебно “What is Capitalism?”, New American Library, New York 1966, pp. 25.

рефлексију свога садржаја на гледаоца, код кога може да измени првобитно формиран визуелни утисак. Исто тако, долази и до психолошке интеракције на релацији гледалац – филм, која проузрокује интензивирање доживљаја код гледаоца. Када је реч о текстуалном сегменту у филму, то јест преводу када је реч о страним филмовима, коегзистенција његових делова са визуелним садржајем могућа је само у целовитом перципирању. Објективизација смисла визуелног садржаја је реална, док поимање слова у склопу текстуалног садржаја мора бити субјективно ако тражимо смисао текстуалног у визуелном.

*Човек као обична фигура у глобалном поретку на примеру филма „Нема земље за старце“*

Проблем који се јавља у уметности, али је исто тако повезан са проблемом у филозофији, као и оним у науци, јесте епистемолошки, то јест проблем сазнања, а делом је то и комуникација. То је проблем откривања и саопштавања новог сазнања о свету. Један такав пример је онај везан за Хераклита из Ефеса (585-525 п.н.е.), једног од најпознатијих пресократовских филозофа. Он је био познат као „мрачан човек“ и „загонетало“, зато што оно што је говорио о људском животу и начин на који је то говорио јесте било тако песимистично, загонетно и недокучиво. Он је своје ученике учио да се све мења, осим закона о промени: „Немогуће је два пута закорачити у исту реку“<sup>6</sup>. То је из разлога што се река мења сваког трена, као и човек који је гази.

Тако у филму браће Коен (Coen brothers) „Нема земље за старце“ (No Country for Old Men - 2007), Луелин Мос (Џош Бролин), бежећи од Антона Чигура (Хавијер Бардем), стиже у Мексико. У једном тренутку, он наилази на базен који се налази у дворишту куће испред које стоји непозната жена. Њих двоје почињу да комуницирају, и притом их дели тај исти базен. Након што му она предложи да сврати на пиво, следи следећа сцена у којој шериф Ед Том Бел (Томи Ли Џонс) на прагу њене куће затиче убијеног Моса, кога је убила мафија. Сада ћемо се вратити на почетак филма, како бисмо направили поређење са овом сценом, као и са Хераклитовом реченицом. Наиме, у једној сцени, док Мос бежи од мафије (од које је украо новац, то јест нашао га на месту обрачуна мафија), он нема другог избора него да закорачи у реку и заплива. Касније, он наилази на базен – који је вештачка, то јест људска творевина – у којем плута убијена непозната

---

6 Види Винделбанд В., *Повијест филозофије*, књига прва, Напријед, Загреб 1990.



жена, али у којем њега нема, јер он лежи на прагу куће. На горе поменути примерима се може видети како овај филм обухвата теме старе као Библија (Мојсије раздваја Црвено море; Адам и Ева), али и крваво савремене, на које свакодневно наилазимо у новинским насловима.

Филм „Нема земље за старце“ је вестерн, али у исто време и није класичан вестерн. Урађен је по истоименом роману Кормака Макартија (Cormac McCarthy) из 2003. године, али у роману постоји низ сцена које се нису догодиле у филму. Радња филма се одвија на Западу, и његови главни протагонисти су они које можемо назвати Западњацима. С друге стране, заплет се врти око диловања дроге које је лоше прошло. Луелин Мос је човек способан да се ефикасно носи са тешким и неугодним ситуацијама, али његове моћи леже више или мање скривене. Он има урођену интелигенцију и одлучност. Има добар посао као заваривач, за који нису у толикој мери потребни интелигенција и одлучност. Такође, има младу жену и удобну кућу-приколицу, али нема очигледног начина побољшања ове ситуације изван таквог нивоа удобности. На много начина он изгледа као да је срећан и успешан, али је тешка ствар имати моћи и способности за које не постоји могућност да се искористе. Могућност да се нешто уради боље постаје реална за Моса када наилази на актовку пуну новца. Изгледа као да једва оклева пре него што одлучи да оде по њу.

Антон Чигур је као ходајућа кланица. Људи су за њега само стока, што његов избор оружја чини нарочито одговарајућим. Он је, у ствари, модерна верзија традиционалне фигуре *Смрти* са њеном косом (Ингрид Бергман, *Седми печат*; Вуди Ален, *Скооп*). Један од најдубљих момената у филму, или моменат који поставља нека од најдубљих филозофских и, нарочито, етичких питања, моменат је када Чигур пита Карсона Велса (Вуди Харелсон): „Ако те је правило које пратиш довело до овога, од какве користи је било правило?“<sup>7</sup> Ово је велико човеково питање, и велико филозофско питање. Ово је питање које је централно у Аристотеловој „Никомаховој етици“, где га он гради у терминима проблема како живети живот без кајања.

Постоји ли правило које можемо да пратимо и, у његовом праћењу, будемо доведени до места где можемо да потврдимо наш цео живот? Да ли су нека правила боља него друга, и ако јесу, која правила, или, које главно правило је најбоље? Потреба која се осећа је да се пронађе правило страха од

---

7 Види: Conard M. T., *The Philosophy of the Coen Brothers*, University Press of Kentucky, 2009.

смрти, зато што, пратећи га, ми ћемо осећати да смо живели наше животе на начин да ништа важно није изостављено. Велс се пред саму смрт кајао због правила које га је довело на то место. Мос је са повећаном свешћу управо о томе где га је његово правило довело, јасно имао повећану анксиозност у вези правила које је пратио. На самом крају свог живота, Карла Џин Мос (Кели Макдоналд) је била приморана да процени правило које је она пратила, а које ју је довело до тога да седи у соби преко пута Чигура. Постоји моменат где сенка прелази преко њеног лица док то разматра. Чак и код шерифа Бела, који има нека веома специфична етичка правила која прати и која су радила за њега, изгледа као да су поништена на крају филма. Чигур долази као нека врста преосталих старих грчких богова, и његова функција је да поништи или учини ирелевантним свако правило.

Филм се завршава сценом када Бел прича својој жени Лорети Бел (Тес Харпер) о два сна која је имао ноћ пре. У оба сна је сањао свог оца. Први је о неком новцу који је Бел изгубио. У другом његов отац ноћу јаше поред њега, носећи ватру у рогу. Бел завршава свој опис сна говорећи: „И у сну, ја сам знао да је он ишао напред и да је намеравао да направи ватру негде тамо у свом том мраку и свој тој хладноћи, и знао сам да кад год ја одем тамо да ће он бити тамо. Тамо горе напред“<sup>8</sup>. Прометеј је украо ватру од богова да би је дао људима, са циљем да их сачува од изумирања. Направити ватру је уметност. Ватра побеђује таму, таму страха, незнања, охолости, похлепе. Белов сан о његовом оцу је сан о настављању ватре сећања, ватре прича које неко има о ономе што је неко видео у овом свету. То је ватра мудрости коју ове приче могу да донесу причањем о њима. Ово је, такође, важна улога за игру, бити носилац ове ватре. То је веома битно за човеков опстанак и постојање.

### *Смрт и рањивост у времену глобализма*

Оно што бих још истакао у вези анализе овог филма је проблем личног идентитета, који заокупља нашу пажњу за време наших живота. Али, зар није смрт та која разрешава овај проблем, одмотавајући клупко истине. Чињеница да би интегрисати се у бескрајност требало да буде стање које уништава било шта што је карактеристично за нас, доводи нас у ситуацију да свест о нашем идентитету подредимо природним законитостима. Као што и остали ликови у филму „Нема земље за старце“ размишљају на неки начин

---

8 Исто.

о *post-mortem* преживљавању,<sup>9</sup> тако се исто и шериф Бел у последњој сцени филма пита да ли ће се срести са својим умрлим оцем. У исто време, он се највероватније пита и да ли је лични идентитет тамо негде, само бледа копија онога што га је чинило човеком и личношћу. Стога ако је Белова свест о његовој пролазности проишлаго из свести о себи као личности, онда он с правом поставља питање шта ће се десити са његовим личним идентитетом у бескрајности.

Овакву врсту тумачења изражава и човеков генерални став и питање, а то је да ли ће он наставити да постоји у некој или другачијој форми после телесне смрти. Тако ако ми верујемо (као што многи верују), да је наш лични идентитет присно и суштински везан за наше физичко отеловљење, онда ми можемо да се запитамо да ли би било шта што је заслужило да буде названо „особа х“, могло да преживи своју телесну смрт.<sup>10</sup> Управо је телесна смрт, односно тело, крајње одређиште у овом тумачењу. Претходна анализа филма је послужила да дођемо до овог закључка и да процес преусмеримо у други смер, који ће један сегмент поруке филма изложити ликовном језику. Стога ћемо из читавог филма извући један кадар, и то са почетка филма, где у пустињи поред камионета леже два леша. То су, у ствари, два убијена мафијаша, у обрачуну у којем нико од чланова две супротстављене мафијашке групе није преживео (слика 5).



Слика 5 Кадар из филма браће Коен, нема земље за старце, 2007.

Ако ова два леша посматрамо као једноставне и притом сведене форме, то значи да будући и да су они мртви, ми треба да искључимо из њиховог тумачења идентитет, јер они ни не могу бити свесни свог постојања, што би имплицирало и свест о личном идентитету. У једном другом кадру пак лежи

---

9 Упореди Braude S. E., *Personal Identity and Postmortem Survival*, *Social Philosophy and Policy* 22 br. 2, University of Maryland, 2005, Pp. 226-249.

10 Ларкин В. С., *Личности, животиње и тела*, *Трећи програм* бр. 123-124, Београд 2004, стр. 243-247.

већи број људских лешева, али и леш пса. По соматском приступу, ми бисмо те људе (који су сада лешеви) могли да сведемо само на животињу. Међутим, иако би у том случају они (људска бића) постојали као животиње, односно људске животиње, они не би поседовали свест о личном идентитету, па стога не би ни постојали као мислећа бића. Тако би они били људске животиње које не мисле, што значи да као непотпуна, не би могли да се дефинишу као људска бића. На овом примеру, људско тело (и живог и мртвог човека) можемо посматрати као једну огољену форму, која је практично довољна сама себи, што опет значи да можемо да је читамо као целину за себе.

Како бисмо направили поређење овог кадра из филма са ликовним делом, то јест да бисмо га тако заустављеног (као дводимензионалну непокретну форму која већ и подсећа на слику) превели у ликовну форму, упоредићемо га са графиком Франсиска Гоје (Francisco Goya) *Велика дела! Са мртвима!* (слика 6). У овој графици је потпуно немогуће идентификовати исечене, растављене лешеве и делове лешева који украшавају полуострвско распеће на дрвећу, као било кога или било шта уопште, или као било шта друго него што је ужасно реално представљање појединачног, и понављање врсте људског живота огољеног од све његове духовне и трансцендентне могућности. Иначе, ова графика је из серије од 80 Гојиних графика под називом *Катастрофе рата*, отприлике 1810-1815. године. У графикама из ове серије представљени су догађаји из сукоба снага Шпаније, заједно са Португалом и Уједињеним краљевством, против Наполеона Бонапарте, између 1808. и 1814. године.



Слика 6 Франсиско Гоја, *Велика дела! Са мртвима* из серије графика *Катастрофе рата*, 1810-1815.

У анализи филмова Квентина Тарантина (Quentin) могуће је употребити идеју физикализма. Наиме, он у својим филмовима користи тело као доказ блиске повезаности духовних

и менталних стања. Стављајући нагласак на насиље, то јест такозвани терор над људским телом (сакаћење, откидање делова тела у обрачунима са хладним или ватреним оружјем), Тарантино истиче све слабости људског тела. На тај начин, он нас истовремено и преусмерава на тумачење човека које искључује ове слабости, то јест наводи нас да у човеку проналазимо, пре свега, различите аспекте његовог духовног развоја и могућност његове егзистенције на вишем нивоу него што му то омогућује сувише рањиво тело. У сличном правцу се крећу и режисери Роберт Родригез (Rodriguez) и Ели Рот (Roth) којима је узор и нека врста ментора Тарантино, будући и да је потписао неке њихове филмове.

### *Деглобализација у видео радовима Била Виоле*

Видео уметник Бил Виола (Bill) се сматра за водећу фигуру у генерацији уметника чији се уметнички израз ослања на електронску и звучну технологију, и технологију слике у новим медијима. Његови радови се фокусирају на идеје изван основних људских искустава, као што су рођење, смрт и аспекти свести. Било да путује у удаљене пустиње, гледа слике старих мајстора, или се усредсређује на породицу, Виола улива у своју уметност повећану духовну свесност. Његови ликови су укорењени у савременом животу, још инспирисани старим религијским филозофијама и визуелном иконографијом. Као један од најпознатијих видео уметника данашњице, његова визија је еволуирала заједно са развојем видеа. Пореклом из Њујорка, Виола је врло много путовао. Он је проучавао *Зен* медитацију и напредовао са видео технологијом за време периода од 18 месеци у Јапану, пре него што је отишао у Калифорнију на почетку 1980-их. Виолино искуство са Источном филозофијом је оживотворило његово уметничко истраживање у однос између појединачног унутрашњег живота и искуства његовог тела.

У свом раду са експерименталним звуком и видеом, он стога циља да створи уметност која дејствује као потпуно „искуство“. Виола верује да уметност има просветљујућу и искупљујућу функцију. Сlike имају трансформативне моћи унутар појединачног себе, и уметност може да артикулише неку врсту исцељења или раста, или извршења процеса. То је подручје сазнања, епистемологије у најдубљем смислу, а не само естетичка пракса. По њему, рођење и смрт, обележивачи који обележавају наш животни век, јесу мистерије у правом смислу речи, које не би требало да буду решене, него искушене и проживљене. Ово је извор њиховог сазнања. Он верује и да у нашој Западној, научно оријентисаној култури, проблеми као што су живот и смрт не изискују нашу пажњу

након што су физички објашњени, и да је суштинско вратити им се као „буђењу“ са моћним и духовним ефектима.

Када говоримо о човеку као свесном бићу, треба истаћи појмове који су везани за одређена тумачења која долазе са Истока, а која је Карл Г. Јунг (Carl) настојао да протумачи и изврши извесне модификације у смислу разграничења, али и прожимања дијаметрално супротних схватања. *Ratio* је у западној култури уздигнут на виши ниво него у источној, што за последицу има појаву регресивног процеса у сфери несвесног. По Јунгу, несвесно је код источног човека остало нетакнуто, услед релативно успоренијег развоја интелекта: „Исток подучава једном другом, ширем, дубљем и вишем разумевању, односно разумевању кроз живот. У таквој констелацији односа, источни човек бира пут помоћу којег ће открити себе, он за разлику од западног човека који се препушта Богу сам настоји да открије и изгради свој простор где ће анимус обитавати“<sup>11</sup>.

Виола гледа на уметност као на нешто више од визуелних предмета: „Уметност може да има исцелитељску функцију. Оно што је на екрану може постати део животног процеса, оно може да се улије у ваше тело, и ви можете узети ове ствари и користити их“<sup>12</sup>. У вези са овим ћемо изнети тумачење Паула Клеа (Klee). Наиме, он је уметника представио као стабло дрвета, који попут тог истог стабла црпи сокове, односно инспирацију, из корена (извора). Дакле, можемо рећи како се ови сокови, попут Виолиног садржаја са екрана, уливају у уметника, а посредно и у посматрача уметничког дела. Виолина уметност је исто тако средство које служи за неговање знања о томе како бити у свету, за идење кроз живот. Она је корисна за развијање дубљег разумевања, на веома телесни, субјективни, лични начин, нашег сопственог искуства. О средству које служи за прављење видео радова, Виола пише следеће: „Једна од ствари којима ме је камера научила, била је да видим свет, исти свет који моје око види, у његовом метафоричком, симболичком стању. Овај услов је, заправо, увек присутан, скривен у свету око нас“<sup>13</sup>.

Виолин видео рад *Нантски Тринити* (1992) је изворно замишљен као наруџбина за *Centre National des Arts Plastiques* у Француској, да буде приказан у црквици из 17. века Музеја ликовних уметности у Нанту, 1992. године (слика 7). Виола

---

11 Види Вилхелм Р. и Јунг К. Г., *Тајна Златног цвета*, Кинеска књига живота у преводу и тумачењу Рихарда В. и са коментаром Јунг К. Г., Градина, Ниш 1990.

12 Viola B., *Going Forth by Day*, Guggenheim Museum, 2002, pp. 114.

13 Исто, стр. 90.

---

је узео форму триптиха, која је традиционално коришћена у Западној уметности за религијске слике, како би представио, преко медијума видеа, своју сопствену савремену форму духовне иконографије. Три панела Виолиног триптиха показују видео снимак рођења (са леве стране), смрт (са десне стране) и метафоричко путовање између ова два снимка, помоћу тела које плута у води (у центру). Коришћени снимак није изворно сниман за овај појединачни пројекат. Рођење је било инспирисано рођењем Виолиног првог сина 1988. године (иако није приказано рођење његовог сина) и снимљено је на клиници у Калифорнији. Он је користио овај снимак у неколико радова. Плутајуће тело на централном панелу је снимљено у базену за ранији рад *Путовање* (1987-1988). Виола је снимио своју мајку како лежи умирући у коми 1991. године, као средство којим се уметнички суочава са њеном смрћу. Три догађаја су праћена снимљеним звуком плакања, кретања воде и дисања у 30 минута понављања. У овом компактном простору рођења и смрти потамњује се нејасно прекинуто које представља, у централном панелу, размишљање, активни човеков живот. Овде то није животни пут који је важан, него његов почетак и крај.



Слика 7 Бил Виола, *Нантски триптих*, 1992.

Питање које произлази из ове Виолине идеје је следеће: Да ли се, као што та будућност појединца носи нешто као што је иста повезаност са његовим садашњим бићем, исто тако и његово садашње биће односи према његовом физички и психолошки удаљеном бићу малог детета? Чињеница је да је веома тешко схватити проблем личног идентитета код одојчади и код одрасле особе. Нарочито је тешко разумети како у смртним случајевима одојчади, тумачење од тачке личног идентитета може да започне са истог нивоа као код одрасле особе (под условом да се верује у *post-mortem* преживљавање). Будући да код одојчади, за разлику од одраслог човека, свест није развијена до прихватљивог нивоа, ми можемо да изразимо и сумњу у то како ће у њиховом случају тећи *post-mortem* преживљавање са аспекта личног идентитета. Дакле поставља се питање да ли би у њиховом случају

уопште могло да се говори о личном идентитету, па самим тим и о даљем разматрању из тог угла.

### *Закључак*

Данас нам компјутери у великој мери помажу да извршимо свакодневне задатке, и чини се да функционисање више не би могло да се замисли без њих. Они узајамно делују са нама, али и самостално обављају свој посао. Чињеница је ипак да је и са компјутерским екраном (исто као и са сликарским платном), представљање редуковано на 2Д план, без обзира колико је тачно 3Д представљање или технологија екрана софистицирана. Међутим, код многих уметника се дводимензионално пројектује у тродимензионално, које опет прераста у дводимензионално. Дакле, читав процес има кружни ток, а процес настајања и грађења слике наговештава кретање које се преусмерава у различите правце сходно промени значења самог покрета. Понекад симболи нису чак ни битни, јер њихово значење може бити у другом плану у односу на специфично стање целине. Такво стање, самим тим што може да наговести нешто непознато, може имати дубље значење од симбола којима се тумаче елементи на слици. Ипак, ствари се мењају а нове области настају из синтезе других области. На пример, научници се све више ослањају на визуелну комуникацију, односно не користе само писане изворе, а уметници често стварају помоћу компјутера. Постоји заједничко место за пренос информација, идеја и знања. Визуелни проблеми су, на крају крајева, слични у многим дисциплинама; тако компјутерска графика представља нову област визуелне уметности која користи достигнућа и уметности и науке.

Дигитални медиј одражава то како ми разумемо свет, разбијајући га на мале делове који могу бити забележени. Аудио-видео формат, текст и слике, подједнако су сведени на делиће; као уметнички медиј, компјутер се највише користи за обрађивање других медија. Интерактивна будућност је све изгледнија, а интернет је доживео узлет нудећи нам засебан виртуелни свет. Неограничен проток и потпуно фотореалистична графика ускоро би могли учинити могућим да виртуелни свет постане стваран. Ипак су људи још увек помало скептични у том погледу, и настоје да за сваки случај чврсто остану у стварном свету. Међутим, компјутери се све више користе за проширење реалних окружења и да би се унапредиле интеракције између људи. Улогу технологије можемо сагледати и у музејима, где се користи компјутерска и дигитална опрема. Тако на пример, ми већ сада на дисплеју у музејима можемо да гледамо моделе градова из прошлости.



Међутим, за сада овај модел не дозвољава интеракцију, и не снабдева линкове мултимедијалном информацијом. Нова 3Д ВР верзија, која ће ускоро бити доступна *online*, омогућаваће људима из целог света да се сретну унутар неког града из прошлости и истражују га на колаборативан начин, и да се у њега утапају. Пројектовање интерактивних музејских изложби може да уметност стави у службу науке, да створи уметност која информише.<sup>14</sup> Када је реч о филмовима, ту нам се пружа највећа могућност да видимо догађаје у којима учествују људи, процесе и искуства, што не бисмо били у прилици да видимо на други начин. Филмови се обраћају очима пре него ушима, тако да су они компаративно ефикаснији.<sup>15</sup> Као визуелно веома моћно средство, они су производ и алатка глобализма, али у исто време могу бити и његов судија и највећи непријатељ.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Braude Stephen E., Personal Identity and Postmortem Survival, *Social Philosophy and Policy* 22 No 2, University of Maryland, 2005, pp. 226-249.

Conard M. T., *The Philosophy of the Coen Brothers*, University Press of Kentucky, 2009.

Corominas A., On Human Inside the Representation Space of the Paint Brush, *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, 2005.

Гројс Б., Стварност архива, *Трећу програм* бр. III-IV, Београд 2006.

Ларкин В. С., Личности, животиње и тела, *Трећу програм* бр. 123-124, Београд 2004.

Marcus A. S., *Teaching History With Film: Strategies for Secondary Social Studies*, Taylor and Francis, 2010.

Rand A., *Capitalism: The Unknown Ideal*, New American Library, New York 1966.

Roederer J. G., Communicating with the Public, Politicians and the Media, *Occasional Paper* бр. 1, 1998.

Tzanaki K., *On-line Virtual Museums: An Application of On-line VR Museum for the Parthenon Marbles. Internet: A Means of Cultural Repatriation*, Universal-Publishers, 2002.

---

<sup>14</sup> Види Tzanaki K., *On-line Virtual Museums: An Application of On-line VR Museum for the Parthenon Marbles. Internet: A Means of Cultural Repatriation*, Universal-Publishers, 2002.

<sup>15</sup> Упореди Marcus A. S., *Teaching History With Film: Strategies for Secondary Social Studies*, Taylor and Francis, 2010.

---

Вилхелм Р. и Јунг К. Г., *Тајна Златног цвета*, Кинеска књига живота у преводу и тумачењу Рихарда В. и са коментаром Карла Г. Ј., Градина, Ниш 1990.

Viola B., *Going Forth by Day*, Guggenheim Museum, 2002.

Винделбанд В., *Повијест филозофије*, књига прва, Напријед, Загреб 1990.

Goran Gavrić

University of Belgrade, Faculty of Philosophy -  
Art History Department, Belgrade

GLOBALIST ASPECTS OF NEW MEDIA EXPANSION:  
FROM SILENT TO SPOKEN (MOBILE) PAINTING

Abstract

Today, globalization cannot be observed as a separate phenomenon which, by the way, causes various consequences in many segments of social development. It is a general phenomenon that also has its positive effects, although they remain invisible and often insignificant to the common man. The primary vehicle of its spread are the media. Nowadays, the screen has become an instrument of the ubiquitous media, but also a window we use to observe and interpret contemporary art. Since this instrument is available to almost anybody in this or that form, it is the most massive tool of art analysis and exchange. This, however, carries a certain danger since its accessibility to population at large questions the authenticity as well as evaluation of any piece of art. A traditional painting is being progressively replaced by film. The way it observes the world and connects various experiences offers the modern viewers widest cultural information in one place. Such developments are greatly affected by the link between the film and other media that is growing ever stronger. Globalization, but also new media technologies, influence the film narrative which then influences the issue of forming and development of modern man's personal identity. The computer, unlike television, still manages to be faithful to the strictly artistic forms of expression. This is achieved thanks to video works as one of the latest forms of artistic expression. Still, question is raised if these video works can reflect artistic principles and ideas as successfully as the film.

**Key words:** *globalisation, media, film, painting, modern man, self identity*

Мегатренд универзитет у Београду,  
Факултет за међународну економију,  
Факултет за пословне студије, Београд

DOI 10.5937/kultura1338299J

УДК 316.662-055.2

005.966-055.2

прегледни рад

---

# КУЛТУРНА ПОЛИТИКА ЈЕДНАКОСТИ ПОЛОВА

---

## УЛОГА ЖЕНА У ГЛОБАЛНОМ БИЗНИСУ

**Сажетак:** *Време у коме живимо, ма колико деловало савремено и либерално, ипак намеће питање: да ли у 21. веку заиста постоји културна политика једнакости полова или полна дискриминација и даље преовладава, како у појединим културама тако и у пословању? Жене у пословном свету спорије напредују, мање су плаћене од колега мушкараца, потребно им је више времена и напора да би досегле жељене позиције. У бизнису, посебно глобалном, жене на високој позицији су реткост. Предрасуда је да жене нису „сковане“ за лидерство, да су превише емотивне, да им недостаје снага... Да ли је заиста тако? Зашто више жена не достиже врхунске менаџерске позиције? Циљ овог рада је да одговори на претходна питања, да укаже на положај жена у глобалном бизнису, на прилике, изазове и препреке са којима се жене суочавају у послу, на њихову способност да балансирају између посла и породице и, коначно, да да смернице како културном политиком уклањати баријере на путу напретка жена.*

**Кључне речи:** *културна политика, жене, бизнис, менаџмент*

### Увод<sup>1</sup>

Чињеница је да жене чине више од половине светске популације, многе од њих су изузетно образоване, интелигентне, способне, снажљиве, јаке, па опет у пословном свету

---

<sup>1</sup> Овај рад је део ширих ауторових истраживања у оквиру реализације истраживачких циљева пројеката ев. број: 179032 и III47004 које

постижу слабија признања, теже и спорије напредују, мање су плаћене од колега мушкараца за обављање истих послова и потребно им је много више времена, напора и одрицања да би досегле жељене позиције. Њима је свакако теже. Са једне стране од њих се очекује да буду узорне мајке, супруге, да вешто балансирају између посла и породице, а са друге, оне желе самоостварење кроз каријеру и посао који воле и желе да раде. Треба ли им то дати за право или не? Поразно али истинито, у неким културама ово питање је и даље реалност.

### *Жене у глобалном бизнису*

У идеалном свету, пол не би смео да буде основа према којој ће се мерити способност особе да добро уради посао. Ипак, и у XXI веку, жене се суочавају са превише изазова у интернационалном бизнису и у пословним аренама. Многе културе дискриминишу позицију жене у пословном окружењу. Због таквих околности, чак и ако су успешне у одређеној професији, жене често бивају ограничене застарелим организационим културама и нормама, као и ставовима и политиком у оквиру поткултуре глобалног менаџмента. Упркос чињеници да се и законодавство бави проблематиком једнакости полова и формално пружа једнаке могућности за све, женски менаџери су и даље реткост. Наравно, увек можемо говорити о изузецима као што је Карли Флорин (Carly Fiorina) која се прославила на месту извршног директора у Хјулит Пакарду (Hewlett Packard), или о Ен Мулчеј (Anne Mulcahy) у Зирокс (Хегох) корпорацији, али ако узмемо у обзир удео жена у светској популацији, ови примери су занемарљиво мали.

Велика светска ревизорска и консултантска кућа Делојт Туш (Deloitte Touche), упркос напорима које је улагала да задржи талентоване жене стручњаке, приметила је да жене чешће одлазе. Многи су сматрали да жене то чине да би се посветиле породици, али су истраживања спроведена деведесетих година показала да су заправо жене одлазиле након што би спознале да их не очекује обећавајућа каријера у Делојт политици фирме, у којој на руководећим позицијама доминирају мушкарци. Делојтов јаз између полова је сада скоро нестао, а број женских партнера и директора је највећи у *Великих четири*.<sup>2</sup> Ове културолошке промене нису биле једноставне, али су помогле да Делојт расте брже од својих конкурената.

---

финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије у периоду 2011-2014. године.

2 Велика четворка су четири највеће ревизорске компаније које захваљујући обиму пословања чине својеврстан олигопол.

Како су се националне корпорације полагано трансформисале у глобалне корпорације, компаније су морале да се прилагоде све већим разликама на радном месту када је реч о националностима, етницитету, језицима и повећању броја жена стручњака.

Да би стручњаци радили са што бољим потенцијалом, потребни су им подршка, обука и тренинг. У случају жена изазови су још већи. Жене се морају често бавити несвесним, негативним корпорацијским културолошким праксама и невидљивим порукама које доносе успех само оним појединачним члановима (најчешће мушкарци и белци), који се добро уклапају у доминантну организациону културу.

Мејерсон (Meyerson D.E.) и Флечер (Fletcher J.K.) наводе да су жене још увек одговорне за „мекше“ аспекте посла, док корпорацијска култура и даље високо вреднује чврстину, агресивност и одлучност - све стереотипе повезане са мушкарцима.<sup>3</sup> Овде није реч о томе да су мушкарци криви за све ово, нити да они профитирају, јер корпорацијском културом претежно управљају мушкарци. Многе организације се боре да повећају разноврсност радне снаге и једнакост међу половима, тако да се свим људима омогући успех.

Кључ за конкретне промене у организацијама је у лидерству, које мора имати интересовање за регрутацију и задржавање разноврсне радне снаге, док промовише и квалификоване жене. Нажалост, статистика показује да компаније не испуњавају циљ кад је реч о једнакости полова на радном месту. Мејерсон и Флечер пишу да је реткост видети жену на највишим позицијама. У време њихових истраживања жене су чиниле само око 10% виших менаџера у оквиру Форчун 500 компанија (Fortune 500 Companies), а мање од 4% када је реч о највишим позицијама, попут позиције председника, заменика председника или директора производње, те мање од 3% главних корпорацијских радника.<sup>4</sup> Поразне су и статистике за жене националних мањина. Иако обојене жене чине 23% радне снаге у САД-у, заузимају само 14% положаја када је реч о пословима менаџера. Афроамеричке жене чине само 6% женских положаја на пословима менаџера.<sup>5</sup>

С друге стране, 2003. године, мушкараца је и даље било двоструко више на позицијама вишег руководећег особља у великим америчким фирмама, у односу на 1995. годину -

---

3 Meyerson D.E. and Fletcher J.K., *A Modest Manifesto for Shattering the Glass Ceiling*, Harvard Business Review on Managing Diversity, Harvard Business School Press, 2001, pp. 67-93.

4 Исто, стр. 68.

5 Исто, стр. 93.

---

само 15.7%. У европским компанијама, ове цифре су више. У првих ФТСЕ 100 корпорација,<sup>6</sup> жене заузимају свега 11% позиција извршних директора, 8% у ФТСЕ 250 фирми и мање од 4% у мањим компанијама.

Такође, истраживање које је спровело Каталист (Catalyst) потврђује да је недостатак искуства у линијском менаџменту главна препрека за напредовање жена на извршне позиције и да у оквиру Форчун 500 компанија, 80% виших линијских менаџера су мушкарци.<sup>7</sup>

Ипак, истраживање Линде Бабкок (Linda Babcock) са Карнеги Мелон (Carnegie Mellon) универзитета показало је да се саме жене често постављају у незавидан положај када је реч о долажењу до највиших менаџерских позиција. Истраживање објављено у књизи *Жене не питају* је указало на разлику између полова када је реч о преговорима.<sup>8</sup> Чак и када добију врхунске позиције, жене имају различит став према преговорима, нпр. у вези са понудом за износ плате, 57% мушкараца је успело да обезбеди вишу компензацију, у односу на само 7% жена.

Резултат је да су жене за обављање истог посла мање плаћене од мушкараца. Због тога, Линда Бабкок закључује:

да се жене осећају непријатно у случају  
„цењања“,

мисле да су преговори неприкладни,

мисле да нису у позицији да траже више новца,

или

се боје да то може нарушити њихов однос са  
послодавцем.

Посматрано из организацијске перспективе, компаније које користе и имају све разноврснију радну снагу имаће и предности када је реч о конкуренцији. Иако је број интернационалних, пословних жена порастао током година, ако посматрамо сваку земљу понаособ тај раст се не види. Такође, када је реч о задацима који укључују прекоокеанска путовања, жене на позицијама менаџера суочавају се са додатним препрекама за напредовање, а често је случај да су највеће препреке њиховом успеху и прихватању управо у оквиру корпорације, а не ван ње.

---

6 Берзански индекс Лондонске берзе.

7 Catalyst, *Census of Women Corporate Officers and Top Earners of the Fortune 500*, 2002.

8 Babcock L. and Laschever S., *Women Don't Ask*, Bantam Books, 2007.

---

*Тренутни положај жена менаџера на  
глобалном нивоу*

Иако жене данас чине више од 50% светске популације, ипак, ни у једној земљи не чине ни близу половине корпоративних менаџера.<sup>9</sup> У Европи жене чине 43% радне снаге, али су и даље у лошем положају када је реч о топ менаџменту.<sup>10</sup>

Без обзира што су на глобалном нивоу жене значајно повећале своје присуство у свим гранама индустрије, напредак тек предстоји.

Поједине земље изузетно воде бригу о једнакости полова, па су допринеле повећаном присуству жена на високим позицијама. На пример у САД-у су управо захваљујући културној политици једнакости полова, послодавци и те како почели женама омогућавати напредовања.

Током осамдесетих година прошлог века, француско правосуђе донело је закон који је начинио синдикате портпаролима женског напретка. Жене у Европи такође су профитирале захваљујући мерама социјалне политике и законима који су у складу са породицом. У Источној Европи постављене су квоте када је реч о броју жена у локалном менаџменту. У Немачкој жене су све присутније у политици. Ипак, упркос скорашњем напретку у већини држава, напредовање жена у глобалном бизнису константно је, али споро.

Статистика Каталиста, њујоршке непрофитне групе која ради у циљу напредовања жена, говори о броју жена на позицији директора у оквиру Форчун 500 компанија.<sup>11</sup>

У периоду од 1993. до 1996. године, број компанија са бар једном женом у управном одбору се повећао са 345 на 417. Међутим, наредних пет година дошло је до успоравања овог раста, па је 2000. године евидентирано у само 434 компаније. Сматра се да уколико стопа промена остане константна у оквиру Форчун 500 листе, до 2027. године жене ће заузимати 25% положаја у управним одборима. Верујући претходном, жене полако напредују – једна по једна компанија и по једна позиција унутар ње...

---

9 Adler N. and Izraeli D., Where in the World Are the Women Executives?, *The Business Quarterly*, London 1994.

10 <http://www.AdvancingWomen2003.org>, 20. 5 2012.

11 Catalyst, op. cit.

---

*Глобалне препреке које успоравају напредовање  
жена у бизнису*

Истакнуте су неке од најчешћих ситуација са којима се жене у бизнису константно суочавају, како би се што прецизније указало на препреке које жене морају да превазиђу на путу ка менаџерском врху.

*Жене се најчешће именују на мање  
изазовне позиције*

С обзиром да позиције топ менаџмента захтевају широко и разноврсно искуство, у комбинацији са многим другим способностима и вештинама, као и одговорност када је реч о профиту и губицима, много потенцијалних извршних директора се регрутује из одређених области које су видљиве и одговорне, попут маркетинга, финансија и производње.<sup>12</sup> Ове позиције се често називају „линијским“ и практично су припрема за напредак ка топ менаџменту. Жене су најчешће у оним областима пословања које је усмерено на људске ресурсе, комуникацију, ПР функције или односе са потрошачима. Прелазак са таквих позиција на „линијске“ позиције је редак у већини великих компанија, па се женама истовремено ускраћује и могућност напредовања и могућност стицања разноврсног искуства.<sup>13</sup>

Менаџмент, посебно у областима ИТ-ја и финансија и даље се види као мушки сектор. Овај стереотип може се повезати са глобалним очекивањима о улози жене као мајке и примарног старатеља породице. Уобичајени стереотип је да ако се жена фокусира на подизање деце, она ће последично морати да узме боловање, а у тим околностима нико је не може замислити као ефикасног извршног директора...

*Постоје значајне разлике у зарадама између  
жена и мушкараца на истим позицијама*

Упркос великом напретку и разним законима који су креирани како би се спречила дискриминација када је реч о зарадама, жене и даље зарађују мање од својих мушких колега, за исти посао. У САД-у највише плаћене жене директори зарађују 68 центи на сваки долар који заради највише плаћени извршни директор мушкарац. Укупна средња вредност плата мушкараца у студији Каталиста била је 765,000 \$, док је у

---

12 Glanton E., Pay Gap Endures at Highest Levels, AP News, 10. новембар 1998, <http://www.womenconnect.com>

13 Glass Ceiling Commission – The Glass Ceiling Fact-Finding Report: *Good Business: Making Full Use of the Nation's Human Capital*, 1995, pp. 15.

---



случају жена била 518,696 \$. Велики број фактора утицао је на ову разлику, од старости, преко претходног искуства, па све до преговарачких способности везаних за плату.<sup>14</sup> Ипак, основна дискриминација је све присутнија и још увек не постоји решење.

### *Искључиве корпоративне културе*

Фактор који и даље утиче на напредовање жена у послу, а присутан је широм света, чињеница је да су већину постојећих радних окружења креирали мушкарци.

У Јапану, на пример, жене се суочавају са изазовима у којима менаџмент улоге захтевају и рад и забаву, а сама забава подразумева конзумирање алкохола и посећивање клубова у касне сате. Женске колеге данас имају позив да се прикључе оваквим друштвеним активностима, иако је логично да је женама са породицом изузетно тешка реализација оваквих дружења на свакодневном нивоу.

У неким јужноамеричким земљама постоје јаке, неписане норме и оне указују на то шта је адекватно да жена ради без обзира на њену позицију у каријери. Стога, жене на вишим положајима могу бити искључене из активности после посла или се могу саме изузети из страха да ће порушити неке устаљене друштвене вредности.

Жене које функционишу у мушки оријентисаној корпоративној култури, под константним су притиском да се прилагодје или да трансформишу свој стил рада.

### *Ограничен приступ информацијама, контактира и ограничена могућност повезивања на највишем нивоу*

Иако је термин *Мрежа старих момака*<sup>15</sup> креиран давно, оваква институција је данас и те како присутна и најчешће обухвата групу директора - белаца, мушкараца, који имају неформални, али ексклузивни клуб, заснован на нивоу топ менаџмента. Жене и обојени људи генерално нису укључени. Комуникација која се одвија у оквиру ових ексклузивних неформалних мрежа индиректно још више учвршћује

---

<sup>14</sup> Glanton E., op. cit.

<sup>15</sup> Термин 'Old Boys' Network води порекло још из периода елитних приватних школа које су могли да похађају само мушкарци. Британски студенти су се традиционално звали Дечацима – *Boys*, па је термин *Old Boy* у ствари ознака за дипломираног студента. Сама синтагма указује на везе које постоје између њих, па индиректно означава очување друштвених елита.

постојеће стереотипе везане за пол, како преко шала, тако и преко прича и оговарања. Било на голф терену, у лову, током касних ноћних излазака или у мушком тоалету, жене су искључене из ових интеракција на вишим нивоима, а управо ове неформалне мреже могу да побољшају шансе напредовања и успеха.

Директори и менаџери виших нивоа воле да запосле оног кога познају, те што више контактирају са неким појединцем, веће су му шансе да напредује. Нажалост, за жене, већи део овог „повезивања“ дешава се у окружењима која нису погодна за жене, као што су стриптиз клубови, или на местима где се по навици жене једноставно не позивају. На пример, у Израелу, жене не добијају високе чинове у војсци, а управо се таква врста искуства тражи за добијање високих корпоративних позиција.<sup>16</sup>

Последица тога је да жене често нису информисане о могућностима за напредовање, нису приметне као њихове мушке колеге и не дају им се додатне шансе да докажу свој кредибилитет за напредовање и унапређење. Приступ информацијама, који је кључан фактор за напредовање, често је ограничен на одабране групе или појединце у оквиру менаџерских рангова или радног места. Ово може да се погорша када компанија нема формалан програм развоја директора или програм праћења, који експлицитно посматра унапређења и повећања зарада запослених.

*Женама се ретко пружа могућност да преузму  
позиције у иностранству*

Резултати Адлерове студије чији је циљ био да одреди да ли појединци који су стекли МБА диплому на једној од седам школа менаџмента у САД-у, Канади и Европи желе да обављају интернационалне задатке током својих каријера, показали су да је 84% заинтересованих, а разлике између мушких и женских одговора су биле занемарљиве.<sup>17</sup> Сprovedено је и друго истраживање које је обухватало 686 канадских и америчких фирми како би се одредио број жена које се шаљу на рад ван своје земље. Од 13.338 људи, само 3% је било жена, док су оне чиниле 37% домаћих менаџерских позиција.<sup>18</sup>

---

16 Adler N. and Izraeli D., op. cit.

17 Исто.

18 Karsten M.F., *Management and Gender: Issues and Attitudes*, CT: Praeger Publishers, Westport 1994.

Још једна препрека за жене које желе да остваре интернационалну каријеру је да у одређеним земљама постоје баријере на путу њиховог успеха. Жене менаџери на глобалном нивоу често говоре о изненађујућим погледима и реакцијама којима су изложене приликом првог упознавања са колегама у Азији, Јужној Америци или на Средњем Истоку. У Латинској Америци, жене говоре о томе да у току веома важних састанака или социјалних догађаја мисле за њих да су секретарице или жене мушких колега. Позитивна чињеница се огледа у томе да већина жена које раде у иностранству наглашава да прва реакција изненађења брзо бива замењена професионализмом и поштовањем. Многе жене које су биле на захтевним позицијама у земљама које се сматрају неприступачним за жене, заправо су веома успешно обавиле своје задатке. Неколико чинилаца иде томе у прилог. Пре свега, од жена које долазе из иностранства се не очекује да се понашају по идентичним социјалним правилима која важе за људе припаднике конкретне културе. Са друге стране, жене су посебно искусне када је реч о вештинама прилагођавања различитим културама, јер користе модел понашања који наглашава осетљивост, комуникацију и друштвене односе. То је веома важно у глобалном менаџменту. Када компанија јасно дефинише жену, интернационалног менаџера, као појединца који има моћ и подржи је као представника компаније, порука која се шаље је јасна и гласи да се дискриминација неће толерисати.

*Мањи број жена него мушкараца учествује у програмима развоја директора као и у програмима обуке које финансирају послодавци*

Као што је потврђено кроз велики број студија, када је реч о образовању, обукама или посебним програмима за развој кадрова високих профила, жене не добијају толико прилика као њихове мушке колеге. Ове околности могу произићи из стереотипа да ће жене временом напустити свој посао како би одгајале децу, па зашто онда улагати новац у побољшање њихових способности када мушкарац може бити боља „инвестиција“...

Без одговарајуће корпорацијске интервенције која би повећала учешће жена у оваквим програмима и приликама, резултат ће бити тај да ће жене стагнирати на својим позицијама.

*Културолошки стереотипи о женама на  
глобалном нивоу*

Жене и мушкарци су једнаки у својим менаџерским способностима и укупним способностима да успеју. Ипак, напредовање жена до топ позиција често је спречено одређеним предрасудама и стереотипима.

Од Азије до Америке, преко Европе, неки од најозбиљнијих и узнемирујућих, глобалних стереотипа су да су жене у основи превише „мекане“ да би се суочиле са суровим менаџерским изазовима, те да не могу бити довољно агресивне, па ће као такве губити послове или такмичарски дух неопходан за победу.

Листа предрасуда је дугачка. Тако се сматра и да жене праве превелике компромисе када су у мушком окружењу, а на месту руководиоца постају превише мушкобањасте, чиме удаљавају запослене од себе и узнемирују клијенте. Стереотип је и да им недостају квантитативне способности па нису адекватне за техничке позиције, као и да не разумеју цифре које се тичу добити и губитка. Даље, да жене нису посвећене послу као њихове мушке колеге и стога нису „материјали“ за директорске позиције. Још једна од предрасуда је да једном када жена постане мајка, њени животни приоритети се мењају из темеља и више се на њу не може рачунати као раније.

Жене често бирају да престану да раде и да постану мајке пуно радно време. Погрешно схватање је и да жене нису заинтересоване за интернационалну каријеру и зато се не могу узети у обзир за интернационалне позиције, као и да не могу да се изборе са културолошким разликама које су присутне ван њихових земаља. Из овога произилази да када компанија пошаље жену у иностранство, њена слика имаће мањи кредибилитет у друштвима у којима доминирају мушкарци. Други мушкарци неће озбиљно схватити женског менаџера.

Како је на снази закон против сексуалног угрожавања, било шта што се упуту жени неће моћи да прође без „надувавања“ ван реалних оквира, а сви односи биће предмет испитивања. Жена ствара проблеме тиме што очекује љубав на радном месту, то ће пореметити радно место и коначно довести до већих проблема. Не постоји довољан број квалификованих жена које би се промовисале. Без обзира колико напора улаже компанија, једноставно, не постоји довољно жена са конкретним квалификацијама које се траже. Једина

доказана истина је да су сви наведени стереотипи више него контрапродуктивни у радном окружењу.

Слепи стереотипи спречавају жене и мушкарце да ефикасно раде заједно. Уједно, спречавају жене да раде са максимумом својих могућности, јер су стереотипи активни када је реч о постављању жене „на њено место“. Даље, они спречавају напредовање жена у пословима широм света, умањујући њихове способности. На крају, као и на почетку, ова лажна веровања доводе до понашања које неминовно креира слабије пословне резултате.

### *Балансирање између породице и посла*

У прошлости се од жена очекивало да направе јасне изборе када је реч о томе да ли желе каријеру или породицу, а данас професионална каријера и материнство не искључују једно друго. Балансирање између породице и пословног живота је највећа брига већине запослених жена што значи да запослене мајке ипак „жонглирају“ између два посла.

Кнајт (Knight) је интервјуисао одређени број жена које су биле или средњи или виши менаџери и које су скоро постале мајке. Све интервјуисане жене изјавиле су да им је материнство дало нове погледе на посао и да је генерално то веома позитивно. Такође су навеле да им је материнство дало ново самопоуздање, јер им је пружио прилику да своје личности прикажу и на радном месту.<sup>19</sup> Када је реч о усклађивању дневних обавеза породице и посла суштина је у планирању, а управо је процес планирања једна од најважнијих функција менаџмента.

Свакако је напорно успостављати равнотежу између приватних и професионалних обавеза. У САД-у, на пример, влада мишљење да посао мора бити важнији од породичног живота, а да је обавеза жене да се брине о деци. Неке жене које достигну критичне тачке у својим каријерама и приватном животу, морају да изаберу једно или друго.

Европска унија је омогућила да се узме период одмора од посла како би се подигла деца без да се каријера доводи у опасност. Многи амерички послови фокусирају се на потребу запослених да имају приступачну и висококвалитетну негу деце и старијих. Закон о породици и медицинском одсуству из 1993. године био је одговор на забринутост коју су показали и мушкарци и жене о томе како ће се старати о својим породицама у критичним фазама живота, без ризика

---

19 Tanton M., *Women in Management: A Developing Presence*, Rutledge, Лондон 1994, pp. 82.

од губитка посла. Чак и уз овај закон, САД лошије стоји на том пољу од других развијених земаља као што су Француска, Шведска, Канада или Финска, где је брига о породици институционализована. Многе жене, иако имају могућност да узму одсуство без губитка посла, не могу то да ураде из финансијских разлога.

*А шта о свему кажу менаџерке*

Имајући у виду све претходно наведено, важно је нагласити да и те како постоје примери (изузетци) успешних жена које постављају нове радне норме. Шта је онда тајна њиховог успеха? Да ли посао обављају на другачији начин?

Године 1996. Форчун је објавио чланак под називом „Жене, секс и моћ“<sup>20</sup>. Насупрот ономе што би наслов могао да инсинуира, чланак се фокусирао на седам најуспешнијих пословних жена. Ове менаџерке представљају нову женску елиту, која мења начин напредовања ка врху. Питане за савет како до врха, даље у раду наводе се неке од њихових препорука.

*Верујте у себе* – у прошлости, много жена је осећало потребу да прикрије своју женственост, како би прво биле виђене као успешни руководиоци, а тек потом као припаднице лепшег пола. У данашњем пословном свету жене не сматрају свој пол препреком и, упркос чињеници да је радно место махом под утицајем мушкараца, не покушавају да постану мужевније како би убрзале унапређење.

*Радите ствари другачије* – завидан број жена је постао успешан захваљујући чињеници да су уносиле одређене аспекте своје личности у посао, или биле довољно одважне да ствари раде другачије. На тај начин, многе од њих су измениле начин на који се уопште ради посао у њиховим секторима. Линда Марћели (Linda Marcelli), из Мерил Линча (Merrill Lynch), почела је да продаје деонице тако што је држала састанке уместо да обавља пуке телефонске разговоре. Анита Родик (Anita Roddick) је лансирајући Боди Шоп (The Body Shop) који је подигао свест о животној средини на нови ниво, постала међународно позната.

*Примењујте сопствени стил управљања* - жене се често описују као особе које имају отворенији приступ менаџменту, ослањајући се на договоре, сарадњу и комуникацију, а превазишле су традиционални начин управљања који подразумева строгу централизацију, контролу и наређења.

---

20 Fortune, Women, Sex and Power, 5. 8. 1996, [http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune\\_archive/1996/08/05/215465/index.htm](http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/1996/08/05/215465/index.htm)

---

Многе пословне жене су забринуте да увек присутна дебата о томе да ли постоје мушки и женски стилови управљања, у ствари подрива старе стереотипе о женама као о меканим менаџерима.

*Како уклонити баријере  
које коче напредак жена*

Постоје различити програми који помажу укључивање и напредовање жена у бизнису. Један од програма је систем праћења. Аксенчур (Accenture) је на пример 2003. године био добитник Каталистовете награде за иновативне програме који помажу напредовању жена на радном месту. Аксенчур је развио глобалну иницијативу „Добро место за рад за жене“ и у оквиру ње користи велики број иновативних помагала као што су географске карте са резултатима, глобална истраживања, те процене перформанси, којима се гарантује да лидерство компаније остаје одговорно за резултате иницијативе. Овај програм је изузетан јер омогућава женама да узму у руке своје каријере и покрену се до виших лидерских улога.<sup>21</sup>

Још један од програма који је популаран у компанијама као што су ИБМ, Кодак и 3М јесте мрежа за подршку. Структура подршке подразумева женске мреже које помажу да се унапреде каријере жена. Битно је нагласити да трећина свих Форчун 100 компанија развијају управо овакве мреже.

Свакако, не треба заборавити ни програме менторства. Истраживања су показала да управо менторство има критични значај за даљи развој следбеника. Менторство се дефинише као однос обуке и сарадње између искуснијег бизнисмена и мање искусне особе која жели да научи што више о одређеном послу и добије драгоцен увид у неке од финеса бизниса.<sup>22</sup> Многи стручњаци тврде да је добро имати више од једног ментора у оквиру организације, те да ти ментори буду на различитим нивоима.

Ипак, откривено је да мушкарци и жене менторство гледају на различите начине. Често је за жену теже да нађе одговарајућег ментора, него што је то случај код мушкараца. У последњих пар година појавили су се многи интернет сајтови који женама нуде могућности да се умреже у нетрадиционалном окружењу. Америчка управа за мала предузећа оформила је посебан програм отворен за све жене, који је усмерен

---

21 <http://www.catalyst.org/publication/46/accenturegreat-place-to-work-for-women>, 13. 4. 2012.

22 <http://www.AdvancingWomen2003.org>, op. cit.

на помагање и давање савета женским предузетницима и онима који су у процесу да постану самостални предузетници. На крају, „Посао који тек треба да се уради“ је такође значајан програм...

### *Закључак*

Компаније морају да преузму одговорност за потпуно интегрисање жена у радну средину и на свим лествицама у хијерархији. Дуготрајан циљ јесте равноправност полова на послу, а она се постиже једнаким шансама при запослењу, једнаким платама, једнаким могућностима напредовања...

Помоћ у реализацији оваквих захтева огледа се кроз сугестије да: (1) што више жена и мушкараца ради од куће; (2) више жена оснива своје компаније; (3) треба развијати социјалну политику значаја породице која подразумева плаћени одмор за сваког родитеља, са гарантованим послом након повратка и (4) треба омогућити различите видове запослења: скраћено радно време, рад на уговор, привремене или хонорарне послове.

Развој технологија у комбинацији са пријатељски настројеним корпорацијама омогућили би, како женама тако и мушкарцима, да раде од куће и самим тим проведу квалитетније време са својом децом или старијим укућанима. Имејл, факс, видео и телекомуникација омогућавају да запослени буду продуктивни и код куће. Као резултат, и мајка и отац имаће више времена да се посвете одгоју деце као и да поделе породичне обавезе. Истраживања говоре да је већина жена, садашњих предузетница, покренула сопствени бизнис у кризним периодима, јер су биле принуђене да одговорност за сопствену егзистенцију преузму на себе. Циљ је да се жене окрену предузетништву и кад немају егзистенцијалних проблема. Овакви начини обављања послова дају могућност родитељима да комбинују пословни и породични живот. Много је интелигентних и образованих жена које су изабрале да остану код куће, јер су морале да бирају између породице и посла.

На женама је пре свега да верују у себе, да им та вера буде водиља, да „узму у руке своје каријере“ и да се изборе за своје позиције. Жене су довољно јаке да то учине. На компанијама и самом друштву је да се лише погрешних стереотипа, да забораве на било какав вид полне дискриминације и дају женама једнаку шансу за напредак, усавршавање и унапређење каријере. Примери успешних жена менаџера доказују да жене то могу, уколико желе и уколико им се пружи шанса.



ЛИТЕРАТУРА:

Adler N. and Izraeli D., Where in the World Are the Women Executives?, *The Business Quarterly*, London 1994.

Babcock L. and Laschever S., *Women Don't Ask*, Bantam Books, 2007.

Catalyst, Census of Women Corporate Officers and Top Earners of the Fortune 500, 2002, 15. мај 2012, <http://www.catalyst.org/publication/174/2002-catalyst-census-of-women-corporate-officers-and-top-earners-of-the-fortune-500>

Fortune, Women, Sex and Power, 5. 8. 1996, [http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune\\_archive/1996/08/05/215465/index.htm](http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/1996/08/05/215465/index.htm)

Glanton E., Pay Gap Endures at Highest Levels, AP News, 10. 11. 1998, <http://www.womenconnect.com>

Glass Ceiling Commission - The Glass Ceiling Fact-Finding Report: *Good Business: Making Full Use of the Nation's Human Capital*, 1995

Karsten M. F., *Management and Gender: Issues and Attitudes*, CT: Praeger Publishers, Westport 1994.

Meyerson D. E. and Fletcher J. K., *A Modest Manifesto for Shattering the Glass Ceiling*, Harvard Business Review on Managing Diversity, Harvard Business School Press, 2001.

Tanton M., *Women in Management: A Developing Presence*, Rutledge, London 1994.

<http://www.AdvancingWomen2003.org>, 20. 5. 2012.

<http://www.catalyst.org/publication/46/accnturegreat-place-to-work-for-women>, 13. 4. 2012.

Ana Jurčić and Nikolina Vrcelj  
Megatrend University, Faculty for International Economics,  
Graduate School of Business Studies, Belgrade

## THE CULTURAL POLICY OF GENDER EQUALITY

### THE ROLE OF WOMEN IN GLOBAL BUSINESS

#### Abstract

Our time, no matter how modern and liberal it seems, still raises the question: Does cultural policy of gender equality in the 21st century really exist or gender discrimination still prevails, both in some cultures and in business? Women advance slowly in the business world, they are paid less than their male counterparts and they need more time and effort to reach the desired positions. In business, especially a global one, women in high positions are very rare. The prejudice is that women are not “cast” for leadership, that they are too emotional, and that they lack the power... Is this really the case? Why don't more women reach top management positions? The aim of this paper is to answer such questions, to indicate the position of women in global businesses, the opportunities, challenges and obstacles that women face in business, their ability to balance work and family and finally, to give directions how to use cultural policy in removing barriers for advancement of women.

**Key words:** *cultural policy, women, business, management*

---

# ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И МЕДИЈИ

---

Приредио  
др Зоран Јевтовић





## РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

---

Бурне и дубоке друштвене промене у данашњем свету одражавају се и на карактер савременог капитализма, који под корпоративним утицајем и глобалним тржиштем делује и на преображај осталих друштвених агенаса. Индустијско новинарство нема милости, сензационализам и таблоидизација избијају у први план, док се истина и етичност као негдашње врлине професије потискују спиновањем и манипулативношћу. Отуда медији постепено и сами постају део корпоративних елита, пристајући на служење арканским центрима. Уместо заштитника јавних интереса они полако постају средство притиска маса, чији им је пристанак неопходан да би се конзервирала моћ управљачких елита. Серија текстова који говоре о глобализацији и медијима има за циљ да препозна промене које нам се дешавају у масмедијском окружењу, посебно из угла демократизације друштва и креирања културних матрица које из њих настају.

Текст „Медији – артиљерија глобализације, или како живети у ‘тоталитарној култури’ која ‘делује као производња покорности’“ Слободана Рељића је студијски концептуализована критика новог светског поретка у комуникационој сфери. Уочавајући немоћ касног капитализма да артикулише економске токове, аутор фокус усмерава ка медијима и њиховој прикривеној улози убеђивача и пропагандиста. Отуда и став да су „глобални медији део фаланге која је устројена да би чувала и повећавала транснационално царство богатих“, у којем неколико стотина појединаца располаже имовином већом него скоро половина светског становништва. Низ анализираних случајева у функцији је јачања интензитета хипотеза, које воде специфичном тоталитаризму свести и управљања навикама, обрасцима понашања и идентитетима. Нови поредак је суров према обичном човеку, посебно ако се није уклопио у дух промена, док медијске слике спектакуларношћу и бљештавилем заслепљују разум, тако да масе постају робови новог информативног поретка.

Дилема да ли је „Дигитални полис – оаза демократије или сајбер утопија“, изражена у раду Радивоја Петровића и Зорана Јевтовића, као да је логички наставак претходног текста. Криза новинарства истиче битку за рејтинзима и tiraжима у први план, новинари се калкулишу као трошак у

функционисању медијског менаџмента, док се учешће грађанина као субјекта политичког живота минимализује. Директан, огољен, арогантан притисак државе, власника медија или оглашивача резултира стављањем потрошача у центар интересовања, тако да забава, индивидуализам и нарцизам господаре масмедијским токовима, таблоидизујући јавни простор. Аутори уочавају како се улога публике у добу дигиталних медија коперникански мења, јер, након периода традиционалне пасивности и конзумеризма, она добија шансу лаганог преузимања активне и стваралачке позиције. Решење виде у појави мултимедијалних сервиса са великим бројем комуникационих апликација, чиме се омогућава културна и политичка различитост, рађање глобалног дигиталног полиса, умреженог и отвореног за сваког појединца. То је и последња шанса за опстанак демократије, при чему ће се новинарство и само мењати, враћајући се изворној мисији служења обичном човеку.

Зоран Арацки истражује промене у економској, политичкој, културној и медијској сфери настале појавом глобализације, посебно се задржавајући на проучавању ефеката који су створени низовима технолошких преображаја. Текст „Мас – медији као глобализацијски губитници“ констатује како глобални профит све више угрожава начела новинарске професије, посебно у области традиционалне штампе, предвиђајући како ће и код електронских медија временом доћи до осипања и сегментације публике. Нове технологије развијају и нову инфраструктуру у производњи, обликовању и дистрибуцији информација, али се у њиховој основи увек налазе интереси капитала. Мултинационални конгломерати, уз неколико моћних држава, информативно владају светом, констатује аутор. Занимљив део текста је и онај који одсликава медијски пејзаж на Балкану, где се уочава слабљење позиције националних емитера и тихо заузимање комуникационог простора од стране великих медијских компанија.

Драган Никодијевић у раду “Медијска конгломеризација као део глобалних промена у корпоративном управљању и организовању“ истражује позицију и улоге медија у глобалним процесима. Констатујући како медијска продукција све чешће постаје „предмет непосредне економске експлоатације“, аутор трага за одговорима о „променама и управљачко-организационим корпоративним престојаванима“ које неизоставно воде масмедијским конгломеризацијама. Институције новог типа имају *привремени* карактер, уочава аутор, тако да се „управљање, уместо на непосредни увид и „распон контроле“, о чему је говорио Тејлор, ослања на неку врсту „паноптичког надзирања“. Занимљива је и тврдња

како „између оних који су непосредни извршиоци и управљачких структура постоји трансакција, а не однос“, чиме се индиректно асоцира на тржишну категорију информације као превасходну вредност. Ново доба производњу и промет информација види као друштвени потенцијал, што масмедјским конгломератима даје улогу снабдевача вестима.

Веселин Кљајић и Сара Донеvски, критички преиспитујући улогу документарних форми у савременом новинарству, показују како се криза, превасходно глобалних штампаних медија, може избећи, али неговањем врхунске интерпретације, уз помоћ дубинских истраживања и кроз документарно посредовање. У раду под насловом „Наративност као глобални тренд новинарских документарних форми“ они методолошким анализом наратива документарних репортажа популарног часописа *National Geographic* уочавају композицију, те механизме постојања интенционалности, из чега происходи објашњење начина њиховог деловања на свест и осећања реципијента. Нова документаристика у глобалном окружењу препознаје се као тренд *storytellinga* (причања прича), а студија случаја указује на немерљив утицај који се на тај начин остварује на вишемилионску публику.

Интернет у симбиози са дигиталним платформама нуди мноштво нових форми комуникацијског деловања, о чему више можете прочитати у раду Јелене Радовић - Јовановић „Нови медији: идентитет и глобални културни ентитет“. Како се констатује „моћ и могућност комуникацијских платформи нових медија превазишла је све досадашње облике брзог удруживања и позивања на стварну акцију“, што ствара и нове односе на релацији приватно-јавно: „електронски траг је неизбрисив, немогуће је обрисати податке о личностима, што значи да је немогуће прикрити прошлост и сачувати личну приватност и дискрецију“. Природа културне глобализације је сложена, вишезначна и неуједначена, али „док су међународне комуникације раније зависиле првенствено од транспортне технологије, данас се оне ослањају на нове медијске комуникацијске платформе“. Културни контакти постају глобални, националне границе се урушавају, док културни идентитети трпе ударе, и сами се мењајући под налетима глобалних комуникационих садржаја.

Већина аутора прилога који у *Култури* говоре о овим променама су значајан део својих каријера провели у водећим српским редакцијама, тако да њихова размишљања немају само теоријски оквир. Ако су нас некада учили како новинарство представља поглед кроз прозор на сам живот, данас би могли да констатујемо како је окно јако замућено, све чешће као последица креираних интереса.

Универзитет у Београду, Филозофски факултет -  
Одељење за социологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1338320R

УДК 316.324.8:316.774

327:172.4

32.019.51:316.774

прегледни рад

---

# МЕДИЈИ - АРТИЉБЕРИЈА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

---

## КАКО ЖИВЕТИ У ТОТАЛИТАРНОЈ КУЛТУРИ КОЈА ДЕЛУЈЕ КАО ПРОИЗВОДЊА ПОКОРНОСТИ

**Сажетак:** *Глобализација светске економије и успостављање глобалног друштва донело је у историји незапамћен јаз између богатих и сиромашних. Ова диспропорција чини касни капитализам изузетно нестабилним и постаје разлогом могућих великих друштвених промена. Глобални западни медији су у првој линији одбране тако успостављеног новог светског поретка. Медијска индустрија је део робусне пропагандне машинерије која производи оправдање за стање, али учествују у припремама ратова и вођењу војних операција против оних, било где у свету, који угрожавају status quo.*

**Кључне речи:** *касни капитализам, спектакл, експерти, терористи, real-time news, тоталитаризам*

### I

„Век је започео Золиним ‘Оптужујем’ које је у име правде и слободе, на ступцима листа ‘Опор’ (L’ Aurore) прозвало јавност. Завршава се лажним масовним гробницама у Темишвару и видео играма у Заливу“<sup>1</sup>. Између та два глобална крајпуташа прошла су два светска рата, две послератне обнове и два планетарне кампање да „рата више никад не буде“

---

1 Бал Ф., *Моћ медија*, Београд 1997, стр. 65.

---



и небројено заклињања да ћемо, коначно, да „изградимо хуман свет“.

У стварности смо све даље били од Золе, а крикови као онај Кампел 1945: „Глад за новцем и равнодушност према племенитим стварима учинили су да је Француска (читај – свет, С.Р.) имала штампу којој је, уз ретке изузетке, једини циљ био да ојача моћ неколицине и једина намера да обесцени одважност осталих”<sup>2</sup> све су се слабије чули. Такви покушаји су похрањени у прашњавим књигама по полумрачним библиотекама, а њихов напор у данашњем западњачком друштву изгледа као бајка из дечјих сликовница, за коју сви „знају“ да је плод надреалне маште.

А чувена сцена „масовних гробница“ био је заједнички рад великих организација, чија дела нису за бајке.<sup>3</sup> Конкретно, ту су се као директни извршиоци нашли *ЦИА* и *Си-ен-ен*: *ЦИА* режисери су убрзавали гласине о масовним гробницама у Темишвару у којима је било „око 4.500 тела, масакрираних од стране тајне полиције за само три дана“; тако се појавила „слика непознатог човека који плаче над телима своје мајке и свог детета“ у првом плану, а иза њега уредно поређана „колона“ лешева<sup>4</sup>. После ће се испоставити да човек који плаче и мртва жена нису родитељи мртвог детета, да сликани лешеви нису „жртве диктаторског режима“, да је мајка умрла од цирозе јетре, а дете од неизлечиве дечје болести. Све то није било препрека да се смишљена превара хитно стави у телевизијске *Breaking News Си-ен-ен* и јави свету као несумњива истина.

За потребе великог глобалног спектакла тог децембра 1989. у дигитални мурал разапет изнад планете „убачена“ је и – Велика потера за диктатором Чаушескуом и злом вештицом Еленом. Кад ипак стижемо до завршне сцене „суђења“, видимо да режисери „нису од овога света“, јер спектакл остављају без великих завршних сцена. Тек двоје препаднутих старијих људи и тужиоци из сенке који, како је записао на интернету анонимни циник, „изговарају овештале фразе сачињене од речи за које је *Paul Valery* говорио да имају већу цену него смисао: геноцид, демократија, слобода“. Наравно, они који ислеђују су скривени, „ноћ не зна дан шта носи“, али као што то у оваквом глобализованом и ослобођеном

---

2 Ками А., *Морал и политика*, Београд 2004, стр. 45.

3 Бал Ф., *Моћ медија*, Клио, Београд 1997; Ewen S., *Pr! A social history of Spin*, New York 1967. Галбрајт Ј. К., *Нова индустријска држава*, Загреб 1970.

4 *Timisoare Massacre*, Iconic Photos, 30. avgust 2010, [www.iconicphotos.wordpress.com/2010/08/30/timisoare-massacre/](http://www.iconicphotos.wordpress.com/2010/08/30/timisoare-massacre/)

---

моралних обзира свету, по правилу, бива, понесен искушењем славе, један од иследника доцније ће продати видеокасету 'суђења', на којој се појављују и лица оних који су играли судије *Eleni* и *Nikolaev*<sup>5</sup>. И док се велика медијска потеря, коју је страсно и са примереном мржњом пратио читав „цивилизовани свет“, окончавала приказивањем изрешетаних тела и отрежњујућих флека крви по мусавом снегу, још су само локални доносиоци демократије и „братство интернационалних усређитеља“ по инерцији настављали да на мртве „звери“ додају „компромитујући материјал“ који је постајао све баналнији.

Испоставиће се, да је то било и једино што су они намеравали да дају народу „са Полупериферија“ (како би у глобализованом свету ситуирао европски Исток Имануел Волерстин). Све што су отворених срца дочекивани победници били спремни да дарују, били су демократски симболи и имагинација слободе. Глобални медији су у том процесу део фаланге која је устројена да би чувала и повећавала транснационално царство, у коме „најбогатијих 358 људи на свету поседује једнако богатство као и 45% светске популације, или 2,3 милијарде људи. Још шокантнија од ове је чињеница да прва три светска милијардера по богатству поседују богатство једнако здруженом богатству свих најнеразвијенијих земаља света, у којима живи 600 милиона људи. Ова статистика означава огроман одлив богатства и ресурса из сиромашних земаља у богате, и од сиромашних богатим појединцима“<sup>6</sup>. Одлив богатства и ресурса, што је основни циљ читавог процеса, учиниће да демократија експортована на европски Исток дуго неће бити мање мусава и мање суморна од сцене крвавог снежног дворишта у дракулијанској недођији.

## II

Та 1989. показаће сву беду „идустије свести“ и једносмерност производних погона хипертрофиране медијске продукције. Док је Запад хистерично славио победу над комунизмом, пажљивијим посматрачима<sup>7</sup> постајало је јасно да се Марксова дијагноза из 1848. још једном историјски валоризовала. „Гдје год да је дошла на власт, буржоазија... није оставила између човјека и човјека никаву другу везу осим

---

5 Више у: Стошић А., *Nicolae i Elena Ceausescu: 20 година од револуције*, 2009, стр. 45.

6 Хикел Ц., Златна греда, у: *Кратка историја неолиберализма (и како би се иста могла исправити)*, Нови Сад 2012.

7 Међу којима су свакако Хобсбаум, 2002; Валерштајн, 2005; Греј, 2011. и други.

*голог интереса*, осим безосјећајног ‘плаћања у готову’... Она је лично достојанство растворила у прометној вриједности и *на мјесто безбројних повељама признатих и извојеваних слобода ставила једну бесавјесну слободу трговине*... Буржоазија је са свих дотадашњих *достојанствених професија*, на које се гледало са страхопоштовањем, скинула свечаку ауреолу. Она је љекара, правника, свећеника, пјесника и учењака претворила у своје плаћене најамне раднике.<sup>8</sup>

Док се те 1989. карневалски славио „коначни тријумф либерализма као идеологије“ повеље о слободи, славне декларације и слободарски чиновници служили су да прикривају тријумф „голог интереса“, али су – то више и није истројска иронија - и од самог „победника“ прикриле да је „то потпуно погрешно опажање стварности. Сасвим супротно од тога, ти исти догађаји чак *више* обележавају колапс либерализма и наш дефинитивни улазак у свет после либерализма“<sup>9</sup>. Медији су у тој историјској ситуацији дали немерљив допринос „потпуно погрешног опажања стварности“, а кад би стари Маркс поново наводио списак „достојанствених професија“ које су остале без ореола и претвориле се у „плаћене најамне раднике“, онда више не би могао да избегне – новинаре.

У антикомунистичкој хистерији Центра 1989. набилдовани „слободни медији“ су кумовали и великим историјским грешкама које ће западну цивилизацију коштати далекосежних стратешких промашаја. Тако је потпуно потцењен значај разрешења кинеског унутрашњег сукоба који се у јавности видео као протест студената на Тјенанмену. Самоуверена пропаганда је тај догађај паковала као масакр. Безброј пута је емитована слика: студент у белој кошуљи и са завежљајем у руци стоји на сабласно пустом тргу испред пет тенкова... И није се остављало места сумњи да су се гусенице следећег момента подмазивале крвљу невиних који су умирали „за демократију“.

Две деценије касније, „Викиликс“ ће објавити тајне извештаје америчке амбасаре у Пекингу из јуна 1989. „Дипломатске депеше... показују да током протеста на Тргу Тјенанмен... кинески војници нису пуцали на демонстранте, што делимично потврђује верзију догађаја кинеских власти, пише британски лист *Дејли Телеграф*“ (РТС, 2011). Конкретно: „На самом Тјенанмену био је чилеански дипломата који је америчким колегама помагао као очевидац последњих часова продемократског покрета. ‘Он је посматрао како

---

8 Маркс К. и Енгелс Ф., *Комунистички манифест*, Београд 1945., стр. 31-32.

9 Валерштај И., *После либерализма*, Београд 2005, стр. 9.

---

војска улази на трг и није видео никакво масовно пуцање... Он је рекао да је већина војника који су ушли на трг заправо наоружана само опремом за разбијање демонстрација – пендрецима и дрвеним палицама; њих су подржавали наоружани војници, наводи се у депеши из јула 1989. године.“

*Дејли Телеграф* је објавио „да је последњи дописник Би-Би-Сија из Пекинга Џејмс Мајлс (James Miles) 2009. признао да је ‘пренео погрешан утисак’ и да ‘није било масакра на Тјенанмену’. ‘Демонстрантима који су још били на Тргу кад је војска стигла допуштено је да оду после преговора. Није било масакра на Тјенанмену, али је било маскара у Пекингу’, рекао је Мајлс“. И поводом годишњице „масакра“ 2009, објављивано је - *There Was No ‘Tiananmen Square Massacre’*, што је наслов „покајничке“ исповести Си-Би-Есовог (CBS News) извештача „с лица места“ Ричарда Рота (Richard Roth). Западна самообмана коштаће их превиђања потенцијала Кине.

Међутим, Полупериферија ће тек осетити терор медијско-пропагандне индустрије. Произвођачи „истине“ (Би-Би-Си, Дојче веле и друге пропагандни медији западних држава) основаће *ad hoc* школе новинарства, обуке, модернизације програма, хармонизацију демократске транзиције и локалних медија; државне и приватне фондације ће учитељски утицати на ревизије програма образовања новинара и медијских делатника, а у процесу приватизације западни капитал подржан владиним програмима покуповаће профитабилна и потенцијална медијска предузећа а све што се не буде уклапало у модел покорвања „ослобођеног Истока“ биће гурнуто у страну.<sup>10</sup> Локалном становништву ће се то објашњавати „неуспелом приватизацијом“.

Светионици „слободног информисања“ ће организовати хиљаде прозаичних курсева за „новинаре у демократским променама“; културно-обавештајне екипе „школа новинарства“ Би-Би-Сија „реформисаће“ десетине националних јавних сервиса; тако ће пропагандно-обавештајна компонената која је у новинарству била прикривени сегмент, превладати само новинарство<sup>11</sup>. Као што је Запад на колонијализованим просторима бившег комунистичког блока „реформисао“ тајне службе, демонтирао „црвене“ војске, профилисао полиције и универзитете, тако су и медијски системи – постали њихови теледириговани пропагандни погони.

---

10 Види у: Рељић С., *Одумирање слободних медија*, Београд 2011, стр.121-135.

11 Маршал Т., *Игра сенки*, Београд 2002.

---

III

У чувеном „рушењу Берлинског зида“, главни амалгам није био лаж као Темишвар и Тијенанмен, али претварање једне у крајњој линији оперете у „спектакл ослобођења без граница“ (окончано 13. јуна 1990.) симболизоваће сву лапидарност историје која је сејана из „демократског света“. И тим пројектованим одушевљењем Запад ће прекривати знаке сопствене дубоке кризе.

Технике рада глобализоване медијске индустрије ће се унапређивати и технолошки и методолошки. За рат у Ираку, на пример, Пентагон је регрутовао чету „војних експерата“, за јавност „независних“, а који су у операцији део специјалних пропагандних јединица. А кад је по обављеном послу дошло на ред ритуално јавно прање - „образ“ важних и потребних и за будуће операције „независних медија“ – експерти су проказани као једнократно употребљени плаћеници.

„Њујорк тајмс“ (20. април 2008.) није жалио простора да објави праву истину под насловом: „Машина вести – Позади-на војних аналитичара: скривена рука Пентагона“ (*Message Machine – Behind Military Analysts, the Penatgon's Hidden Hand*, by David Barstow). Одједном из „океана истине“ који је окруживао рат у Ираку на површину избијају „оркестрација“, „трансформација аналитичара у тројанског коња у медијима“, а то се сазнаје кад је до праведног „Тајмса“ изненада „исцурело 8.000 страна и-мејл порука, транскрипта и записа.“<sup>12</sup> Типично амерички. Увек „процури“ - кад је посао обављен. И онда се оно што више нема употребну вредност ампутира „на демократски начин“ и постаје коломаст за подмазивање механизма који остаје да ради даље.

„На почетку 2002, у потаји је спреман детаљан план за могућу инвазију на Ирак... Већина Американаца, показивала су истраживања, није била за увлачење земље у рат без јасне везе са нападом 11. септембра. Пентагон и Бела кућа су веровали да би војни аналитичари могли одиграти кључну улогу“, објашњава „Њујорк тајмс“. „Тим за преокрет“ је била, у плаћеничку војску, регрутована чета од „75 пензионисаних официра... Највећи континент је повезан са *Фокс њузом*, па са *Ен-би-си* и *Си-ен-ен*, а онда и са осталим мрежама које имају 24-часовни програм. Аналитичари су такође прикључени *Си-би-си* и *Еј-би-си*... неки су гостовали у радио-програмима, али су и писали *op-ed* коментаре у новинама, давали изјаве за магazine, веб-сајтове и новине“. Најмање

---

12 Barstow D., *Message Machine – Behind Military Analysts, the Penatgon's Hidden Hand*, *New York Times*, 2008.

девет њих је писало и за „Њујорк тајмс“, скрушено је признао дневник који се сматра најугледнијим у данашњем свету. „Ујесен и у зиму, како се ближила инвазија, Пентагон је аналитичаре усмерио на наглашавање опасности која прети из Ирака. Главна чињеница биће претворена у општеприсутну мантру: Ирак поседује хемијско и биолошко оружје, развијао је нуклеарно оружје, а све то једног дана може доћи у руке Ал Каиде; инвазија би морала бити брз и јефтин ‘рат за ослобођење’.“ И у септембру, по плану, све је било спремно. Аналитичари су већ имали „поверљиве“ (како се зову *проверене*) информације, а „са господином Рамсфелдом (државни секретар за одбрану САД) већ су се срели 18 пута, али то је био тек почетак“<sup>13</sup>.

У том мутљагу од нафтног бизниса, војно-индустријског комплекса, државних послова, војних операција, политичких интереса, ствара се паралелни систем информисања тако што Пентагон плаћа стотине хиљада долара приватној фирми *Omnitec Solutions*, да „храни“ аналитичаре и медије - од чувеног шоуа „*The O’Raily Factor* до интервјуа за *Dejli inter lejk* у Монтани са тиражом од 20 хиљада примерака“. Принципом осмозе се из доминатних америчких медија исте лажи шире на све четири стране света. Накнадном анализом *Omnitec Solutions* извештаја, сазнаје се да аналитичари добијају јасне и недвосмислене поруке и да оне постају *вести*. Једног дана „господин Рамсфелд је написао меморандум усмеравајући групно интересовање на главне тачке. Две су биле подвучене:

‘Усмерите се на глобални рат против терора – не само Ирак. Шири рат – дуги рат.’

‘Повежите Ирак и Иран. Иран је преокупација. Ако паднемо у Ираку или Авганистану то може помоћи Ирану’.<sup>14</sup>

Тако то раде „независни медији“. Тако се праве дубокоумне анализе и фер и независне процене. Промишљено, плански, патриотски. Никога у великим кампањама не занима чињеница да то америчка држава ради још од отимања Кубе од Шпанаца, крајем XIX века. Кад се мир више није могао толерисати, 15. фебруара 1898. амерички војни брод „Мејн“ који је био укотвљен у хаванској луци – експлодирао је! То ће се после испоставити као „амерички специјалитет“ - од „Мејна“ до Рачка, лажне приче о Садамовом оружју,

---

13 Barstow D., Message Machine – Behind Military Analysts, the Penatgon’s Hidden Hand, *New York Times*, April 20, 2008.

14 Исто.

разарања Либије, али сваки пут ојачане новом технолошком подршком и све неумеренијим цинизмом. Те 1889. то није могло без описа „ноћи без месечине“ у којој одјекне страшна експлозија. До јутра је брод потонуо... Из воде је вирио само део олупине. Шпанци су одмах саопштили да они с тим немају никакве везе и понудили – независну судску истрагу. И ко не зна „случај Мејн“, данас зна да су америчке власти одмах одбиле независну истрагу, а америчке новине истог трена без задршке започеле кампању о „деловању тајних непријатељски паклених машина“. Њима је све толико очигледно да се сви докази, питања, чињенице одбацују као смрдљив сир. И ускоро се тај чин над читавом Америком – у новинама, на улицама, у холовима Конгреса претвара у ратни поклич: „Не заборавите Мејн!“ И решење се сублимира у ништа дужи слоган: „Шпанце у пакао!“

После спаљивања ирачке земље 2003. и отпремања Садама Хусеина у пакао, портпарол „Фокс њуза“ је рекао, новинару „Њујорк тајмса“ да се раскринкају лажљиви аналитичари, да његови „шефови компаније ‘одбијају да буду део’ овог текста“. Јасно. И чему? Али „либералнији“ *Си-ен-ен* неће пропустити прилику да напомене како они „готово три године нису били свесни да је један од њихових главних аналитичара, генерал Маркс, био дубоко уплетен у послове с Владом, укључујући и послове везане за Ирак“.

Кад је *Си-ен-ен* унајмио пензионисаног генерала Џејмса Маркса 2004. он је имао руководећу улогу у *McNeil Technologies* у вођењу војних и обавештајних послова. Иако би *Си-ен-ен*, без сваке сумње сазнао за овакав уговор неке руске, грчке или кинеске телевизије и извргао га општем јавном руглу, ово му је на неки чудан начин „промакло“. Како? „Нисмо мистер Марксу онда поставили питања која је требало да поставимо“, објаснио је *Си-ен-ен* у писменом саопштењу.<sup>15</sup> А генерал Маркс се искрено изненадио, јер ништа у вези њега није била никава тајна. Напротив. Он је за своју фирму „интензивно радио на реализацији уговора од 4,6 милијарди долара за ангажовање на хиљаде преводилаца за Сједињене Државе у Ираку“. Али кад је дошао тренутак растанка 2007. *Си-ен-ен* није часио ни часа. „Увидели смо колико су његови послови широки и одлучили од тог времена да треба да прекинемо наше односе с њим, саопштио је *Си-ен-ен* ” (Барстоу, 2008). Ништа лично. Посао је посао.

---

15 Исто.

IV

Касни капитализам - који у себи носи до крајњих граница заоштрину Марксову још 1848. уочену законитост да капитал сваки успон завршава дубљим и погибелјнијим падом - друштво је нарушеног имунитета који се више не може витализовати технолошким прогресом. Напротив, подижући технологију, оно се систематски самоугрожава. Парадоксално, шири фронт самоуништења. “После земље, мора, ваздуха и свемира, *информација* постаје пета димензија рата”, констатује Зоран Јевтовић у разматрању о “масмедијском преображају теоризма у глобалном поретку”. Међутим, као што друштво које је унапређивало средства и оружја да би колонизовали народе, територије и богатства, ризикује да постане жртва својих преображених колонија - које су усвојиле иста технолошка знања, а билошки су доминантне - тако и информативна средства (масовни медији као оружје латентног тоталног специјалног рата) постају средства терора над “белим човеком”, а колонијама намењени “слатки отров” има трансгранични ток. “Амнезија и анестезија јавности, која се вештим медијским триковима и подвалама усађује у свест аудиторијума, након краћег времена враћају се креаторима са бумеранг дејством.”<sup>16</sup>

Цивилизација слике и симбола, што је постао модерни Запад, нападнута је баш у Ахилову пету, што су *терористи* као једини могућ одговор у систему без реалне опозиције, научили управо из западњачке рационалне суровости. Терористима недостаје западњачко лицемерје, али питање је колико би оно било функционално у постојећем систему и успостављеним токовима. А “крв и смрт најбоље подижу тираже и рејтинге, због чега тероризам постаје масмедијски спектакл који вас својом суровошћу привлачи за екране, радио-пријемнике, странице штампе или интернет... Рејтинг гледаности терористичког догађаја расте с количином ужаса којег производи, па информационим токовима струје ројеви порука које указују на пропагандну димензију...”<sup>17</sup>. Средства Запада су и даље технолошки супериорнија, али њихови садржаји су вештачки, млитави, декадентни. Тако се у “старе (пропагандне-медијске) мешине”, по историјски легитимизираном моделу - уливају “нова вина”. И шта може бити противудар из устајалог конформизма моћној поруци: “Наши људи су жељни да умру исто толико колико су Американци жељни да живе”, наводи француски постмодерниста

---

16 Јевтовић З., *Масмедијски преображај тероризма и религије у глобалном поретку*, Београд 2007, стр. 97-124.

17 Исто, стр. 104.

---



Бодријар мото исламских милитариста, наглашавајући да се сада *све игра око смрти* - стварне, симболичке или обредно-жртвене. Симболичка моћ *a priori* добија медијски карактер јер, представљена говором и сликом, намеће артифицијалну стварност која привилегованим елитама доноси политичку и економску корист<sup>18</sup>.

Арогантна супериорност се у правилу претвара у мане. Све последице је немогуће предвидети и каналисати. Технологије, на пример, већ омогућавају да на телевизији имамо „вести у реалном времену“ (*real-time news*) - кад догађаји стижу „у комфор дневне собе истовремено док се дешавају“. Бомбардовање Београда, операција окупације Багдада, улични немири у Тунису и Каиру... Али, у пренатрпаној јавности, такви спектакли носе све више друштвених проблема. Милиони људи падају у стање *compassion-fatigue* – „замор од саосећања“ код гледалаца, што све чешће значи и расипање капитала, јер потрошач нема снаге и воље да више разазнаје „зло и злочинца“ и патњу „жртве“. Други проблем који ће за *real-time news* уочити истраживачи су „нежељене импликације за управљање кризама“, те „политичари више не могу да реагују на конфликте и кризе... пожељним ограничењима која намећу *контрола, поверљивост и хладнокрвност*. Они морају да се носе са ситуацијом у којој масовна публика приступа информацијама истом брзином као и политичари ... *Real-time* вести могу да натурају политичку реакцију која више одговара јавном мњењу него потребама ситуације“<sup>19</sup>.

## V

Западу је увек недостајало снаге за самоконтролу. Берtrand Расел је 1923. на Лондонској школи за економију и политичке науке говорио о „нужности политичког скептицизма“, и то као услова да се савремени човек како-тако избори за некакву мерицу слободног одлучивања. Не говори се о *слободи*, него о настојању и многозначним путевима који се отварају.

„Индустријализам је створио нову потребу за светском сарадњом, али и нове могућности да једни друге повређујемо и будемо непријатељи“, каже Расел. Бити добар је пожељно, али партијски успех и политички успон се досежу *једино на осећању непријатељства* и „човек који се ослања на потребу за сарадњом је немоћан. Док образовање усмерава генерације ка новим каналима и штампа подупире мржњу, *само*

---

18 Исто, стр. 97-124.

19 Бригс А. и Колби П., *Увод у студије медија*, Београд 2005, стр. 286.

---

политика *наношења штете* има шансу да буде привлачна у пракси наших садашњих политичких метода“. Расел је сматрао – време које је следило дало му је за право, а наше време му је дефинитивно дало за право – да се основне друштвене улоге образовања и медија „ни у којој мери за дуги период“ неће моћи мењати и да је зато „највише чему се можемо надати, како се то мени чини, да се нужно постане политички скептик, чврсто апстинира од вере у различите атрактивне партијске програме који се с времена на време стављају пред нас“<sup>20</sup>.

Скептицизам насупрот неспутаном прогресивизму делује као сушта истина, али његова привлачна моћ у масовном друштву, сувише је мала. Уследиће стање када разне друштвене групе излажу опојне програме, привлаче престрашене и незадовољне, али то неће ни унапређивати систем, нити ширити поље слобода. Напротив. „Многи сасвим разборити људи, од Х. Ц. Велса па надаље, веровали су да је последњи рат (Расел мисли на Први светски рат, прим. С.Р.) био рат за крај рата. Њихове илузије су се распршиле. Многи, исто тако разборити људи, верују да ће марксистички класни рат бити рат за крај рата. Ако се то икад буде десило и њихове илузије ће се распршити – ако ико од њих преживи. Доброусмерена особа која верује у било који јак политички покрет само помаже опстанак тог организованог сукоба који разара нашу цивилизацију.“<sup>21</sup>

А шта је наша цивилизација друго него непрестано наметање боље организованих покрета онима који су губили корак и онима који су чекали шансу.

Џорџ Орвел је још у серији текстова о тоталитаризму, пропаганди и књижевности на *Би-Би-Сију* у мају и јуну 1941. сагледао дубину глобалне капиталистичке кризе констатујући да је „ово доба тоталитарне државе која не допушта и вјеројатно не може допустити појединцу било какву слободу“. Победнички поход САД после Другог светског рата обележен је поништавањем смисла за реално сагледавање „стања ствари“, па се на Орвелове и сличне опомене гледало као на „интелектуалне егзибиције“. Пропагандна кампања победника која се шири као плима од 1945, а којој је озбиљност давао „хладни рат“, учиниће да три деценије касније Џон Кенет Галбрајт „открије“ прикривеног Левијатана у „новој индустријској држави“.

---

20 Russel B., *Sceptical Essays*, London 1977, pp. 108.

21 Russel B., *Sceptical Essays*, Unwin paperbacks, London 1977, pp. 109.

---

Индустијализација свих делатности – од економије до културе – и технолошки прогрес који намеће друштву нова правила понашања створиће особену врсту тоталитаризма: „Постоји неколико битних разлика између тоталитаризма и свих ортодоксних система прошлости, било у Европи, било на Истоку. Најважније је да се ортодоксни системи прошлости нису мијењали или барем нису мијењали брзо. У средњовјековној Европи црква је диктирала што морате вјеровати, али вам је барем допуштала да задржите иста вјеровања од рођења до смрти. Није вам говорила да у једну ствар вјерујете у понедељак, а у другу у уторак... *Посебност је тоталитарне државе да контролира мисли, али да их не утврђује. Она успоставља неоспорне догме и мијења их из дана у дан.* Њој требају догме, јер јој је потребна апсолутна послушност поданика, али не може избјећи њихове промјене које су узроковане потребама политике силе. Проглашава се непогрешивом, а истодобно напада сам концепт објективне истине“<sup>22</sup>.

Пола века после Раселових упозорења, Ноам Чомски је могао да констатује да је „слободно мишљење“ постало друштвена маргиналност. Ширење информације је технолошки достигло незамисливе размере, а обезбеђена је, технолошки, тотална контрола токова информације. И више се не ради о споља наметаној манипулацији, ово је већ „веома добро вођена тоталитарна култура“ која „делује (као) производња покорности“<sup>23</sup>.

Објашњавајући како су медији и „официјелна пропаганда“ поступили у случају свргавања Садама Хусеина, иначе дугогодишњег савезника Америке у угрожавању великог непријатеља Ирана, Чомски ће доказати да доношење таквих одлука нема никакве везе с мишљењем грађана. Тако је 1990, анкета *Вашингтон поста* и *Еј-Би-Си телевизије* показивала да грађани „отприлике 2:1“ мисле да би, ако Ирак пристаје да се повуче из Кувајта, требало одустати од насиља. Али, „људи који су то подржавали мислили су да су они једини на свету... Сасвим сигурно нико у штампи није рекао да би то била добра идеја. Наречења из Вашингтона гласила су да бисмо требали да будемо против тог ‘повезивања’, тј. дипломатије и стога су сви као крдо трчкарали по команди и сви су били против дипломатије...“ Да је администрација из Вашингтона заиста била „заинтересована за мир“, логично би било да би се „две трећине (америчке популације која

---

22 Орвел Џ., *Зашто пишем и други есеји*, Загреб 1977, стр. 139.

23 Чомски Н., *Контрола медија – спектакуларна достигнућа пропаганде*, Нови Сад, Београд 2009, стр. 53.

---

је сматрала да треба избећи убијање без потребе) вероватно попело на 98% популације“. Али, „овде имамо огроман успех пропаганде“. Систематски дезинформисани појединци постали су гаранција да је „могуће наставити с ратном политиком без противљења“<sup>24</sup>.

Ако је Садам Хусеин и могао да се пропагандом представи као „монструм који хоће да покори свет“, Мануел Норијега – с којим је „урађена потпуно иста ствар“ – тек је „ситан одметник. Лош, али није одметник светске класе који се нама допадају. Он је претворен у створење веће од живота“. И – САД су наступиле „убијајући неколико стотина или можда хиљада људи враћајући власт малој белој олигразији од неких 8% становништва и постављајући војне службенике САД на власт на сваком нивоу политичког система [Панаме]“<sup>25</sup>. Зашто? Зато што је то константа „тоталитарне културе“ дефинитивно утемељене почетком XX века, јер „све то није пуно другачије од *Крилове комисије* кад је прекренула пацифистичку популацију у побеснеле хистерике, који су желели да униште све што је немачко да се спасу од Шваба, који кидају удове белгијским бебама. Технике су можда софистицираније, уз телевизију и много новца који се улаже у то, али то је, ипак, прилично традиционално“<sup>26</sup>.

Систем се развио до крајњих граница и његова друштвена утемељеност све је мање органска, она се просто навлачи, као „шпанска кошуља“. Вешто, са све мање насиља и крви, али без идеје о границама моћи. „Мислим да нису у питању ... једноставно дезинформације... Питање је много шире. Питање је да ли желимо да живимо у слободном друштву или под нечим што достиже форму самонаметнутог тоталитаризма.“<sup>27</sup>

## VI

Аналогије Лиуса Мамфорда са “здрављем друштва” Римског царства у време опадања свакако су од користи. “Они који су подигли моћ Рима били су присиљени да прошире границе Царства: њихов страх од инвазије као и њихове све веће обавезе да штите своје путове снабдевања и извора хране и сировина довеле су до сна о универзалном политичком пројекту.”<sup>28</sup> Идеја о универзалном политичком пројекту је идеја иза које се крије панична потреба очувања

---

24 Исто, стр. 49-51.

25 Исто, стр. 54.

26 Исто, стр. 55.

27 Исто.

28 Мамфорд Л., *Град у историји*, Загреб 1988, стр. 230.

---

status quo-a. Друштво без рата - друштво грађанских слобода, правде и одсуства угњетавања и терора “није никада остварено” (Мамфорд), али се јесте моћно римско друштво расточило, а у одсуству велике идеје “тисуће Римљана (је) стварало планове и уроте... подносиле добровољно изгнанство и своје дане испуњавале досадним јавним пословима... Ти римски функционери обављали су своје дужности упркос тешкоћама и досади, сећајући се у часу смрти хладних али утјешних мисли што се приписују час Зенону из Китиона, час Теренцију или Вергилију... *Човјек сам и ништа људско није ми страном*”<sup>29</sup>. Таквој држави није остало ништа него да подари “грађански облик свом паразитизму” - заувек познатом *Panem at circenses*.

У “свету обмане” читав живот је претворен у спектакл, који, гледан из циркуских шатри и арена, “као и у данашњој Америци није познавао квантитативних граница”. И: “баш као што данас ‘прави живот’ за милијуне људи постоји само на телевизијском екрану, док су све непосредне манифестације живота другоразредне, помоћне и готово бесмислене, тако је и за Римљане цијели тај континуитет представа постао нешто обавезно: *Представа се мора одржати!* (...) Потреба за оваквом масовном разонодом постајала је утолико јача уколико је остали живот био испразнији. Чак је и интелектуални живот Рима, никад толико јак као у грчким градовима, одавао сличну празнину и испразност. Премда Рим није дошао дотле да уведе квизове, које телевизијски гледаоци толико воле, људи су се занимали за слична испразна питања: Колико је људи веслало на Енејиној галији? Шта је Сципион појео за доручак прије него је поразио Картажане?”<sup>30</sup> Мамфорд је ово писао почетком 1960-их кад је телевизија била далеко од “Великог брата” и поплаве распусних “ријалитија”, али је знао да је “стара хеленска култура ‘здравог духа у здравом тијелу углавном без духа која је служила само надраживању властитог тијела’ и живјела паразитски на властитој моћи”.

Време „ријалитија“ и „доба спектакла“ остављају последице на друштво које и свет око себе почиње да мери критеријумима *Panem at circenses*. Да изаћи из тога не само да није лако, него је и немогуће, сликовито показују невоље које је у тренутку отржењења и покушаја конверзије имао Крис Хејс пред својим „верницима“.

Хејс је, као привилеговани дописник, две деценије производио “идеолошки исправне” вести за читаоце “Њујорк

---

29 Исто, стр. 230.

30 Исто, стр. 233-234.

---

тајмса” из Централне Америке, са Блиског Истока, из Африке, са Балкана. Награђен је и Пулицеровом наградом што је то обављао за пример. Имао је име и углед кад је одлучио да своје читаоце обавести да - стварност, ипак, изгледа другачије. Наравно, то није могуће чинити на првој линији фронта у “Њујорк тајмсу”, па се Хедис одлучио да искористи друге медије у које је, по основу старе славе, имао приступ. Писао је књиге и говорио на трибинама.

Тако се 2003. обрео на Рокфорд колеџу у Илиноису. “Стајао сам пред око хиљаду гостију и говорио о рату...” Повод је била његова књига *War is a Force That Gives Us Meaning*, “оштра критика империје и рата... Био је ветровит дан”. А Хедис обучен у пригодну црну одежду, говорио је да је “убијање, или бар најгоре од тога, окончано у Ираку. Али, треба бити спреман на то да ће крв - и њихова и наша - наставити да се пролива... У свему овом ми смо постали парије, тирани према слабијима од нас... и постали смо веома изоловани”. Говорио је о сукобу Америке с муслиманима, који чине петину светске популације и напомињао је да већина њих нису Арапи. “Бес, у свету у коме готово педесет одсто планете преживљава са мање од два долара дневно, усмерен је на нас... Тероризам ће постати начин живота.

У том тренутку гомила, незадовољна и љута, почиње да протестује. Зачуо се повик: Не!”<sup>31</sup>

Хедис им је онда вешто подметнуо “архинепријатеље” Владимира Путина и Аријела Шарона, да би им објаснио да “они”, Американци, не треба да буду као ова двојица. “Модерна западна цивилизација може уништити себе, упозорава теолог Рајнхолд Нејбор, зато што погрешно употребљава технологију као кључно добро”, цитирао им је мудру опомену пре него што се осврнуо на израелску окупацију територија у Палестини и бруталне и корумпиране режиме америчке савезнике на Блиском истоку...

“Сад се већ чуо хор звиждука и повика.”

Он је наставио да говори о ризику кад сила изгуби везу с реалношћу...

“Где си ти био 11. септембра, викао је мушкарац из гомиле.

Страх производи окрутност, говорио сам. Окрутност је болесна и гура нас у парализу.

Бука и претња биле су све јаче.

Ко жели да слуша ово блебетало?, викао је неко.

---

31 Hedges C., *Death of the Liberal Class*, Toronto 2010, pp.127-128.

---

У центру Дантеовог пакла, настављао сам...<sup>32</sup>

Говор није потрајао још дуго. Гомила је постајала све нестрпљивија. Једна жена је викала: *Good bless America!* Хеџису је искључен микрофон, са бине га је одвело обезбеђење...

Локалне новине *Rockford Registar Star* су сутрадан објавиле “Говорник растурио свечаност дипломаца”. У “Њујорк тајмсу” су били бесни. “Позван сам у Тајмсову зграду од помоћника уредника Била Смита и дата ми је писмена опомена због ‘јавног наступа који може подрити поверење у непристрасност новина’. Процедура по правилима Новинског удружења Њујорка подразумева да ако опет будем говорио о рату могу бити отпуштен.”<sup>33</sup> Суочен са реалношћу, Крис Хеџис, који себе и сличне доживљава као последње остатке некад велике либералне класе у Америци закључује да су се медији утопили у истоветно медиокритетство, корпоративизам и каријеризам, као и сви остали традиционални носиоци америчке либералне идеје – универзитет, синдикати, уметност, Демократска партија и религијске институције. „Медији, као и универзитет, држе се погрешне идеје о непристрасности и објективности којом, у ствари, маскирају своју везу с моћи. Они утврђују апсурдну идеју да су знање и разумевање ексклузивно достижни кроз визионарство и да сви треба да будемо пуки посматрачи живота.”<sup>34</sup>

Јавност је окована „медиокритетством, корпоративизмом и каријеризмом”, али Крис Хеџис, као и већина оних с којим он дели идеју о „смрти либералне класе” нема никаву јасну идеју о могућем решењу. „Као самосвојна и морална бића, ми можемо постојати кроз мале, понекад прикривене чиновне пркоса. Пркос, наша способност да кажемо *не*, је оно што масовна култура и масовна пропаганда настоје да искорене. Онолико дуго колико желимо да се опиремо тим силама, имаћемо шансу, ако не за нас онда у најмању руку за оне који долазе после нас. Онолико дуго колико се будемо опирали, постојаћемо. Али, сада је то једина могућа победа.”<sup>35</sup> Ова „умереност”, која подсећа на дезоријентисаног Човека из подземља Достојевског, можда је довољна за „мртвог либерала”, али је мало за друштво у овако дубокој кризи.

---

32 Исто, стр. 129.

33 Исто, стр. 130.

34 Исто, стр. 131.

35 Исто, стр. 217.

---

VII

Има времена кад се локал-конформизам масама укаже као ослобођење, посебно ако се људско биће постави да бира између живота у беспризорном сиромаштву (две милијарде становника Земље живи од 1 долара дневно) и изазова потрошачког друштва. Појединцу у маси пред том реалношћу несврховито је подметати „бригу за човечанство“, „да су сви људи браћа“ и да је стабилност система (и великих) толико непроцењива да се увек ваља сетити „ефекта лептира“ Едварда Лоренса који је проучавајући корелацију хаоса и реда дошао до закључка „како мале варијације могу да утичу на огромне и комплексне системе“, па је то сликовито описивао како трептај крила лептира у Амазону, ако погоди тренутак, може произвести торнадо у Тексасу.

А чињенице могу личити на мрачност неба пред олују. “Данас најбогатијих 1% светске популације контролише 40% светског богатства, најбогатијих 10% управља 85 светског богатства, док доњих 50% располаже са свега 1% свеукупног светског богатства. Ако је неолиберална политика довела до погоршања (и у многим случајевима стагнације и опадања) стопе економског раста, онда убрзано нагомилавање богатства у цеповима богатих појединаца и држава није нешто што се могло догодити једино примањем *оно мало вишка* који приспева од умањеног раста привреде. Извесније је да је толика количина богатства стечена управо *узимањем* од сиромашних.”<sup>36</sup>

Ове чињенице добијају на јасноћи кад се томе дода да се „готово сва средства стечена услед опоравка од кризе у Сједињеним Државама уплаћују на рачуне 1% најбогатијих”. А за илустрацију ризика од „лептировог ефекта” у планетарним реалцијама може послужити чињеница „како су мултинационалне корпорације буквално отеле 11,712 долара само од Африке од 1970. године. Путем повољних трансферних цена и других облика неплаћања пореских обавеза”<sup>37</sup>. Каква се стабилност може очекивати у свету који те самоубилачке диспропорције, све убрзаније, чини све грандиознијим.

Основно питање данас је: докле је стигао касни капитализам? Јер Орвелова мисао да у капитализму реално “нема простора за било који људски однос; он нема права сем оног да

---

36 Хикел Ц., Кратка историја неолиберализма (и како би се иста могла исправити), *Златна греда бр. 133/134*, Нови Сад 2012.

37 Исто.



увек мора да се прави профит<sup>38</sup> никад није била реалнија. У мање познатом есеју објављеном у њузлетеру *Left News*, британског *Left Book Club*-а,<sup>39</sup> Орвел је писао: ”Пре само једног века шестогодишња деца су радила до смрти у рудницама и у индустрији памука... То није било ништа суровије од шпанске инквизиције, али је било нехуманије, јер онај ко тера децу да до смрти раде мисли о њима као о алаткама, док је шпански инквизитор мислио о њима као о душама. У складу с капиталистичком етиком апсолутно нема ничег погрешног у избацивању човека да липше после 40 година службе, напротив, то може звучати бизнисменски као неопходно смањење трошкова што је део обавезе према својим акционарима. Истина је да се капитализам припитомљује, мења и развија извесне врлине... али ја мислим да би морало да се узима да је он ђаволске природе и да ће увек резултат тога бити изопачавање људског живота у извесним правцима<sup>40</sup>.

\*\*\*

Додаћемо овоме и најсажетију Мамфордovu повест опадања Великог Рима. Наиме, Патополис (град болести) „претворио се у Психопатополис, с Нероном и Калигулом као апсолутним властодршцима. Тај се Патополис није више могао спасити, чак и кад се претворио у Тиранополис: никаква чврста рука и никаква тиранија нису више могле очувати његову сигурност и континуитет. Сама навика као покретачка сила и инерција маса повећала је брзину тог кретања према доље. *Sauve qui peut!* Преостао је још само један стадиј у развоју града, а он је убрзо наступио: Некрополис, град мртвих<sup>41</sup>.

Ово није закључак. Више предлог за размишљање. Нема сумње да је Мамфорда, док је ово писао, више занимала судбина Америке него истина о старом Риму.

---

38 Orwell G., *Will Freedom Die With Capitalism?*, Left News, London 1941. pp. 1682-5.

39 Основан 1936. као једна од “главних левичарских институција” за “обнову и едуковање британске левице”. Више на: (wikipedia.org): *Will Freedom Die With Capitalism?* (Хоће ли слобода умрети с капитализмом?)

40 Исто.

41 Мамфорд Л., *Град у хисторију*, Загреб 1988, стр. 236.

---

ЛИТЕРАТУРА:

- Бал Ф., *Моћ медија*, Клио, Београд 1997.
- Barstow D., Message Machine – Behind Military Analysts, the Pentagon’s Hidden Hand, *New York Times*, 2008.
- Бригс А. и Колби П., *Увод у студије медија*, Београд 2005.
- Чомски Н., *Контрола медија – спектакуларна достигнућа пропаганде*, Нови Сад, Београд 2009.
- Ellul J., *Propaganda, The Formation of Men’s Attitudes*, Vintage books Edition, New York 1965.
- Ewen S., *PR! A social history of Spin*, New York 1967.
- Галбрајт Ј. К., *Нова индустријска држава*, Загреб 1970.
- Gray J., A Point of View: The revolution of capitalism, *BBC News Magazine*, London 2011.
- Hedges C., *Death of the Liberal Class*, Alfred A. Knopf, Canada Toronto 2010.
- Хикел Џ., Кратка историја неолиберализма (и како би се иста могла исправити), *Златна греда* бр. 133/134, Нови Сад 2012.
- Хобсбаум Е., *Доба екстрема – Историја кратког Двадесетог века 1914-1991*, Београд 2002.
- Јевтовић З., Масмедијски преображај тероризма и религије у глобалном поретку, *Политикологија религије* бр.1, Београд 2007.
- Ками А., *Морал и политика*, Београд 2004.
- Маркс К. и Енгелс Ф., *Комунистички манифест*, Београд 1945.
- Маршал Т., *Игра сенки*, Београд 2002.
- Мамфорд Л., *Град у историји*, Загреб 1988.
- Orwell G., *Will Freedom Die With Capitalism?*, Left News, London 1941.
- Орвел Џ., *За што пишем и други есеји*, Напријед, Загреб 1977.
- Рељић С., *Одумирање слободних медија*, Београд 2011.
- Roth R., There was no “Tiananmen Square Massacre”, CBS News, 2009 [www.cbsnews.com/8301-503543\\_162-5061672-503543.html/](http://www.cbsnews.com/8301-503543_162-5061672-503543.html/)
- РТС, Војска није пуцала на Тејнанмену, сајт [www.rts.rs](http://www.rts.rs), 04. јун 2011.
- Russel B., *Sceptical Essays*, Unwin paperbacks, London 1977.
- Стошић А., *Никола и Елена Чаушеску: 20 година од револуције*, Београд: Б-92 ВИП блог, 2009 [www.blog.b92.net/text/13724/Nicolae-i-Elena-Ceausescu%3A-20-godina-od-revolucije/](http://www.blog.b92.net/text/13724/Nicolae-i-Elena-Ceausescu%3A-20-godina-od-revolucije/) komentar Sepulturero

*Timisoare Massacre*, Iconic Photos, 30. avgust 2010, [www.iconicphotos.worldpress.com/2010/08/30/timisoare-massacre/](http://www.iconicphotos.worldpress.com/2010/08/30/timisoare-massacre/)

Валерштај И., *После либерализма*, Београд 2005.

Волерстин И., *Утопистика или Историјски избори двадесет првог века*, Београд 2000.

Slobodan Reljić  
University of Belgrade, Faculty of Philosophy -  
Sociology Department, Belgrade

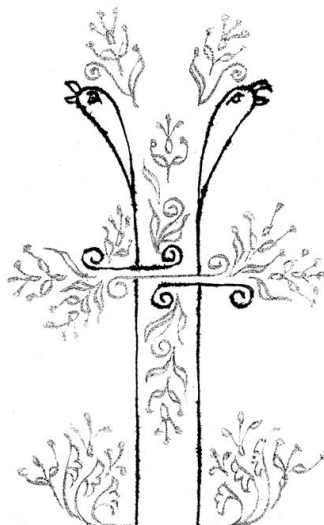
## MEDIA – ARTILLERY OF GLOBALIZATION

### HOW TO LIVE IN A TOTALITARIAN CULTURE THAT ACTS AS AN OBEDIENCE MANUFACTURE

#### Abstract

Globalization of the world economy and imposing of the global society have created a gap between the rich and the poor that is unprecedented in history. This disproportion makes “late capitalism” very unstable and becomes a cause of possible major social changes. Western Global media are standing in the first line of defense of the so created new world order. The media industry is part of a robust propaganda machinery that creates excuses for the current state of affairs, but takes part in preparing wars and leading military operations against those who endanger the status quo.

**Key words:** *late capitalism, spectacle, experts, terrorists, real-time news, totalitarianism*



Филозофски факултет Ниш, Универзитет у Нишу и  
Академија лепих уметности, Универзитет у Београду

DOI 10.5937/kultura1338340J

УДК 32.019.51:316.774

316.324.8:32

прегледни рад

# ДИГИТАЛНИ ПОЛИС - ОАЗА ДЕМОКРАТИЈЕ ИЛИ САЈБЕР УТОПИЈА

---

**Сажетак:** *Револуционарне промене у комуникационом простору доводе масовне медије на раскриће демократије и пропагандне тиранije, при чему капиталистички корпоративизам смањује број успешних произвођача вести, дискретно стварајући невидљиве информативне монополе. На глобалном нивоу масе се идеолошки зачаравају финим спиновањем филтрираних и перфекционистички креираних порука са унапред пројектованим ефектима, што из доминантног дискурса ислицира нестајање објективности, равноправности и друштвене солидарности. Битка за рејтинзима и тиражима избија у први план, новинари се калкулишу као трошак у функционисању медијског менаџмента, док се учешће грађанина као субјекта политичког живота минимализује. Директан, огољен, арогантан притисак државе, власника медија или оглашавача резултира стављањем потрошача у центар интересовања, тако да забава, индивидуализам и нарцизам господаре масмедијским токовима, таблоидизујући јавну сцену. Приватни профит и општи интерес никада нису били у љубави, па само критичким преиспитивањем могућих праваца развоја можемо указати на смер ширења новинарства. Аутори уочавају како се улога публице у добу дигиталних медија коперникански мења, јер након периода традиционалне пасивности и конзумеризма она добија шансу лаганог преузимања активне и стваралачке позиције. Настаје доба мултимедијалних сервиса са великим бројем комуникационих апликација, чиме се омогућава културна и политичка различитост, рађање глобалног дигиталног полиса, умреженог и отвореног за сваког појединца. То је и велика шанса за опстанак демократије, при чему се новинарство и само мења, враћајући се изворној мисији служења обичном човеку.*

---

**Кључне речи:** медији, комуникација, конвергенција, свест, публика, демократија

Свет у којем живимо немогуће је разумети ако не проучавамо информације којим га креирамо.<sup>1</sup> И ако се некада јавни живот одигравао на трговима и агорама,<sup>2</sup> тако што су угледни грађани демократске Атине и републиканског Рима заводљивим говорима чинили све како би подршком суграђана били изабрани на важне државне положаје, данас исто чине Обама, Путин или Меркелова, само што њихова обраћања истог тренутка прати милионски аудиторијум широм планете.<sup>3</sup> У првом случају пропагандни утицај је био нескривен, ограничен распрострањањем полиса, границама гласа говорника или румора који се као одјек ширио заједницом, док је данас вешто камуфлиран и просторно неограничен пошто глобални медији укидају географију признајући само мапе корпоративних интереса. Пропагандна намера одувек је била део комуникационих токова, лукаво скривена интенција да се разним реторичким или медијским поступцима утиче на ставове и понашања других појединаца или друштвених група. Међутим, технолошким развојем нових медија, али и стратешко-методолошким истраживањима навика, потреба и захтева публике ушло се у фазу апсолутне предвидивости њеног понашања. То значи да медији креирају друштвену свест, постајући и сами део система који влада. Тако долазимо до својеврсног парадокса: медији би требали да служе демократији и њеној промоцији, док у стварности постају чувари елита, корпоративног капитала и арканских центара који управљају друштвом. Растућа провалија између богатих и сиромашних њих све мање дотиче, јер је полуге надзора јавног простора препустила својим господарима који и не помишљају да критички преиспитују постојеће односе. Грађани су све збуњенији, страх и паника се шире као вируси, док у комуникационим струјањима преовлађују

---

1 Рад је део истраживачког пројекта бр. 179.008 Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Модел античке заједнице почивао је на полисима, у којима се јавност интерпретирала као царство слободе и постојаности грађанина! Пропагандне поруке су обухватале изузетно широк корпус пласиран "од владара, државног апарата свештенства, племства, као и од њих заврбованих или ангажованих уметника, историчара, филозофа, итд". (Славујевић З., *Старовековна пропаганда*, Радничка штампа, Институт друштвених наука, Београд 1997., стр. 27).

3 14. фебруара 2008. у Кремљу је одржана традиционална годишња конференција за новинаре која је трајала четири сата и четрдесет минута. Директан пренос вршили су државни канали *Русија* и *Мајак*, као и ТВ станица *Вести-24* која се емитује преко интернета. Међу 1.364 акредитована новинара 318 било је из иностранства, из чак 105 држава!

сензационализам, забава и спектакуларност. Фрагментација јавне сфере све је израженија, цинизам и неповерење у медијске садржаје све су уочљивији, чињенице и мишљења уткане у екранске слике све су чешће, па је и друштвене реалности све мање.

Савремено друштво медијске садржаје прима селектованом пажњом, тако да се *рацио* често заведен забавом повлачи на маргине. Око мења ум, површина слике – дубину, брзину саопштавања – аутентичност и тачност информације, док друштво опчињено илузијом бљештавих спектакла реални живот мења екранским представама. Медијска индустрија испуњавајући своје захтеве и глад за публицитетом све више производи сладуњаве слике са конструисаним културним навикама и вредностима, правдајући их потребама тржишта. Почетком овог века, амерички социолог Џејмс Дејвидсон Хантер (James Davison Hunter), са Вирџинија Универзитета, увео је у научни вокабулар појам “културни рат”, објашњавајући како се он односи на “бројне битке око поретка вредности у појединачном и колективном духу и телу”<sup>4</sup>. Под плаштом испуњавања жеља публике крије се сурова борба за идеолошком доминацијом, уз реалну опасност да таблоидизацијом јавне сфере угушимо критичку свест и међусобну различитост. Исте или сличне музичке матрице, блокбастери, књижевни хитови, ријалити шоуи, информативне поруке или екрански спектакли нуде исте или барем сличне моделе вредности, па циљ планетарних модератора више није у грубом наметању ставова, већ *меком* пласирању сличних садржаја произведених под контролисаним условима у брижљиво чуваним креативним радионицама. У новоствореном медијском архипелагу мас-медији добијају улогу друштвених катализатора; фаворизовањем једних, а игнорисањем других они врше невидљиву селекцију података, стварајући комуникациони вртлог. Свет будућности почива на неравноправности информација, новом похлепном походу наметања културне глобализације, која као бу-меранг производи моралну панику<sup>5</sup>. Другим речима, стварност ће се делити на ону која постоји у медијима и ону која није битна, јер су тако медијски господари одлучили. Или,

---

4 За разлику од Хантингтонових оружаних ратова међу припадницима различитих система вредности, амерички теоретичари културни рат виде као “меки” сукоб унутар истог цивилизацијског круга, при чему медији намећу доминантне образце и пожељна мишљења.

5 Поли Тојнби доминацију *американизма* види кроз настанак *културне панике* као блиске рођаке *моралне панике* (моралног суноврата), *интелектуалне панике* (заглупљивања) и *патриотске панике* (губљења националног идентитета). У: *На ивици, живети са глобалним капитализмом*, приредили Хатон В. и Гиденс Е., Плато, Београд 2003, стр. 251.

још горе, стварност ће појмовно дефинисати они који обликују информације, а не они који живе у њој!

Можда стога Јирген Хабермас (Jürgen Habermas) поред политичке и друштвене моћи, потенцира значај медијске моћи као специфично новог капитала у јавној арени, стратешки битног за функционисање демократске заједнице. У нормативну теорију он уводи појам делиберације,<sup>6</sup> објашњавајући да интеракцију између државе и њених друштвених окружења омогућавају комуникациони канали који филтрирају политичке захтеве и идеје. Халабуку негдашњих изборних кампања вођених по трговима и стадионима, сменила је чудесна опсена електронских слика које омогућавају демократску легитимацију неког друштва. Отуда председнички кандидати као телешоп производи, изборне кампање као углађени холивудски филмови, а политички капитал као резултат примене метода корпоративног комуницирања. Нови медији укинули су традиционалне границе националних резервата, пружајући комуникациону платформу за глобалну дебату и дијалог. Њихова моћ крије се у селекционисању и обрађивању медијских садржаја, избору времена и простора којим ће бити присутни у јавној сфери, начину презентације, избору личности, стилу представљања и комуницирања, дискурсу и култури јавног наступа, ефективности која ће остати у памћењу аудиторијума. Једно од бројних истраживања у сврху испитивања јавног мњења показало је да се “политички приоритети америчке јавности обликују под утицајем ТВ вести које неке проблеме будно прате, док друге занемарују”, као и на чињеницу да са удаљеношћу гледаоца од света јавних послова, “расте утицај телевизије на одређивање политичког програма”<sup>7</sup>.

Мишљење да сви чланови полиса треба да учествују у стварању доминантне политике одавно се изгубило, баш као и деспотско схватање да одлучивање о важним стварима треба препустити владару и кругу око њега. Медији, посебно првобитна штампа, убедили су своје кориснике у важност њихове политичке улоге, док је новинарство ревностно подржавало склоност ка индивидуализму, сматрајући како је

---

6 Делиберативна демократија је модел у којем се политичке одлуке доносе процесом преговарања, договарања и убеђивања. Оно је резултат комуникационог деловања између формално организованих и неформалних делиберација лицем у лице, у аренама и на врху и на дну политичког система.

7 Јанда К., Вери Ј. и Голдман Ј., *Изазови демократије*, Загреб 1999, стр. 116.

добро појединца добро и за државу.<sup>8</sup> Људи су били господари своје политике, и обрнуто, политика није могла да задире у њихов приватни живот. Медији су бурним узлетом променили карактер стварности: границе су се пред микрофонима репортера или камерама сниматеља буквално урушавале, постепено затирући све пред собом. Приватни интереси су се повлачили пред локалним; локални пред регионалним; регионални пред националним; национални пред међународним, а међународни пред глобалним. Политика је коришћењем медија као когнитивних мапа преобликовала планетарни поредак, селећи моћ управљања у све мање руку, а да је то мали број усамљених појединаца стигао да примети. Масе су допустиле да буду заведене, да им други намећу шта им се свиђа и које обрасце треба да форсирају. Потрошачки дух је испливао из боце, не дозвољавајући равнодушност и апатију због све тежих услова живљења. Нови медији су сурогат истрошених уличних добошара; комуникационе алатке су замениле пријатеље и породицу, док политичари све мање обилазе своје бираче, али са њима куцкају Твитером или четују на некој од социјалних мрежа...

### *Објективност вести и право „да знамо све”*

Мишљење светске јавности о карактеру и специфичности ма важнијих догађаја стварају глобални медији, Си-Ен-Ен, Би-Би-Си, Скај њус и сличне међународне мреже, најчешће на основу *сведочења* својих репортера. Међутим, колико су она заснована на чињеницама, а колико на политичким и војним интересима илуструје и следећи пример: Дени Абдул Дајама, британски новинар сиријског порекла, постао је препознатљиво лице захваљујући видео јављањима са жаришта у Сирији. Забрана кретања страним дописницима од стране власти Башара ал Асада само је подигла његову репутацију, јер се захваљујући свом пореклу кретао зонама које су за западне медије биле недоступне. А онда се у тренутку новинарске неопрезности, схватило да “сиријски Дени” (како су га звали светски медији) плаћа своје асистенте да у тренутку директног укључења у програме светских станица пуцају из аутоматског оружја, како би дочарали жестину сукоба.<sup>9</sup> Јавност је била жртва пропагандног рата, који се уместо оружјем водио камерама и микрофонима.

---

8 Дејвид Рисман (David Reisman) говорећи о интересима обичног човека тврди да је он у политичку сферу ушао “не зато што се осећао обавезним да унапреди високооперативни групни живот, већ зато што је имао неки свој специфичан интерес; одговорност према себи или према другима или и једно и друго”.

9 “Не знам како су дошли до тога (снимка). То је све приватно, то је све избрисано”, неуверљиво се бранио гостујући у емисији Ена Андерсона



Према подацима Европске комисије приступ телевизији данас има 98% домаћинстава, која више од 208 минута дневно проводе поред малих екрана<sup>10</sup>, али ако томе додате двадесетак минута одвојених за слушање радија, 15 минута за читање новина или 165 резервисаних за интернет и друштвене мреже, схватићете да је човек XXI века у све већој мери уплетен у мрежу комуницирања. Завођење симболима постаје циљ управљачких елита, док управљање јавношћу и медијима развија нове теорије, технике и моделе. Истина се монтира пред ТВ камерама, микрофонима или у дигитализованим студијима, док публика, уверена да снимци које гледа не лажу, споро и разочарано схвата како све чешће постаје жртва масмедијских конструкција.<sup>11</sup> Укидајући географску дистанцу (све се то дешава пред нашим очима) и психичку изолованост (можда ћемо ми бити следећи), медији постепено освајају наше слободе, али и мишљења, ставове, навике, моделе понашања. “Поредак истине почива на наметању симболичких представа, новој врсти духовног насиља као друштвеног изазова, при чему магнетно поље догађаја у јавном простору чине јавне информације, начини њихове презентације и манипулације.”<sup>12</sup> Живимо у свету интереса и држава у којима појединац или сегментиране групе готово потпуно губе утицај. Системске револуције у Тунису, Алжиру, Мароку, Бахреину, народни устанци у Египту и Либији, показали су карактеристичан образац мрежног деловања: смењивање једнопартијских система или ауторитарних вођа и њихових породица, политичко буђење уз помоћ Фејсбука, Твитера или сателитских ТВ програма и инсталирање вишестраначке демократије и корпоративног капитализма. Илузија је помислити да су “арапска пролећа” или “јасмин револуције” проистекле из снаге интернета

---

Купера, наравно на Си-Ен-Ену, који се тако дистанцирао од свог “угледног” дописника.

10 EC (2012). Fourth report from the Commission to the Council, the European Parliament, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions on the application of Directive 89/552/EEC “Television without Frontiers”, Com (2012)778 final, Brussels, 1.1. 2012.

11 Најтиранији аустријски булеварски дневник, бечки *Kronen Zeitung*, у тексту о офанзиви трупа Башара ал Асада, из разрушеног сиријског града Алепа, крајем јула 2012. објављује фотографију жене са путном торбом у руци, у пратњи мушкарца са бебом у наручју. Графичари овог листа су променили позадину тако што су убацили слике разрушених зграда из 170 километара удаљеног града Хомса, а када су уследиле критике позвали су се на “улепшавање” снимка, као што је урадио Ројтерс 2007. године, када је у свет послао фотографију бомбардованог Бејрута, на којој су облаци дима изнад рушевина били резултат монтаже у фотешопу.

12 Јевтовић З., Масмедијски преображај тероризма и религије у глобалном поретку, *Политикологија религије* бр. 1., Београд 2007, стр. 99-100.

---

или друштвеног активизма на мрежама.<sup>13</sup> Снажна међународна подршка САД и њој наклоњених држава омогућила је симпатије глобалних медија, који су својим наративима обезбедили пристанак утицајне јавности за даље акције. То показује како норма објективности у савременој медијској филозофији трпи значајне промене у складу са медијском интерпретацијом.

*Теорија вредности вести* анализира садржаје медија на основу којих закључује о критеријумима новинарске, односно уредничке селекције. При томе се посебна пажња усмерава на одређена обележја догађаја на основу којих се новинари одлучују о избору и који, на тај начин, утичу на то да ли ће се извештавати о неком догађају. Американац Волтер Липман (Walter Lippman) је још 1922. године у књизи о јавном мњењу употребио термин “вредност вести” (news value) и навео својства догађаја који утичу на ту вредност. Европска пракса је још шездесетих година прошлог века запазила три чиниоца која утичу на новинарско извештавање: *поједностављивање* (радије се бирају једноставни догађаји, односно комплексни се поједностављују), *идентификација* (близина догађаја, статус учесника, персонализација вести) и *сензационализам* (несреће, конфликти и трачеви). На основу ових резултата, Голтанг и Руж (Galtung & Ruge) направили су листу од 12 карактеристика догађаја, односно критеријума избора.<sup>14</sup> Сукоб између професионалне улоге новинара да информише грађане у јавном интересу и тржишног схватања да је новинар ту да би повећао зараду послодавцу води комодификацији вести, директно утичући на уредничку независност. Медији се међусобно допуњују, прожимају, потхрањују, а у интеракцији са политичким естаблишментом попримају застрашујућу моћ. Политички догађај се може пренети верно, онаквим какав се заиста и десио, али исто тако новинари га могу преувеличати, минимизирати или искривити.

Пренос информација се одвија по унапред одређеној схеми, смишљено и систематично. Најважније је проследити вест и тако створити подлогу политичкој елити за доношење важних одлука. Противаргументација се унапред одбија као

---

13 “Ниједна политичка акција, односно опсежнија друштвена промена, изведена у било ком делу света, не може остати изолована у односу на глобални контекст повесних кретања”, Вуксановић Д., Филозофија медија, вс. мислити медије, *Култура* бр. 133, Београд 2011..

14 Чиниоци вести према овим ауторима су: фреквенција, чинилац прага пажње, јасност, важност, сагласност, изненађење, континуитет, променљивост, однос према елитним нацијама, односно према елитним особама, персонализација и негативизам.

навијачка, острашћена или се из ње ваде само делови који одговарају, цитати које коментарима и анализама окрећемо у нашу корист, чиме се уништавање противника наставља. Комбиновање слика зависи од модалитета директне пропагандне поруке, офанзивне, дефанзивне, конструктивне, позитивне, мобилизаторске итд., али и техничких могућности дифузних канала којима располажемо, времена и новца којег имамо. Важно је прецизно обележити носиоце значења (лоше момке), јер догађај тада симболички представљамо, пројектујући скалу стимулираних понашања. Објективност није битна, као ни вредносна димензија поруке. Можда ће се у каснијим допунама информација додати битно нови елементи, али ће тада бити касно за утицање на политичку подршку или акцију.

Када се у уторак 11. септембра 2012. године, на улицама Барселоне окупило око милион и по Каталонаца тражећи независност овог шпанског региона, ударне вести готово свих светских медија почињале су сликама овог догађаја, док је на јавном сервису шпанске телевизије извештај објављен тек у двадесетој минути главне информативне емисије. Државни уредници сматрали су важнијим прилог о сусрету и “добрим вибрацијама” између шпанског и финског премијера Маријана Рахоја и Јиркија Катаинена, па годишњицу обележавања 11. септембра 2001. и терористичког напада на САД, као и прилог о уступцима које је Брисел учинио Португалији како би испунила зацртане пројекције буџетског дефицита. Шпанска државна телевизија (RTVE) минимизирала је значај каталонског марша, па је пре њега емитовала и причу о неизвесној судбини деце Рут и Хосеа Бретона, која су нестала пре годину дана, уз још неке, мање битне вести. Право на истиниту информацију очигледно је драматично угрожено, што је потврдило реаговање бројних грађана незадовољних прикривањем стварности, због чега је портпарол националне телевизије био принуђен да се јавно извини. Социјални протест прикривао је и могући политички конфликт јер је суштинско функционисање друштва било под озбиљном претњом, угроженом безбедношћу и сигурношћу грађана.

У суровим условима тржишног приступа и новинарство се неосетно мења, све више личећи на пропагандне летке или огласне табле политичких ментора, добро скривених тајкуна или маркетиншких монополиста. Променљива природа истине садржана у различитим интерпретацијама рецепијената, међу идеолошко и културно различитим читаоцима, води напуштању начела новинарске професионалности и преласку у сферу инфозабаве, у којој вести немају карактер

јавног добра, већ обичне робе коју поседују најбогатији и најмоћнији појединци! Медијски извештаји све чешће су резултат политичких погодби; у шпанском примеру, владајућа конзервативна Народна партија Маријана Рахоја, залаже се за централизовану, а не регионализовану државу, због чега се често сукобљавала са каталонским и баскијским странкама. Буџет шпанског јавног сервиса смањен је за 204 милиона евра, док је у парламенту укинут закон о избору челног човека јавног сервиса по којем је била неопходна двотрећинска подршка парламента. У овом тренутку за то је довољна сагласност парламентарне већине, тако да власт поставља онога кога жели, што је у јуну и учињено. Тако се менаџмент кризног комуницирања усмерава ка заштити елита, а не грађана који протестују.

Владе користе економску кризу како би утицајне медије ставиле под своју шапу, директно утичући на формирање јавног мњења. У временима традиционалне штампе, радија и телевизије, “придобивање сагласности”<sup>15</sup> било је једноставније и лакше, јер је надзирањем текстова или електронских садржаја држава лако обезбеђивала њихову контролу. Право да грађани “знају све” више је декларативно него стварно, али, да маске не би пале превише брзо, креира се наратив о демократским капацитетима јавних сервиса на које нико не може да утиче. У пракси, политичари комбинујући законска овлашћења и кадровску комбинаторику управљају комуникационим простором. У Мађарској, премијер Виктор Орбан изменама закона знатно је сузио простор за независност државних медија; у Хрватској је промењен закон о ХРТ, тако да првог човека бира парламент, у Србији се најављују промене сета медијских закона, док је у Словачкој променом већине на власти директорка јавног сервиса смењена, иако је одбор за културу и медије претходно једногласно прихватио њен извештај о раду. Бивши председник Француске Никола Саркози смањивао је државној телевизији приходе од маркетинга замењујући их порезом на телекомуникациону опрему, али се због протеста Европске комисије која се успротивила том поступку влада Франсоа Оланда нашла у великом проблему. Британски Би-Би-Си, због критичког писања о унутрашњим економским приликама, трпи оштре оптужбе

---

15 Ноам Чомски (Noam Chomsky) откривајући пропагандни модел под надзором државне бирократије, региструје пет филтера који цензуришу садржај информација: “1) величина, власништво и профитна оријентација мас-медија; 2) маркетиншко пословање и утицај оглашивача; 3) извори вести; 4) ‘противваздушна артиљерија’ и напади на медије; 5) антикомунизам као надзорни механизам” (Чомски Н., *Политика без моћи*, ДАФ, Загреб 2004. стр. 153-207).

актуелних министара,<sup>16</sup> уз обавезу да током наредних пет година смањи буџет за 20% тако што ће отпуштати новинаре. Португласки јавни сервис од политичког естаблишмента свакодневно добија претње да ће бити приватизован.<sup>17</sup> Под плаштом одбране од комерцијализације медији се гурају у окриље политичара, што значи да од служења грађанима нема ништа. Економска доктрина тржишног либерализма прикрива сурову доминацију управљачких елита, тако да се режим новинарске објективности прилагођава интересима богатих и друштвено моћних. Тако вести, извештаји, интервјуи, репортаже и друге журналистичке форме све чешће садрже манипулације “оних друштвених снага које имају највећи културни и политички капитал”<sup>18</sup>.

Политика је тек једна од делатности које свакодневно креирамо користећи снагу медија. Међутим, њене акције мењају читаве заједнице, док начини деловања и понашања одређују демократски потенцијал. Управљати неким друштвом значи управљати комуникацијама, друштвеним кризама и проблемима; појмовима и значењима. Јавне поруке, њихова производња и распрострањавање постају приоритетне услуге, а што је публика бројнија то је посао креатора одговорнији. Међутим, да би се политички циљеви остварили у пракси, неопходно је у просторима јавности конструисати повољне слике о политичким програмима, одлукама и личностима које би требале да их реализују. Демократија подразумева индивидуалност и дијалог, сукобљеност идеја и мишљења, општење власти и опозиције, што може имати значајну улогу у остваривању одређених политичких циљева. Тек укрштање индивидуалних мишљења и колективне свести резултира јединственим ставовима, убеђењима и понашањима. Отуда и данас политичари у медијским наступима

---

16 На пример, Јан Данкан Смит, британски министар за рад и пензије, оштро се жалио како Би-Би-Си извештава о актуелној економској ситуацији, оптужујући уредницу економске рубрике Стефани Фландерс да “пишки по целој британској индустрији”!

17 Њихов план је да продају комплетан Други програм Јавне телевизије, док би се у власништво Првог програма укључиле приватне компаније, чему се жестоко супротставља Европска радиодифузна унија.

18 “Рутине објективности и зависност информативних медија од политичке и бизнис елите у смислу извора информација вести пријемчиве су за десничарске политичке идеје”, запажају Роберт Хакет и Јуеци Цао (Robert A. Hackett i Yuezhi Zhao), закључујући да објективизам прави заокрет тако што форсирајући “говоре представника политичке и пословне елите, саопштења за штампу доминирајућих политичких и бизнис институција, интервјуа са експертима са универзитета и десничарских тинт-танк установа, као и помоћу колумни и бесконачних коментара конзервативних коментатора” намеће своје теме у медијима и поставља оквир јавне комуникације.

---

покушавају личне, партијске или религијске ставове прогласити јавним.<sup>19</sup> Све мањи број запослених у редакцијама и све краћи рокови производње информација значе отварање празног простора у који спремно и навалентно улећу обучени ПР стручњаци, спин мајстори и лобисти, пласирајући садржаје којима истичу све агресивнији политички клијентелизам. Отуда се са новим медијима у поље јавних информација уводи појам “менаџмента политичке комуникације”<sup>20</sup> који је саставни део политичких система, без којег нема формулисања, агрегације нити спровођења колективних одлука. Растуће сиромаштво, незапосленост, криминал, корупција, конфликтност... неки су од проблема данашњег света, али да ли ће они тако бити и схваћени зависи од начина којима ће их медији приказати. При томе, политика расипа своју моћ како би језичке или визуелне симболе упаквала у пригодну информативну амбалажу којом ће привући пажњу и подршку јавности. Личности, акције и идеје чине друштвену праксу, у којој проблем за једне истовремено може значити корист за друге. Дакле, значења не морају бити иста за све учеснике и посматраче, иако функционишу у истом простору и времену, али можда у другим политичким, психолошким, економским, религијским и друштвеним контекстима.

Жеља за владањем над другима наметнула је и битку за генерализацијом стварности, креирањем и управљањем појмовима, менталним представама конструисаним према одређеним циљевима и сврхама. Делатност сама по себи не представља чињење, али када је други опажају, коментаришу или интерпретирају добија пуни смисао. Медијски оквир конструисе се да прикрије растући јаз између богатих и сиромашних, енормну неравноправност у прерасподели друштвених богатстава, неосетно претварајући демократију у глобални хипермаркет, а човека у збуњеног и заведеног потрошача који бира између све празнијих полица.

### *Закључна разматрања*

Све што се последњих година догађа са медијима, а посебно новинама, уверава нас да медији, па ни новинарство,

---

19 Валтер Ихејерика (Walter C. Ihejirika) објашњавајући спорове политичких и верских вођа у ери нових медија види настајање новог хегемонизма, у којем први “користећи државни апарат желе да се јавности представе у што лепшем светлу, док верским вођама преостаје само морална снага” (Политикологија религије, 2011, стр. 17-31).

20 Под овим појмом у даљем раду подразумеваћемо “планирање, спровођење и контролу комплексних процеса интересубјективног преношења садржаја и конструисања реалности од стране политичких актера” (Zerfaß A. & Oehsen, H.O.)

неће више бити – исти. “Њујорк Тајмс” је прошле године (2012) први пут у историји штампе забележио веће приходе од својих читалаца него од оглашавања, што му је донело добит од 133 милиона долара.<sup>21</sup> Десетину купаца чинила је публика изван Америке, па је менаџмент решио да будућност потражи у дигитализацији и глобализацији утицаја. Новине “Хералд трибјун”, исте компаније, након традиције дуге 125 година су угашене и редизајниране у дигитализовано издање “Интернешел Њујорк Тајмс”, са циљем да постану планетарни снабдевач вестима. Интернет је омогућио медијима да стигну до нових читалаца, кроз две користи: смањени су трошкови производње садржаја, али и цена коју реципијенти плаћају за своје задовољство. Низ реформи које су претходно спроведене донео је резултате: стара публика је задржана, а нова се удружила на онлајн просторима. Некако стидљиво провукао се податак да медији не морају више да зависе од утицаја оглашивача, под условом да окупе довољан број конзументата.

Стари поредак комуницирања револуционарно се мења и захтева нове теоријске и практичне одговоре и разјашњења, јер захваљујући дигиталној технологији:

конзументи информација истовремено постају њихови произвођачи и дистрибутери;

нови медији све више потискују старе, терајући их на преображај;

нови сензибилитет конзументата намеће потребу реконструисаног новинарског израза у области жанрова и прилагођавање новим медијима (стратегија конвергенције у организацији рада и креирању садржаја).

Фокус је на судару генерација: младим, креативним снагама које моћ рачунара и мобилне, интерактивне технологије користе као природну средину којом креирају интимнију и динамичну стварност у сајбер спејсу, и генерације која биолошки потрошена пристаје да јој стварност дефинишу класични медији (телевизија, радио, новине и часописи).<sup>22</sup> Дигитална револуција је створила мноштво избора, али и недовољно пажње: интернет је у комуникациони

---

21 Приходи од новина расли су за 10,4 одсто, на 952,9 милиона долара, углавном због раста дигиталне претплате и раста цене штампаних издања. Приходи од оглашавања пали су за 5,9 одсто. Стратегија развоја била је усредсређена на интернетске претплатнике, чији је број крајем децембра износио 668.000, што је за 13% више него три месеца раније.

22 Јевтовић З. и Петровић Р., Штампа на раскршћу, *Култура* број 132, 2011, стр. 108.

простор убацио неограничену количину података, чиме је збунио ограничену способност човекових потенцијала! Јединство масе је пољуљано: сумња у објективност информација узроковала је даље губљење смисла, тако да се процес брзог и неконтролисаног раста информација намерно оставља слободним како би се чувао привид демократичности. Моћ управљања крије се управо у способности креирања и презентације догађаја и стварности, па је велика заблуда како интернет нуди једину оазу истине, посебно кроз сферу тзв. грађанског новинарства.<sup>23</sup> Појава нових платформи створила је мноштво избора, али и истакла проблем пажње, јер хиперпродукција *online* садржаја појединцу представља бригу: како у мноштву истог или сличног препознати баш оно што му је потребно?

Суштина промена огледа се заправо у концепту – колективне пажње: *није више битан медиј, већ симболи колективне пажње*. Што се медији буду више делили то ће имати мањи значај, али ће сваки појединачно значити више! Реч је о директној последици размасовљавања публике, која на тај начин раздваја и медије од новинарства, повећавајући специфичну тежину новим платформама. Комуникативни процеси са појавом интернета и друштвених мрежа блиски су ономе што Карл Попер (Karl Popper) назива *трећим светом*.<sup>24</sup> Овај аутор први свет тумачи кроз *свет објеката*, ствари-негде-изван; које су на неки начин супротстављене субјекту. Други свет је *идеја у свести*, свет субјекта, док трећи свет чине *физичке репрезентације идеја*, исказа, текстова, слика које порекло имају у другом свету, а постоје на истом нивоу као први. Простор друштвених мрежа није геометријски, већ логички јер се везе успостављају на основу категорија предмета (као на Yahoo-у, Lucos-у или другим претраживачима) или метафоричким везама (речи имају импликације у оквирима текста, подржавајући конекцију са сличним речима и фразама). Аристотел је некада снагу *demosa* (народа) видео у његовом броју: олигарси имају богатство, аристократија наслеђе, док се светина ослања само на своју бројност.<sup>25</sup>

---

23 Уз овај појам често се користе и синоними: партиципативно новинарство, улични журнализам, демократско новинарство и сл. У суштини, оно представља концепт у којем сами грађани коришћењем нових дигиталних алата и уређаја активно прикупљају, извештавају, анализирају и шире вести и информације. Проблем је, међутим, у публици и њеној масовности. То што сте написали блог, поставили фотографију или презентовали информацију не значи и да ћете остварити утицај на јавност, а без тога медији немају моћ.

24 Popper K., *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, 2<sup>nd</sup> edition, Clarendon Presss, Oxford 1979, pp. 106-110.

25 Aristotel, *The Politics*, Oxford University Press, London 1958.

---



Интернет и друштвене мреже би онда били најбројнији и најснажнији форум данашњице. Међутим, уместо да допуњују непосредну интеракцију у пракси, они је замењују, свдећи грађане на статус атома. Слобода која се привидно нуди отвореношћу приступа новим технологијама прикрива управљање и контролу важних информација. Културни обрасци, национални идентитети, политичке и филозофске парадигме, друштвени конфликти и животни стилови рedefинишу се у складу са интересима моћних хегемона.

Суштина нових медија није у говору људима *шта да мисле*, већ у неприметном наметању тема, идеја и ставова *о којима треба* да размишљају. Брзина комуницирања непрекидно расте (сваки нови уређај је бржи од претходног и има већи проток информација), иновативност избија у први план (порука никада није била оригиналнија), интерактивност зачарава (на поруку је увек могуће одговорити), док креативност никада није била на овом нивоу (скоро неограничене техничке могућности естетизације слике, филтрирања тона и сл). Нови корисник тражи комуникацију *одмах* и *сада*, да поруке шаље тренутно и истовремено на више адреса. Доживљај времена као фундаменталне категорије људске егзистенције такође се мења, прерастајући у опсесију тренутачношћу.

Комуникацијски умрежено друштво заснива се на производњи медијских слика које теже да симулирају процес менталних представа у човековој свести, како би се што софистицираније преклопиле границе између стварног и медијски посредованог. Воља појединаца се креира селекцијом исказа, а на свест, емоције и акције утиче комбинованим пропагандним методама и средствима. Артикулисање медијских представа, кроз нове облике и са новим значењима и релационим системима, ствара посебан вид *визуелног мишљења*<sup>26</sup>. Оно води ка друштвеном чињењу, производећи дијалектичку међузависност: мисао припрема терен за практично деловање, док су активности у јавном простору само практична примена наметнутог мишљења. Медијска филозофија је дијалектички преплетена са политичком праксом јер менталним операцијама врши сврховите промене унутар друштва, стварајући вештачку средину која даље мења социјално, комуникационо, психолошко, антрополошко и економско окружење. Сећате се приче о грађанском новинарству? Илуструјмо га примером вишемесечних протеста опозиције у Албанији, након парламентарних избора 2009.

---

26 Арнхајм Р., *Визуелно мишљење*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1985.

године. Оптужбе о изборној крађи продубљене су одбијањем опозиције да учествује у раду Парламента, настављене уличним протестима, да би кулминирале штрајком глађу 222 грађанина. Од првог тренутка, у камп штрајкача постављене су камере, са циљем да се директним преносом (лајв стримом) посредством интернета свима омогући увид у актуелна дешавања, без медијског (де)конструисања.<sup>27</sup> Ради-калне мере отпора нису привукле пажњу светске јавности: интернет страницу *CNN*-а посетило је свега 96 људи, док је посредством друштвених мрежа садржај подељен само два пута.<sup>28</sup>

Сајбер утопија о демократски отвореном и једнаком комуникационом друштву огољена је до краја. Да је интерес богатих и снажних центара моћи био да се промени политички поредак у Албанији призоре из кампа са штрајкачима преносиле би водеће светске ТВ станице и више сати директно, новине би пуниле ступце и насловнице, магацини би били препуни интервјуа са револуционарима итд. Увек кроз историју, правила медијске игре намећу хијерархијски надређени заступници јавних интереса (политичари, политичке партије, институције, лобији, министарства силе, актери цивилног друштва и други агенси). Садржај битних тема, чињеница и аргумената усмерава се из невидљивих центара, који стварност софистицирано претварају у оруђе сопствене промоције. Нови медији немају снагу економског и друштвеног утицања уколико иза њих не стоји подршка друштвених елита.

У ери корпоративног либерализма, медијски садржаји чине лепо упаковану друштвену монету, којом се заводи здрав разум. Сајбер сфера у којој свако има справу којом отвара капије информационог раја, добијајући могућност да непрестано прима и шаље све врсте порука изгледа као демократски сан којим се завршава диктатура класичних медија. Груба сила, принуда и физички обрачуни са идеолошким неистомишљеницима континуирано су пратили људску заједницу, али у новом поретку воља се повија, развија и кује према замислима медијских императора који су често прикривени иза паравана политичке, економске или војне моћи.<sup>29</sup> Интернет и мрежно комуницирање најчешће се користе за брзо и

---

27 "We ask only for what you take for granted in your countries free and fair elections. No more. No leas". Изјаву штрајкача у целини видети на: <http://opentheboxes.org>. На истој адреси било је могуће уживо пратити ток самог штрајка.

28 <http://ireport.cnn.com/dosc/DOC-441194>, приступљено 14.1.2013.

29 Аутори под појмом *медијски субјекат* подразумевају сваку личност, групу, заједницу, организацију, институцију и сл., која врши битан

површно информисање, забаву и самопрезентацију, јер због значајног броја дигиталних усамљеника њихов скроман утицај се расипа и губи у информативној прашуми. Умрежене комуникације подразумевају мултипликаторе чији се ефекти шире брзином лавине, иако се у позадини често крију гласине (фаме) чији су аутори непознати.<sup>30</sup> Тако долазимо до схватања о постојању паралелних процеса: свакодневне *производње стварности* и њеног *медијског представљања*. Да би се ова два процеса вратила стандардима објективности, неопходна је реформа јавне политике, јер демократија не настаје из савршених технологија, већ из развијених друштвених односа и процеса.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Aristotel, *The Politics*, Oxford University Press, London 1958.
- Арнхајм Р., *Визуелно мишљење*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1985.
- Хабермас Ј., Политичка комуникација у медијском друштву, *ЦМ – часопис за управљање комуницирањем*, Протокол, Нови Сад и Факултет политичких наука, бр. 5, Београд 2007.
- Хакет Р. и Џао Ј., *Одрживост демократије: новинарство и објективност*, Клио, Београд 2010.
- Хатон В. и Гиденс Е., *На ивици, живети са глобалним капитализмом*, Плато, Београд 2003.
- Ihejirika C. W., *Autorità and autorevolezza: explaining contestation between political and religious leaders in the age of the new mediaerika*, *Политикологија религије*, Београд 2011.
- Јанда К., Вери Ј. и Голдман Ј., *Изазови демократије*, Загреб 1999.
- Јевтовић З. и Петровић Р., *Штампа на раскршћу*, *Култура* бр. 132, Београд 2011.
- Јевтовић З., Масмедијски преображај тероризма и религије у глобалном поретку, *Политикологија религије* бр. 1., Београд 2007.
- Lippman W., *Public Opinion*, Hypertextst from AS@UVA 1922.
- Popper K., *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, 2<sup>nd</sup> edition, Claredon Press, Oxford 1979.
- Нојбауер Х. Ј., *Фама: историја гласина*, Клио, Београд 2010.

---

утицај на комуникационе токове и садржаје у било којој етапи њиховог обликовања или дифузије.

30 Формулацијама типа “прича се”, “људи говоре” или “кружи гласина” фама себи обезбеђује приступ ушима и срцима људи. Гласине као краткотрајни колективни догађаји постоје само у тренутку саопштавања. Нојбауер, 2010, стр. 11.

Рисман Д., *Усамљена гомила*, Mediteran publishing, Нови Сад 2007.

Славујевић З., *Старовековна пропаганда*, Радничка штампа, Институт друштвених наука, Београд 1997.

Зерфаб А. и Охсен, Х.О., Менаџмент комуникација у политици: основе, процеси и димензије, зборник *Менаџмент политичке комуникације*, Конрад Адеаур Стифтунг, Београд 2011.

Чомски Н., *Политика без моћи*, ДАФ, Загреб 2004.

Вуксановић Д., Филозофија медија, вс. мислити медије, *Култура* бр. 133, Београд 2011.

Zoran Jevtović and Radivoje Petrović  
University of Niš, Faculty of Philosophy, Niš,  
Academy of Fine Arts, Belgrade

## DIGITAL POLIS-OASIS OF DEMOCRACY OR CYBER UTOPIA

### Abstract

Revolutionary changes in the area of communication lead mass media to the crossroads of democracy and the tyranny of propaganda, while capitalist corporatism reduces the number of successful news producers discretely creating invisible information monopolies. At the global level, masses are being ideologically bewitched by fine spinning of filtered and meticulously created messages with pre-designed effects, which causes disappearance of objectivity, equality and social solidarity from the dominant discourse. The battle of ratings and circulation comes to the forefront; in the eyes of media management journalists are considered an expense, while participation of citizens as subjects of political life is minimized. Direct, blatant, arrogant pressure of government media owners and advertisers, results in putting the consumer at the center of interest, so the fun, individualism and narcissism dominate the mass media flows, “tabloidizing” the public arena. Private profit and public interest have never been in love and only with the critical re-examination of the developments can we point to the possible directions for expansion of journalism. The paper states that the role of audience changes in the age of digital media, because after a period of traditional passiveness and consumerism, the audience has been given a chance to assume an active and creative position. The time of multimedia services has brought a number of communication applications, allowing cultural and political diversity and the birth of a global digital policy, networked and open to everyone. This is a great opportunity for the survival of democracy, where journalism itself changes, reverting to its original mission of serving the common man.

**Key words:** *media, communications, convergence, awareness, audience, democracy*

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет –  
Департман за новинарство, Ниш

DOI 10.5937/kultura1338357A

УДК 316.774:172

316.774:654.1

316.774:004.738.5

прегледни рад

---

# МАС – МЕДИЈИ КАО ГЛОБАЛИЗАЦИЈСКИ ГУБИТНИЦИ

---

**Сажетак:** *Глобализацијски ураган још тутањи светом доносећи са собом низ промена, како у економској и политичкој тако и у културној сфери, а у оквиру ње посебно у медијској области. Почетно одушевљење са којим је тај свеprisутни процес, који генерише међуповезаност и међузависност између држава и друштава, прихатан у највећем броју земаља, посебно на Истоку и сиромашном Југу, лагано се замењује опрезнијим тумачењима и упозорењима да ће се међу глобализацијским губитницима веома брзо наћи чак и они који су послужили њеном промовисању и наметању – мас-медији. У овом раду аутор анализира досадашње учинке глобализацијских промена у медијима, како у свету тако и у Србији, посебно кроз деловање мултинационалних медијских конгломерата и указује на чињеницу да ће наставак промена у информационо-комуникационим технологијама довести до пада тиража штампаних медија и слушаности и гледаности електронских медија, да ће доћи до сегментације публике, као и да ће медијска публика постати све отуђенија, упркос развоју све популарнијих друштвених мрежа.*

**Кључне речи:** *глобализација, мас-медији, сегментација публике, друштвене мреже, отуђење*

*Уводна разматрања<sup>1</sup>*

Дуже од две деценије реч глобализација не силази са страница новина широм света, нити из радио и телевизијских емисија. Нема готово ни једне политичке, економске или културне теме која се може замислити без разматрања глобализацијских аспеката и њених утицаја на појаву која се разматра. Та реч постала је незаобилазна, како на улици тако и у реторици политичара и државника, па нам се чини да о глобализацији и њеном утицају на светски поредак, државе и појединце знамо баш све. Међутим овакво мишљење се може показати прилично наивним. Ако свет посматрамо као међународни систем, видећемо да је глобализација веома изазован и вишезначни феномен који радикално утиче на нове врсте односа између држава, друштава и појединаца на подручју економије, политике, безбедности и културе. Развој технологије, успон информацијског друштва и смањени трошкови комуницирања и транспорта, омогућили су сажимање света и његово уједначавање, које нас је све до недавно одушевљавало, док нас данас оставља равнодушним или чак и забринутим. Све ове промене одиграле су се под будним оком и уз обилату помоћ мас-медија, посебно сателитске и кабловске телевизије, које су омогућиле гледање и праћење догађаја широм света, и бар посредно, учествовање у њима. Релативно нови медиј – интернет створио је и простор за директно учешће у многим догађањима у различитим деловима света. Међутим све је присутније мишљење да ће управо мас-медији постати глобализацијски губитници.<sup>2</sup>

Предмет овог рада јесте анализа ефеката глобалних медија у свету и код нас, у Србији, на промене које су се догодиле како у друштву тако и у самим медијима, а циљ јесте указивање на опасности које доноси наставак примене досадашњих глобализацијских трендова у медијској сфери. Покушали смо да одговоримо на питање могу ли се у медијима одбрани морална начела професије од логике профита, односно логике глобалне моћи. Ово не због тога што се убрајамо у противнике глобализације, већ пре свега из жеље да укажемо на потребу опрезности са којом треба прихватати светске феномене који нас запљускују. Јер, лако нам се може догодити да у њиховим таласима потпуно потонемо, или да због

---

1 Припремљено у оквиру пројекта Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција (179074), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 У овом раду у мас-медије убрајамо новине, радио, телевизију и интернет, док се другима, попут филма, нисмо бавили.

жеље да се допаднемо другима уништимо разлике којима можемо да обогатимо живот оних који сматрају да због економских ефеката, односно профита, треба све уједначити.

Наша полазна теза била је да ће промене у информационо комуникационим технологијама од мас-медија створити глобализацијске губитнике, да ће веома брзо доћи до драстичног пада тиража штампаних медија, смањења слушаности и гледаности радија и телевизије, да ће доћи до сегментације као и отуђења публике, што ће у сваком случају довести и до смањења прихода медијске индустрије. Неке од тих тенденција и данас се могу уочити у српским медијима.

### *Глобални господари профита и свести*

Много је простора и времена утрошено на објашњење појма глобализације те се ми тиме овде нећемо бавити. Позваћемо се једино на речи познатог немачког социолога Улриха Бека (Ulrich Beck), који тврди да глобализација “значи искуствено доступно нестајање граница свакодневног деловања у разним димензијама привреде, информисања, екологије, технике... нешто што искуственом принудом елементарно мења свакодневницу и све присиљава на прилагођавање и одговоре. Новац, технологија, роба, информације, отрови “прекорачују” границе као и да не постоје. Чак и ствари, особе и идеје које би владе радо држале изван земље (дрого, илегални имигранти, критике повреда људских права) проналазе свој пут. Тако схваћена, глобализација значи: укидање удаљености, укључивање у често нежељене, несхватљиве транснационалне животне облике – или, дефинисано с ослонцем на Ентони Гиденса (Anthony Giddens) – деловање и (заједнички) живот кроз и преко удаљености (привидно раздвојених светова националних држава, религија, региона, континената)”<sup>3</sup>. Ово пре свега из разлога што Бек на овај начин указује на то да се многи глобализацијски процеси одвијају принудом, мимо воље обичних људи, мимо њихових потреба и жеља и што практично значе принудно укључивање у транснационалне облике живота, који су многим тешко разумљиви и прихватљиви.

Тренд глобализације постао је могућ задовољавањем следећих услова: развојем технологија и развојем финансијског пословања.<sup>4</sup> Развојем технолошких иновација на подручју

---

3 Back U., Was ist Globalisierung?, *Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, стр. 44-45.

4 О томе више: Grbavac V. i Antoliš K., *Strategija novoga svjetskog poretka u globalnim komunikacijama, Društvena istraživanja*, god. 9, br. 6 (50), Zagreb 2000., стр. 995-1017.

информатичких делатности и телекомуникација, развила се инфраструктура нужна за пословање великих мултинационалних фирми, а појавом такозваних *off-shore* земаља, седамдесетих година прошлог века, створени су услови за развој фирми које су, обављајући своје финансијске активности у тим земљама, избегавале контролу државних финансија, што је довело до успоставе светског финансијског пословања, великих уштеда у путним трошковима људи и роба и убрзаног *искоришћавања* људских ресурса, односно радне снаге и сировина у другим, посебно мање развијеним земљама. Ту прилику наравно политика није пропустила већ се умешала у власничку структуру мултинационалних компанија, односно њихових испостава, свуда где су оне пуштале своје пипке. Сектор медија био је посебно интересантан.

На пољу културе глобализацијске промене донеле су покушај стварања такозване “глобалне стандардизоване културе”. Она се огледа пре свега у тежњи да се све културе света хомогенизују у једну, универзалну, која ће постати темељни ослонац будућег развоја свих земаља у свету.<sup>5</sup> У којој мери је покушај стандардизовања култура “сизифовски посао, као и да ти покушаји могу донети чак и финансијске губитке, што је за креаторе новог светског поретка изузетно опасно, одлично сведочи пример изградње Дизнијевог парка источно од Париза (EuroDisney) који, упркос свим подстицајима који стижу са различитих страна, и даље у свом пословању бележи огромне губитке, а један од главних разлога слабе посећености је у томе што је у парку забрањено конзумирање алкохола, што се коси с културним наслеђем Француза.

Глобализације, економске, политичке и културне, вероватно не би ни било, или би се одвијала далеко спорије него што се то чини последњих година, да није било комуникацијске глобализације. Све те, вољне или невољне, интеграције омогућио је развој комуникацијских технологија у чијој се основи, ипак, налазе интереси капитала, односно профита. Право на истину и информацију, једно од основних права које припада људима широм света, у условима глобализације и посебно доминантне неолибералне идеологије нашло се у другом плану. О томе речито говоре ланци штампе широм света, у Европи, Америци, Аустралији, чији су јавно декларисани циљеви, попут подстицаја демократије и отварања простора за јавне дебате, одавно у сенци профита и тежњи да се преко медија загосподари светом, односно начином размишљања и одлучивања.

---

5 Kling R., Social analyses of computing: Theoretical orientations in recent empirical research, *Computing Surveys*, Vol. 12(1), 1980, pp. 61-110.

---



У условима глобализованог „мрежног друштва“ и виртуелне стварности, медији данас нису седма, већ прва сила или њена претходница - у освајању света.<sup>6</sup> Информације су постале моћ која разбија гвоздене завесе, државне границе или компанијске баријере, усмеравајући читаве заједнице ка будућим обрасцима понашања и друштвеним нормама.<sup>7</sup> Цивилизација се неочекивано нашла пред новим изазовом: политички, економски, друштвени и идеолошки преврати постали су део свакодневице, док су структурне идеје уткане у образац убеђивања, којим се свест масовне публике усмерава ка пожељним правцима. Човеков ум постао је циљ бројних креативних индустрија, пропагирање политичких порука задатак медијских мандарина, а управљање јавним простором стратешко питање... Шок информационог доба већи је од свих до сада познатих.<sup>8</sup>

Земља-лидер новог светског поретка, САД, уз помоћ глобалних медија који се захваљујући новим технологијама могу видети у готово свим деловима света, свакодневно намеће своје ставове и утиче на формирање светског (глобализованог) јавног мњења.<sup>9</sup> Упорним понављањем, форсирањем одређених тема и слика, ти медији опредељују категорије попут „демократско-антидемократско“, „људска права“, „цивилизацијске вредности“, „национални интереси“, „међународна заједница“ и сличне.

У овом послу, креаторима новог поретка нарочито припомажу мултинационални конгломерати, на чијем се челу налазе тзв. „велики светски играчи“, чије је наступање још шездесетих година прошлог века најавио амерички нобеловац, економиста, Џон Кенет Галбрајт (John Kenneth Galbraith). Само пар деценија касније његове речи потврђене су и у медијској индустрији. Упркос сталној причи о постојању медијских слобода, појавила се група људи која је контролисала и која и данас контролише највећи број светских медија. Реч је, наравно, о добро познатим медијским могућима Руперту Мурдоку (R. Murdoch), Теду Тарнеру (T. Turner),

---

6 Митровић Љ., Мас-медији између културе зависности и културе мира на Балкану, у: *Ка култури мира на Балкану*, приредио Божић М., Центар за балканске студије, Ниш 2005, стр. 65-71.

7 Деспотовић Љ. и Јевтовић З., *Геополитика и медији*, Култура полиса и Графомаркетинг, Нови Сад 2010, стр. 146.

8 Исто, стр. 147.

9 Арацки З., Глобализација и њено влияние на балканске СМИ, у: *Тезиси докладов и изјављених на Всеросијском социологическом конгресе „Глобализација и социјалне изменења в современной России“*, Т-11, Социологически факултет Московског државног универзитета им. Ломоносова, Москва 2006, стр. 173-177.

---

Силвију Берлусконију (S. Berlusconi), и другима, као и о њиховим фирмама попут *News corporation*, *Time Warner*, *Viacom*, *TCI*, *Sony*, *General Elektrons* и *Bertelsmann*. Ако се овоме дода и чињеница да један број великих светских медија контролише или њима директно управља више војних и цивилних безбедносних служби, затим испоручиоци оружја и на крају такозване невладине организације, онда је слика о глобалним променама у медијској сфери које се одигравају последњих деценија више него јасна. На делу је борба за монополски положај, како због жеље да се оствари профит, тако и због амбиције да се наметне један начин мишљења. Својевремени декан Факултета за новинарство на Беркли универзитету у Калифорнији Бен Хејг Багдикиан (Ben Haig Bagdikian) наводи податак да се „број оних људи који одлучују о медијским садржајима и даље смањује, а да чак 99 одсто свих листова постају монополисти на својим тржиштима и уз то само делићи медијских империја“<sup>10</sup>. На основу овога више светских и домаћих аутора тврди да се треба ослободити „илузије да ће моћне мегакорпорацијске куће дозволити да у својим програмима дају простор људима другачијих политичких ставова“<sup>11</sup>. Сваким даном постаје све јасније да кројачи медијске политике, форсирајући вербално поштену „тржишну утакмицу“ и „отворени проток информација“, фаворизују моћне комерцијалне емитере који преузимају публику. На другој страни присутна је тежња тих конгломерата да њихови медији, како то каже Ноам Чомски (Noam Chomsky) „одрже интимни однос с државном моћи. Желе сазнати тајне информације, желе бити позивани на конференције за штампу. Желе познанство с државним секретаром. Како би то постигли, морају играти улогу која подразумева лагање и служење држави у форми апарата за дезинформације“<sup>12</sup>.

Поставља се наравно питање: може ли се и како утицати на медијске конгломерате. Мишљења су подељена и крећу се од оних према којима је то немогуће до неких других, мало реалнијих, у које спадају ставови Џона Стрита (John Street) према коме је „власништво над медијским кућама, такођер, предмет политичке регулације која може одредити интересе и могућности власника“. Стрит сматра да се на њих може утицати „ограничењима које влада поставља унакрсном

---

10 Bagdikian B. H., *The New Media Monopoly*, Beacon Press, Boston 2004.

11 Милашиновић С., Јевтовић З. и Деспотовић Љ., *Политика, медији, безбедност*, Криминалистичко-полицијска академија, Београд 2012, стр. 144.

12 Chomsky N., *Mediji, propaganda i sistem*, Što čitaš, Zagreb 2002 стр. 48.

---

медијском власништву, осудама за непоштено тржишно натјечање и протутрустовским законима... Медијска моћ је производ политичких одлука, вриједности и процеса. Размишљајући о политичким последицама медијског власништва, требамо испитати комерцијалне интересе медијских конгломерата, поступке власника и владине политике. Цело време на уму требамо имати представу моћи која се налази у позадини расправе<sup>13</sup>.

Рекло би се да је овај угледни енглески истраживач и професор Универзитета *East Anglia* у Норвичу у праву кад говори о могућностима неке врсте контроле над медијским конгломератима, али кад се то преведе на подручје Балкана, на коме ми живимо, испоставља се да је све много компликованије, а често и немогуће, јер симбиоза коју ти конгломерати начине са политичким елитама, односно врховима власти у балканским државама, толико је јака да изостаје свака врста контроле, односно регулативе. Кад се томе додају и недовољно развијени механизми заштите новинарске професије онда слика постаје комплетна.

### *Балканске медијске слике*

Под утицајем глобализације Балканско полуострво у последњих двадесетак година претрпело је низ крупних промена, у свим сферама живота, па и у оној која се тиче медија. Све државе на овом простору биле су захваћене транзицијом, мењала се вишегодишња стварност, прелазило се из социјалистичког у нови систем, који је имао и има све карактеристике неолибералног.

У новим демократијама Југоисточне Европе (синоним за Балканско полуострво) и нове медијске политике у државама са тог простора биле су усмерене ка успостављању независних и демократских форми. Независност се углавном дефинисала као престанак моћи државе над медијима<sup>14</sup>. Међутим, начини приватизације балканских медија нису били у довољној мери транспарентни, што је неминовно довело до појаве корупционашких афера.

Па ипак, данас су у свим земљама Балкана битно промењени односи моћи између медија и политике, тј. државе. Дошло је и до значајне промене у власништву над медијима, и то тако што су највеће и најтиражније штампане медије преузеле компаније из Немачке, Швајцарске и скандинавских

---

13 Street J., *Masovni mediji, politika i demokracija*, Fakultet filozofskih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2003, стр. 122-123.

14 Bašić H.S., Petković B. i Jusić T., *Vlasništvo nad medijima i njegov uticaj na nezavisnost i pluralizam medija*, Mediacentar, Sarajevo 2004, стр. 85.

---

земаља, док стварне глобалне компаније, с углавном америчким капиталом, показују интерес за електронске медије. На тржиштима Србије, Бугарске, Македоније, Хрватске, Босне и Херцеговине и Румуније најприсутнија компанија, све до недавно, био је немачки *WAC* (*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*).<sup>15</sup> Поседујући најтиражније медије у овим земљама та компанија је за себе створила такву позицију да је могла директно да утиче, па и одлучује о избору или обарању влада готово на целом простору Балкана. Иако, формално није имао монополски положај на тржиштима балканских земаља *WAC* је далеко надмашивао проценте који су дозвољавали да се законски поседује власништво у медијима, а ниједна антимонополска комисија из ових држава се није оглашавала тим поводом. Ова немачка компанија недавно је променила стратегију. Наводно, због нерегуларних услова рада повукла се из Србије и Бугарске. Међутим, према неким наговештајима, сада се припрема за продор на велико тржиште Русије.

Степен утицаја страних власника на медије у земљама источне и централне Европе одлично је илустровао извештај Европске федерације новинара под насловом: “Источне империје: страни власници у медијима централне и источне Европе”<sup>16</sup>. Овај документ је показао да је улазак западноевропских медијских конгломерата у земље у којима је пао комунистички режим угрозио или у најмању руку зауставио развој независних националних медијских група. Према мишљењу Еидана Вајта (*Aidan White*), до пре годину и по дана генералног секретара међународне новинарске федерације (*IFJ*), “јасно је да су национални медији пали у туђе руке како би задовољили апетите све ширих транснационалних конгломерата, а последице су уништење локалних независних група. Ако европски медији желе да и убудуће играју улогу чувара (*watchdog*) националних, политичких и економских интереса и да обезбеде квалитетне информације од јавног значаја, питање медија и њихове приватизације мора стално бити на дневном реду европских институција”<sup>17</sup>.

Глобализација је Балкану, у медијској сфери, донела и блиске везе између локалних власника капитала, политичких

---

15 *WAC*, као власник или сувласник издаје 24 дневна листа, 43 часописа за широку читалачку публику, 33 стручна часописа, 4 ТВ часописа и мноштво комерцијалних издања у Немачкој, Чешкој, Аустрији, Мађарској, Хрватској, Румунији и Црној Гори, а донедавно и у Србији и Бугарској. Тираж дневних новина у оквиру ове групације креће се око пет милиона примерака.

16 Објављено у недељнику *НИН*, Београд, бр. 2742.

17 Исто.

странака и најутицајнијих медија. Недавно обелодањивање примера власништва листа Прес, из чега се после више година прикривеног деловања повукао најбогатији српски тајкун Мирослав Мишковић, а остала енигма о уделу Драгана Ђиласа, градоначелника Београда и садашњег председника Демократске странке, само је мали „каменчић“ у мозаику балканске транзиционе медијске сцене. Сасвим је извесно да „случај Преса“ није усамљен. Таква ситуација се, наравно, одражава на независност медија, па је примера директног непрофесионалног уплитања нових медијских газди у уређивачку политику све више.

На Балкану се на новинаре врше разни притисци, нарочито економски. Многи од новинара и подлегну оваквим притисцима, што уопште не треба да чуди, јер су њихове просечне плате углавном испод просечних зарада држава у којима раде, а често и понижавајуће мале. Присутна је и непрестана забринутост за радно место, јер власници медија, у жељи да смање трошкове рада, веома често потезу за смањивањем радне снаге, а први на удару се нађу управо новинари и то углавном они најбољи, којима се тешко манипулише. Занимљиво је да је Европска федерација новинара (ЕФЈ) недавно раскинула уговор који је од 2007. имала са немачком компанијом *WAZ* (власник или сувласник више новина на Балкану), а који је осмишљен како би се унапредила етика и послодавца и новинара. Како је објаснио председник ЕФЈ Арне Кенинг (*Arne Koenig*), идеја је била да се и на Балкану, као у Немачкој, новинарима омогући да са послодавцем потпишу колективне уговоре, али *WAZ* то није поштовао, већ је тај уговор користио као рекламу, а није га применио. У међувремену та компанија отпустила је више од 300 новинара у својим издањима у Немачкој, а колико их је добило отказ на Балкану то се заправо и не зна, јер овде не постоје јаке новинарске организације које би се бориле за заштиту професионалних права својих чланова.

На српском тржишту, једну од доминантних позиција заузима мултинационална компанија „Рингиер“<sup>18</sup>, у чијем се власништву налазе листови великих тиража „Блиц“, „Ало“ и

---

18 Рингиер је своју експанзију започео 1988. године на тржишту Азије, а почетком деведесетих се позиционирао као једна од водећих медијских кућа на територији источне Европе. Компанија се, иначе, у свом деловању концентрисала на таблоиде, захваљујући којима и остварује велики промет, те је тако постала један од највећих издавача и тржишни лидер у сектору таблоида у матичној Швајцарској, Румунији, Словачкој, Чешкој, Мађарској, Бугарској и Србији. Компанија, иначе, послује и у Кини и Азији, запошљава укупно више од 7.000 радника, издаје више од 120 новина и магазина, производи више од 20 ТВ програма, у свом саставу има две радио станице и две ТВ станице, 50 веб платформи и 12 штампарија.

„24 сата“. Током протеклог периода ова компанија је изградила имиџ медијске куће грађанске оријентације, наводно независне од политичких и верских опција, коју одликују „либерални поглед на свет и промоција толеранције“, чиме се, како се тврди, доприноси „друштвеном развоју и већем плурализму медијске сцене“. *С обзиром на овакав глас логично би било да швајцарска компанија у свом пословању у Србији поштује начела која промовише на страницама својих издања. Нажалост, у својој досадашњој активности компанија „Рингиер Србија“ је показала да су речи једно, а дела сасвим друго, а да је њен основни и једини циљ профит. „Рингиер“ се показује као класичан пример медијске глобализације, чије су главне карактеристике концентрација власништва, комерцијализација медија, негативан утицај на слободу информисања и погоршавање услова рада запослених.*<sup>19</sup>

Очекивања су наравно била супротна. Од моћне медијске мултинационалне компаније очекивало се да допринесе развоју професионалног и одговорног српског новинарства, као и да својим примером утиче на значајније побољшање материјалног статуса новинара. То се нажалост није догодило. Испоставило се да је основни циљ компаније профит, што и није претешко разумети, али и да ништа мање важно није наметање модела неолибералне демократије који последњих деценија доживљава поразе у многим земљама света. *Уместо прокламованих начела и одговорности, ова компанија дизајнира садржај својих издања према потребама и циљевима профита, и тржишта, а не према стварним потребама грађана, које третира као конзументе јефтине поп културе и неолибералне идеологије.*<sup>20</sup>

Новинари у региону су веома често принуђени да раде на више места, како би могли да се издржавају. Појава великог броја листова, радија и телевизија условила је да новинарским послом почну да се баве необразовани кадрови, а кад се томе дода и чињеница да многи власници листова, радија и телевизија о медијима не знају готово ништа, онда није ни чудо што се у новинарској професији намножило много аналфабета. На другој страни медијски монополи, какве остварује страни капитал, прете да од главних уредника високотиражних листова створе добро плаћене гласноговорнике власника тих издања.

---

<sup>19</sup> Опширније о томе видети у тексту аутора у Новој српској политичкој мисли: Костић А., *Блиц или ужаси медијске глобализације*, Београд 2008.

<sup>20</sup> Исто.

У глобализованим балканским медијима данас званично нема цензуре, али неки њени облици ипак постоје, јер власници медија веома често усмеравају активности уредника и новинара. Због тога је познати енглески писац Џорџ Орвел дубоко био у праву када је у предговору своје културне књиге “Животињска фарма” написао да је “цензура у слободним друштвима потпуно комплициранија и свестранија од цензуре у друштвима где влада диктатура”<sup>21</sup>.

Забрињава, међутим, стање новинарске аутономности и то у целом региону, јер још увек постоје комуникационе забране и табуи. У новинарству се готово ништа не препушта случају, па ни сами запослени не представљају никакав изузетак. Новинари се прилагођавају таквим уиграним и подмазаним механизмима производње, који не смеју да се поремете личним ставовима. Да не би долазило до непредвиђених ситуација, које се понекад решавају и отказима, добро је да новинар сам развије свест о томе шта је исправно и дозвољено, а уколико то не учини онда га власници новина, попут немачког *WAC*-а у Румунији, подсети на то. У Румунији је руководство најтиражније новине “Романа либера” (власништво *WAC*-а), својевремено, поделило новинарима “водич за писање” којим је од њих, између осталог, захтевано да се не баве превише странком на власти. Чињеница је такође да код младих и необразованих људи који се баве новинарством постоји изразито висок степен аутоцензуре, који потиче пре свега од њихове несигурности за сутрашњицу и једног у јавности наметнутог стереотипа, према коме су новинари потпуно немоћни пред новим власницима медија.

У таквој ситуацији највећу штету трпи истраживачко новинарство које има за циљ да разоткрива корупцију, незаконитости и остале прљаве послове који су у сукобу са јавним интересима. Сасвим је извесно да на Балкану постоји реални дефицит квалитетних медија и исто тако квалитетног, школованог журналистичког кадра. Тешкоће у развоју квалитетних медија потичу од општих економских, политичких, културних и образовних прилика у земљама у региону, а оне су мање-више сличне. Западне земље и они који се медијима баве на тим просторима, за сада, нису на прави начин утицали на побољшање стања у овој области. Оно што су инвестиције са тих простора донеле Балкану и медијима јесте пре свега развој таблоидне или у најбољем случају такозване хибридне штампе, која варира између булеварских и озбиљних листова.

---

21 Орвел Џ., *Животињска фарма*, Либрето, Београд 2001, стр. 5.

Данас, на Балкану има много такозваних таблоида чији су власници тзв. контроверзни бизнисмени. Иако најчешће служе за лансирање конструисаних афера и обрачун са политичким неистомишљеницима њихових газди, ови листови имају високе тираже. Пример таблоида често следе и такозвани озбиљни листови, они са вишегодишњом традицијом. У трци за профитом, све је мање озбиљних политичких и економских анализа, а све више лаганих, забавних садржаја.

Медијски садржаји у балканским медијима испуњени су сликама насиља, перверзије, зла, чиме увелико доприносе моралном срозавању друштва. Медији се користе фасцинантним сликама и спектакуларношћу, чиме отупљују моћ нашег размишљања. Лагано постајемо неосетљиви на туђу бол, равнодушни смо на страдања хиљада људи широм света, па чак и у нашој непосредној околини (догађаји у Косовској Митровици где готово свакодневно експлодирају бомбе готово да никога не узбуђују). “Медији стварност пакују тако да лични однос према догађајима ишчезава, а када тзв. ‘јавност’ треба да буде путем медија мобилисана (наравно да би била употребљена), онда нашу пожељну емотивну реакцију обликују опет медији, а не наша слободна воља и здрав разум. Људске главе постају резонантне кутије, наша свијест је медијски индукована, а наша интима је изврнута као празан џеп.”<sup>22</sup>

Независних, малих, медија на Балкану је изузетно мало, у Србији су они права реткост<sup>23</sup>, па без обзира што се у њима може прочитати и по нека истинита, проверена и непристрасна информација, њихов допринос укупној глобализованој балканској медијској слици је готово занемарљив. Такође на овим просторима изузетно су ретки слободни новинари, такозвани *freelanceri*, и то из једноставног разлога што до водећих медија могу доспети само они са правим врућим вестима, а таквих је данас изузетно мало.

Слично је и са хиљадама интернетских страница, од којих неке не завређују да се и спомену, док су друге веома квалитетне. Данас се преко интернета може слушати радио или гледати телевизија, а готово све новине имају своја *online*

---

22 Шијаковић Б., Глобализација, култура, медији, *Православље*, СПЦ, Република Српска, бр 910.

23 Према подацима Агенције за привредне регистре у Србији постоји чак 503 штампана медија, од чега дневно излази 20, недељно 83, месечно 177, у интервалу од две недеље 7, док је двомесечника 37, кварталних часописа 65, полугодишњих листова 9, а годишњака 15. Већина штампаних медија пласира се на подручју целе Србије, њих 379, док се остали могу сматрати „локалним“ штампаним медијима.



издања. Расте и број корисника интернета, али упркос тој чињеници неслућене могућности које он пружа за сада се недовољно користе, па је његов допринос балканској медијској слици и даље слаб.

### *“Online” будућност*

Економска криза која већ неколико година озбиљно потреса свет угрозила је и медије, како оне глобалне, тако и локалне. Значајно су опали приходи од реклама. Асоцијација америчких новина саопштила је да је у 2010. години забележен најнижи приход од реклама у последњих 25 година. Штампани медији у САД су од реклама те године сакупили 26 милијарди долара што је само за једну милијарду више него 1985. године. Велики део пара намењених за рекламу у Америци је преусмерен ка интернету. Таква ситуација озбиљно угрожава опстанак новина и мења стандарде понашања којима су се медији годинама дичили, па се тако догодило да је чак и Њујорк тајмс одлучио да прода рекламни простор на насловној страници листа, први пут у својој историји. Традиционални медији у Америци и даље имају своју публику, али је све више млађих људи који се окрећу новим, за коришћење јефтинијим медијима.

Резултат глобализацијских медијских промена на Балкану данас је видљив пре свега у шаренилу и промењеним форматима новина, али и у заокрету ка јефтиној забави која доминира комерцијалним, а све чешће и јавним телевизијама, нарушеним стандардима новинарске професије, понижавајућем материјалном статусу већине новинара и њиховој непрекидној забринутости за радна места. Све то утиче на пад штампаних тиража новина и гледаност и поверење у телевизије. Процењује се да су тиражи дневних листова у Србији пали за око 15 одсто у односу на претходну годину, док је потражња за недељницима још значајније опала. Медијско тржиште све је суженије и пробирљивије, а највећи део новца одлази телевизијама.

Неки истраживачи ове последње појаве покушавају да објасне последицама светске економске кризе, али из дана у дан постаје све јасније да се ради о неприхватању наметнутог модела комуникацијског поретка који је стигао са Запада.

Истраживачи медијске сцене процењују да ће у наредном периоду, уколико досадашње тенденције у развоју медија не буду прекуинуте, доћи до значајније сегментације читалачке и гледатељске публике, да ће на губитку бити штампани медији, а да ће интернет доживети своју експанзију. Компанија *Универзал медија* је саопштила да ће 2020. године

“медији бити паметнији него данас” и да ће за ту врсту напретка “моћи да захвале пре свега развоју дигиталне технологије”. Наиме аналогни ТВ сигнал требало би да следеће 2014. године буде искључен у целој Европи. Гледаоци ће моћи да бирају и планирају шта ће и када гледати, а до 2020. године сви телевизори требало би да буду прикључени на интернет. Према овим проценама, штампана издања полако ће излазити из употребе, а неки делови Европе ће изгубити своје дневне новине. Предвиђа се да ће магацини већину свог профита остваривати из *online* издања. Рекламе ће такође променити свој облик. Због нових технологија и великих могућности мерења гледаности, читаности, кретања људи по интернету подаци о понашању људи ће бити доступнији. Тиме ће модерне технологије омогућити оглашивачима да, детаљније него данас, упознају своје потрошаче. Због овога ће више него икад бити потребно мислити на стимуланс и квалитет производа и реклама како би се привукла пажња. Брендери ће бити још заступљенији од спонзорисаних ТВ програма, и спонзорисаних догађаја. Линија између реклама у *online* и *offline* свету ће бити све тања.<sup>24</sup>

Све ове промене углавном се везују за развој нових медија, односно пре свега интернета. Очекује се такође да друштвене мреже доживе пуну афирмацију. Србија ни данас не заостаје за светом у овој области. По коришћењу *Facebook*-а, у односу на остале садржаје интернета, Србија је међу првим земљама у Европи. Недавна електронска анкета дневног листа „Вечерње новости“ у којој је учествовало чак 2.478 особа показала је да друштвене мреже *много* користи 21,63 одсто анкетираних, да 42,35 одсто анкетираних проводи *мало* времена на друштвеним мрежама, а да свега 36,02 одсто уопште не користи друштвене мреже.<sup>25</sup> Очигледно, збирни проценат коришћења друштвених мрежа исказало је 63,98 одсто анкетираних, а то је већ податак који говори да се том феномену мора посветити много више пажње него до сада. Управо то је разлог због кога се верује да ће у наредним годинама коришћење интернета и друштвених мрежа доживети нову експанзију. Оно што сваки даном постаје све јасније јесте пораст дигиталног оглашавања. Према резултатима извештаја *Adex* 2011, укупна вредност тржишта дигиталног и интерактивног оглашавања у 2011. години у Србији процењена је на 12,2 милиона евра, док је 2010. г. процењена на 8,9 милиона евра. Према проценама *IAB*

---

24 Аноним, Како ће изгледати медији у Европи 2020. године?, *Блиц*, 12.05.2012.

25 Аноним, Колико времена проводите на друштвеним мрежама, *Вечерње новости*, 26.02.2013.

---

*Serbia* раст тржишта процењен је на 36,12 одсто, упркос периоду економске кризе. Подаци коришћени у том извештају су резултат калкулација, истраживања и процене стручног тима *IAB Serbia* које су рађене за потребе представљања истраживања *Adex 2011* на интернет конгресу у организацији *IAB Europe*. *IAB*, као институција, пружа референтне податке о величини и обиму тржишта дигиталног оглашавања на глобалном нивоу.<sup>26</sup>

Несумњиво је да ће ови резултати имати негативан ефекат по приходе од оглашавања који се бележе у штампаним и електронским медијима.

### *Уместо закључка*

У суштини глобализације налази се моћ великих, који углавном не воде довољно рачуна о свету сатканом од мноштва култура и језика. Они једноставно намећу своје моделе у свим областима живота, а посебно у медијима који им служе као претходница у освајању света и одржавању власти над њим. Глобални играчи постају опасни у тренутку преплитања са локалним *медијима*, странкама и владама, које служе као њихови адвокати, а погибелни значај добијају пласманом производа сумњивог квалитета, какви су данашњи измењени балкански медији, међу којима таблоидима припада посебно место. Једном глобалном играчу, био он Американац, Немац, Швајцарац или било ко други, далеко је најважније остварење профита и наметање универзалног погледа на свет, без обзира на жртве које се том приликом подносе на локалном нивоу, а видели смо да оне нису мале - пад тиража штампаних медија и поверења у телевизијске програме, потискивање локалних културних вредности, срозавање професионалних стандарда новинарства, смањење плата новинара, непрекидна забринутост за радна места, пораст аутоцензуре, сегментација публике... Све то претвара медијску глобализацију и њене учинке у карикатуру којом се жели приказати универзалност света, која је једноставно немогућа, а уједно доказује да масовни медији нису само транспортно средство масовне културе и профитабилна индустрија, већ и инструмент културне и информативне хегемоније.

Наше питање са почетка рада о могућности одбране моралних начела новинарске професије пред налетом логике профита овим радом добило је одговор који гласи да је то могуће једино у ситуацији у којој ће новинари, без обзира на

---

<sup>26</sup> Аноним, Тржиште дигиталног оглашавања је прошле године вредело преко 12 милиона евра, *Блиц*, 02. 07. 2012.

тежак положај у коме се налазе, заложити свој лични ауторитет и кредибилитет и супроставити се онима који желе да свет креирају по својим замислима, које немају баш никакве везе са журналистичком професијом. У том погледу новинарима би значајно могла да помогну њихова професионална удружења, која се морају решити личних анимозитета руководећих кадрова и непрекидног враћања у прошлост. Јер док се они буду надмудривали и даље ћемо бити сведоци непрофесионалног рада, понизног односа према моћницима и фризираних слика стварности у глобализованим медијима, који би да служе профиту, а не истини.

Производња и дистрибуција информација захваљујући интернету, који се доказао као један од главних алата у рукама творца новог комуникацијског поретка, никада у историји човечанства није била бржа. Интернет покушава да помири поборнике и противнике глобализације и то му донекле полази за руком, јер и глобалисти и антиглобалисти живе у умреженом свету и користе се оним што је он омогућио. Међутим, не сме се заборавити чињеница да су почетком овог века САД имале више од 38 милиона прикључака на интернет, док су Јужна Америка и Африка, заједно, имале 1,9 милиона прикључака, као и да је само два одсто становништва неразвијених земаља имало приступ интернету. Тај однос ни данас није значајније промењен. Очигледно је да таква ситуација омогућује наметање глобализацијског тока изједначавања дела и мисли, доминацију монопола у више области живота, а посебно у области медија, односно у области културе. То је и разлог због кога се може закључити да је сасвим реална могућност да „велики“ врше контролу над „малим“ и путем нових медија, јер им ти медији омогућују да надзиру све, па и људску свест. Они су ти који планирају садржаје, организују и производњу и емитовање емисија у складу са вредностима у које сами верују.

Сваким даном постаје све јасније да првобитно пласирана прича о комуникацијским технологијама и глобализованим медијима који уједињују људе, губи на снази. Очекивано спајање вредности не дешава се. До моралног, културног и политичког спајања не долази. Упркос доминацији медија људи остају различити, бар онолико колико су слични. Дејвид Брукс (David Brooks), колумниста Њујорк Тајмса, наводи да чак 95 одсто вести које корисници интернета у Америци читају потиче из САД, док у многим другим земљама људи читају чак и мање иностраних вести. „Свет је другачији у зависности од тога којој нацији припадате... Ако погледате Светски преглед вредности приметите да у већини западних земаља људи све више сумњају у своје суседе, а не

све мање. Варијације између друштава су огромне, али ниво друштвеног и политичког поверења опада скоро свуда, осим у нордијским земљама. Другим речима, ако постоји икакво уједињење, оно се огледа у нашем споразуму да једни другима не верујемо<sup>27</sup>.

Комуникацијске технологије и глобализовани медији су људима отворили прозоре читавог света, али су појединце приковали уз телевизијске екране и компјутерске мониторе. Човек је обасут информацијама са којима не зна шта да ради и како да их правилно искористи, а све је мање члан породице и друштвене заједнице из које потиче. Медији му намећу насиље, навикавају га на убијања и разарања, различитим ријалити емисијама и серијама симулирају му живот каквог нема и каквог неће бити, остављају га збуњеног да трага за сопственим идентитетом и обрасцем живљења. Управо због тога Бруксово питање како изаћи на крај са сегментацијом, која је све присутнија постаје сасвим реално. Могу ли ту мас-медији помоћи, ако и сами, као што смо видели, представљају глобализацијске губитнике, ако и сами доприносе да се појединци, иако богатији информацијама, удаљавају једни од других.

Наш одговор је – могу, ако се напусте покушаји спајања оног што је неспојиво, ако се настави са развојем технологија, али и са неговањем разлика и ако се настави са афирмацијом хуманистичких вредности које су се пред снагом глобализованих медија притајиле. Тиме се не противимо глобализацији медија, али истичемо да због профита и једнообразне слике света не треба напуштати вредности које свет чине лепшим и пријатним местом за живот.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Арацки З., Глобализација и њево утицаје на балканске СМИ, у: *Тезиси докладав и выступления на Всероссийском социологическом конгрессе “Глобализација и социальные изменения в современной России”*, Т-11, Социологический факультет Московского государственного университета им. Ломоносова, Москва 2006.

Back U., *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

Bagdikian V. H., *The New Media Monopoly*, Beacon Press, Boston 2004.

Башић Х. С., Петковић Б. и Јусић Т., *Власништво над медијима и његово утицаје на независност и плурализам медија*, Медиацентар, Сарајево 2004.

---

27 Brooks D., Century segmentation, *The New York Times*, 31.05.2012.

---

Деспотовић Љ. и Јевтовић З., *Геополитика и медији*, Култура полиса и Графомаркетинг, Нови Сад 2010.

Chomsky N., *Mediji, propaganda i sistem*, Što čitaš, Zagreb 2002.

Grbavac V. i Antoliš, K., *Strategija novoga svjetskog poretka u globalnim komunikacijama*, Društvena istraživanja, God. 9, br. 6 (50), Zagreb 2000.

Kling R., Social analyses of computing: Theoretical orientations in recent empirical research, *Computing Surveys*, Vol. 12(1), 1980.

Костић А., Блиц или ужаси медијске глобализације, *Нова српска политичка мисао*, Београд 2008.

Милашиновић С., Јевтовић З. и Деспотовић Љ., *Политика, медији, безбедност*, Криминалистичко-полицијска академија, Београд 2012.

Митровић Љ., Мас-медији између културе зависности и културе мира на Балкану, у: *Ка култури мира на Балкану*, приредио Божић М., Центар за балканске студије, Ниш 2005.

Street J., *Masovni mediji, politika i demokratija*, Fakultet filozofskih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2003.

Шијаковић Б., Глобализација, култура, медији, *Православље*, СПЦ, Република Српска, бр. 910.

### *Дневни листови:*

Аноним, Како ће изгледати медији у Европи 2020. године?, *Блиц*, 12. 05. 2012.

Аноним, Тржиште дигиталног оглашавања лане вредело преко 12 милиона евра, *Блиц*, 02. 07. 2012.

Аноним, Колико времена проводите на друштвеним мрежама, *Вечерње новости*, 26. 02. 2013.

Brooks D., Century segmentation, *The New York Times*, 31. 05. 2012.

Zoran Aracki  
University of Niš, Faculty of Philosophy, Niš

MASS MEDIA AS LOSERS TO GLOBALIZATION

Abstract

The globalization hurricane is still roaring over the world bringing a series of changes in the areas of economy, politics and culture and especially in the field of media. The initial enthusiasm of this ubiquitous process which has generated inter-connection and inter-dependence of states and societies that are accepted by most countries, particularly in the East and the poor South, has slowly been changing with more cautious interpretations and warnings. These warnings indicate that even those factors that were used for its promotion and imposing - the mass media - will soon find themselves losers to globalization. The author of this paper analysis effects of globalization changes in the media both in the world and in Serbia, especially through activities of multinational media conglomerates, and points to the fact that the continuation of changes in information-communication technologies will lead to a downfall of print media, listening and watching of electronic media, that a segmentation of audience will occur and that the media audience will become more alienated despite the development of increasingly popular social networks.

**Key words:** *globalization, mass media, audience segmentation, social networks, alienation*



Мегатренд универзитет, Факултет за културу и медије,  
Београд

DOI 10.5937/kultura1338376N

УДК 316.324.8:316.774

005:316.774

прегледни рад

# МЕДИЈСКА КОНГЛОМЕРАЦИЈА КАО ДЕО ГЛОБАЛНИХ ПРОМЕНА У КОРПОРАТИВНОМ УПРАВЉАЊУ И ОРГАНИЗОВАЊУ

---

**Сажетак:** *Околност да медији својим комуникацијским потенцијалима ревносно опслужују разнородне глобализацијске процесе није ни нова ни непозната. Мање је међутим уочљиво да медијски систем у све већој мери опонаша глобалне корпоративне обрасце организовања и пословања који подразумевају мултинационално и планетарно распрострањавање не само медијских утицаја већ и капитала. Људи који раде у медијима, као и они у другим делатностима, суочени су такође са изазовима новог доба.*

**Кључне речи:** *глобализација, медији, економија, пропаганда, медијски конгломерати*

Судећи према многобројним, често и међусобно супротстављеним, тумачењима, појмом „глобализација“ се у времену данашњем означавају разнородни феномени и процеси за које бисмо могли тврдити да задиру у све сегменте



друштвеног живота.<sup>1</sup> Од глобализације схваћене као „идеје о свету као јединственој целини“, преко интерпретација које нам указују на природу политичких, економских, културних, еколошких, војних и других промена које се збивају на глобалном плану, па све до тврдих констатација и осуда које о глобализацији говоре као о „лонцу за топљење“ (melting pot) националних посебности.

Како год, оно што нас занима је питање позиције и улоге медија сфере у овим комплексним процесима, односно да ли постоји и каква је по својој природи евентуална корелација глобализације са актуелном праксом масовних медија. Присећањем на Бодријарово питање-констатацију – „Има ли ичега изван медија?“ – чини се да не треба имати никаквих сумњи у постојање чврстих веза и интензивних односа између медијске праксе и садржаја у знаку којих се одвија процес глобализације. Штавише, тешко да бисмо изван медија сфере могли наћи неки сегмент друштвене праксе који тако усрдно и уз то веома ефикасно опслужује процес глобализације. Међутим, околност да се медији инструментализују или стављају у службу владајућих снага или процеса који доминирају одређеним епохама, попут глобализације у оновременој, ни по чему није нова. Пре би се за ову појаву могло тврдити да је она својеврсна константа која обележава укупну историју медија.

Међу многобројним разлозима који су определили такву друштвену, готово се може рећи и историјску, позицију и улогу медија неколики су кључни.

Први се несумњиво везује за ванредне комуникационе моћи медија, које су постале носиоцем разнородних видова дистрибуције утицаја већ од најранијих раздобља снажења медијских потенцијала, односно омасовљавања корисничког домена сваког појединачног медија. Нажалост, уместо да у свему служи друштвеној добробити, медијска пракса готово у самом настајању постаје терен честих идеолошко-пропагандних злоупотреба и манипулација. Историјски посматрано, медији се најпре стављају у службу пропагандне афирмације сепаратних циљева (сетимо се употребе медија у доба нацизма) да би се временом њихови утицаји преусмерили на холистички терен подршке „универзалне идеологије новог светског поретка“ или ка промоцији либерализма односно „идеологије слободе као инструмента освајања света“. Овај аспект употребе медија од самих почетака

---

<sup>1</sup> Реализовано у оквиру пројекта МНТР бр. 47004 (подпројекат: „Управљачко-организациона димензија културне, уметничке и медијске праксе као претпоставке одрживог развоја“)

побуђује велико интересовање, о чему сведоче радови читаве плејаде угледних теоретичара – од Бењамина (Benjamin W.), преко Адорна (Adorno W. Th.) и других представника такозване франкфуртске школе, до Маклуана (McLuhan M.), Бодријара (Baudrillard J.), Чомског (Chomsky), Вирилија (Virilio P.) и тако даље.

У даљем току ствари, (зло)употреба медија се измешта са терена идеолошко-политичких утицаја ка домену економске пропаганде подржавајући на глобалном плану управо оне обрасце из којих економија црпи успех односно профит – продуктивност, исплативост, предвидљивост, контролу... Медијски посредоване маркетиншке комуникације већ деценијама ефикасно промовишу концепт „диктатуре благостања“. Тако се посредством медија здушно гради лажна слика о томе да између економије и бољег живота стоји знак једнакости. Нико се није замислио над чињеницом да је „глобализација у тренутно доминантном облику капитализма слободног тржишта донела (је) такође и спектакуларан и потенцијално експлозиван пораст социјалне и економске неједнакости унутар држава и на међународном плану“<sup>2</sup>. Врло брзо ће се, наравно, испоставити да материјално стицање и богаћење не нуде духовно и културно уточиште. Најзад, актуелна економска криза ће показати сву неправду која прати прераспodelу економске добити. Стицање и профит су посредством уходаних механизма и канала непрестано персонализовани, док су све недаће и економски губици социјализовани и пренети на најшире друштвене слојеве. Дакле, они малобројни који су се својевремено обогатили данас нам тумаче да је економска криза општа, глобална.

Најзад, услед технологија на којима почива, јефтина, брза и мултипликативна, те тиме подесна за тржишну утакмицу, медијска продукција постаје предметом непосредне економске експлоатације. Медијска пракса прераста у трговински сектор снабдевен каналима за дистрибуцију, комерцијалним и пропагандним средствима, укратко свим елементима једне типичне економске делатности. На тај начин се дакле и сама медијска пракса непосредно придружује и постаје конститутивни део глобалних економских процеса. За разлику од „буке“ којом је у јавности било праћено идеолошко-пропагандно коришћење медија, њихова подршка глобалним економским процесима и у новије доба све интензивнија економска експлоатација медијске праксе се одвија у највећој тишини. Зачудо ове промене нису побудиле

---

2 Хобсбаум Е., *Глобализација, демократија и тероризам*, Архипелаг, Београд 2008, стр. 52-53.

значајнију пажњу теоријских кругова. Теоријска интересовања су и даље остала привржена промишљању медијске феноменологије која се везује за њихове идеолошке и социјалне утицаје.

Сасвим на крају, рекли бисмо да још једно од обележја медија сфере данашњег доба заслужује нашу пажњу у контексту анализе улоге медија у процесима глобализације. Реч је о дигитализацији као технолошкој претпоставци савремених медијских потенцијала која је не само допринела интеграцији и снажењу комуникацијских моћи медија, већ се показала и значајном у креирању нових социјалних и културних образаца који управо погодују „идеји о свету као јединственој целини“.

Оно што је предмет наше елаборације биће ограничено на покушај да се осветле само поједини аспекти који указују на околности прилагођавања медијске праксе потребама глобализацијских процеса. У првом реду ће бити речи о променама и управљачко-организационим корпоративним постројавањима, што ће за последицу имати сродне процесе у медија сфери који ће водити у правцу медијске конгломерације на планетарном односно глобалном нивоу.

### *Глобални обрасци корпоративног управљања и организовања*

Идеја о свету као јединственој целини је нужно подразумевала и успостављање управљачких механизма и организационих структура, које ће функционално подржати њено непосредно остваривање. Традиционални развојни оквир индустријског доба, који је почивао на производњи, потрошњи и институционалном поретку сачињеном од организација, са чврстом унутрашњом пирамидалном структуром, испоставио се као неподесан за реализацију таквих циљева. Новом светском поретку био је потребан нови развојни оквир.

У новом поретку организациони оквир деловања све чешће није чврста, дугорочно пројектована пирамидална структура класичних институција. Институције новог типа немају трајни већ *привремени карактер*. Нови и подеснији делатни оквир има архитектуру *флексибилне организације* која „може изабрати и извршавати у ма ком тренутку само неке од својих бројних функција“<sup>43</sup>. Нова организациона структура није стабилна и фиксна.

---

3 Сенет Р., *Култура новог капитализма*, Архипелаг, Београд 2007, стр. 43.

Нове организације су у непрестаном трагању за новим и ефикаснијим пословним моделима. Наравно да ће у том процесу најсавременије технологије, посебно оне са комуникацијским потенцијалима, попут интернета на који су ослоњени најразличитији видови такозваног е-пословања, добијати на све већем значају.

Управљање савременим организационим структурама је другачије. Центри управљања новог доба подсећају, каже Р. Сенет, на даљински управљач (remote control) или МПЗ (media player) уређај који има капацитет да у неком тренутку активира било коју од многобројних функција која ће покренути неки од расположивих ресурса – ма где се он налазио, „зато што централна процесорска јединица контролише целину“<sup>4</sup>. Велике мултинационалне корпорације располажу различитим ресурсима, њиховим функцијама и потенцијалима на многобројним географским позицијама. Управљачки механизам им омогућава њихово активирање (или гашење) у зависности од актуелних пословних опција. Управљање се, уместо на непосредни увид и „распон контроле“, о чему је говорио Тејлор, ослања на неку врсту „паноптичког надзирања“ (М.Фуко/Fuco) – „Људи на периферији самостално обављају посао, нема много интеракције у командном ланцу...“<sup>5</sup>

Ни сами менаџери нису изузети од правила која ће доминирати управљачким моделом будућности – „Менаџери ће се процењивати по краткорочним мерилима, и остаће на радним местима докле год буду одговарали на очекивања неунедначеног тржишта“<sup>6</sup>. Коначне одлуке припадају акционарима који су за запослене још мање видљивији од менаџера - „Акционари из великих друштава постаће све неухватљивији, све хировитији, нелојални, равнодушни на дугорочне захтеве предузећа у која инвестирају, и водиће рачуна само о тренутим преимућствима која могу да извуку“<sup>7</sup>.

Између оних који су непосредни извршиоци и управљачких структура „постоји трансакција а не однос. Они на периферији дужни су само да покажу резултате рада онима у центру“<sup>8</sup>. У пирамидалној структури традиционалних институција, на њеном врху се налазио „очински послодавац“ –

---

4 Исто, стр. 45-46.

5 Исто, стр. 83.

6 Атали Ж., *Кратка историја будућности*, Архипелаг, Београд 2010, стр.109.

7 Исто, стр. 108.

8 Сенет Р., нав. дело, стр. 48.

---

„У социолошком погледу, био им је ближи, као што је генерал на бојном пољу повезан са својим војницима“<sup>9</sup>.

Промена у позицији оних који управљају, угрозиће још један од виталних принципа традиционалног менаџмента – *ауторитет*. Ауторитет носилаца управљачких функција слаби или се потпуно губи са удаљавањем центара управљања. Њихова невидљива моћ, међутим, расте. То је у потпуној супротности са Фајоловим тумачењем ауторитета, као једног од базичних принципа менаџмента.

*Лојалност и оданост* организацији неће више бити одлика оних који ће у њима радити. Изгубили су се готово сви разлози за било какав емотиван однос. Запослени су препуштени сами себи и не очекују, као у некадашњем дугорочном односу, да им организација помогне када им помоћ буде била потребна. За разлику од традиционалних организација у чијем су стварању и развоју учествовали, њихово учешће у функционисању нових организација је краткорочно и без могућности увида у целовитост процеса и развојне перспективе. Због лабавих веза запослених са новим организацијама, оне немају више преко потребан *социјални капитал*.

Фрагментираност позиције запослених у новим организацијама онемогући ће успостављање чвршћих неформалних веза које воде ка *духу заједништва* (*esprit de corps*) - што је принцип менаџмента који је још Фајол идентификовао. Да би се развило узајамно поверење међу запосленима, потребно је време. У организацијама које су оријентисане на краткорочне резултате најчешће нема довољно времена да се формирају блиски односи међу запосленима. Уместо тога, „конкуренија међу радницима, у предузећу и у тражењу посла, биће све већа“<sup>10</sup>.

У традиционалном институционалном систему људи су, на темељу искуства стеченог у дугорочним процесима, знали тачно шта се од њих очекује. Задовољство су налазили у томе да буду корисни и себи и другима. *Искуство*, које је некада било веома цењени резултат дугорочног ангажмана и темељ стицања вештина, изгубило је на вредности. Нови управљачки приступ није заинтересован за „ментални склоп оријентисан на прошлост, али без лекција из историје“ (Ц.Несбит/Naisbitt) јер он спутава могућност сагледавања промена. Отуда равнодушност према искуству и „одумирање вештина представља трајну одлику технолошког

---

9 Исто.

10 Атали Ж., нав. дело, стр. 108.

---

напретка<sup>11</sup>. Овде, наравно, не треба заборавити да је високо вредновање искуства у традиционалном индустријском поретку узроковало и својеврстан парадокс – искуство неће те стећи док се не запослите, а не можете се нигде запослити без искуства.

Нове околности нису увек ни сасвим очигледне ни свима разумљиве, што за последицу често има ставове и понашања који нису усклађени са захтевима новог доба. Да би се ови проблеми отклонили, по свему судећи је потребно време које ће формирати једну другу врсту организационе културе која је блиска већини, а не само највишим управљачким функцијама – „Попут свих култура, и култура фирме зависи од тога како обични људи схватају институцију, а не од објашњења које у виду указа долази с врха“<sup>12</sup>. Међутим, с обзиром да нас очекује будућност карактеристична по свеопштој „несташици времена“, неће бити довољно времена да сви кроз прилагођавање добију своју шансу.

Шта се очекује од оних који ће имати шансу да се прилагоде и тако избегну да се нађу у вишковима тржишта радне снаге и да постану учесници и актери нових делатних процеса?

Већ су технички проналасци и употреба машина у индустријском добу изместили човека из средишње позиције у производном процесу. Његова улога је престала да буде одлучујућа већ постаје придодата и споредна, јер главне производне функције преузимају машине. Даљим технолошким напретком ова ситуација се само продубљује. У најновијим, аутоматизованим, компјутеризованим, роботизованим, дигитализованим... технолошким процесима, учешће самог човека и непосредног људског рада се све више смањује – “Садржај рада у индустријској производњи опада драматично: 1970. је био око 25%; данас је око 4%“<sup>13</sup>.

Последица тога је да „више нема ни капиталистичких корпорација које су запосленима доживотно обезбеђивале посао, а потрошаче из године у годину снабдевале истим производима и услугама“<sup>14</sup>.

Оно што је најчешће видљива последица изазова и околности новог доба јесте да у новим облицима организовања запослени врло често не знају шта се од њих тачно очекује.

---

11 Сенет Р., нав. дело, стр. 94.

12 Сенет Р., нав. дело, стр. 61.

13 Несбит Ц., *Ментални склоп-промени оквир и сагледај будућност*, Мегатренд универзитет, Београд 2009, стр.175.

14 Сенет Р., нав. дело, стр.175.

---

Да ли *потенцијалне способности* које раскидају са искуством и стеченим вештинама припадају *емотивној интелигенцији*, категорији која се све чешће помиње у теоријским круговима менаџмента? Да ли је то способност да се мисли о новим могућностима изван искуственог контекста, с ослонцем на имагинацију; способност да се чује намера у позадини нечијих речи...? Можда се има у виду урођена, природна способност која није свима дата!?

Један од приступа, који је по свему судећи изнудила сурова пракса савременог пословања, почива на принципима *социјалног дарвинизма*. Он у себи садржи „закон о мањини виталних“, односно „модел виталности“ сликовито представљен као „20-70-10“, по којем је 20 одсто оних који су врхунски продуктивни, 70 одсто „ради колико треба“, а 10 одсто су непродуктивни. Систем модерног вредновања познат као *rank and yank* (успеваш или нестајеш) односно *up or out*, менаџерима је често путоказ у вођењу пословне политике.

*Медијска конгломерација – управљачко-  
организационо реструктурирање  
медија сфере у глобалном поретку*

Стиче се утисак да се обриси „новог поретка“ у оквиру модела управљања и организовања најинтензивније наслућују или помаљају управо у медијској сфери.

Медијска делатност, која свој настанак и развој дугује научно-технолошком напретку, вођена економском логиком и тржишним закономностима, својевремено је у великој мери следила и усвајала управљачко-организационе обрасце карактеристичне за индустријске облике производње. Медиј штампе је, као што знамо, захваљујући парном, потом и електричном погону и техничком изуму ротационих штампарских машина, већ у 19. веку у потпуности индустријализовао своју делатност, и тој околности прилагодио облике организовања и управљачке механизме. Рецимо, подела на „беле, плаве и шарене крагне“ води порекло из делатности новинских предузећа и говори о унутрашњој хијерархијској структури која је сродна оној у индустријским организацијама. Кинематографија се, исто тако, врло брзо, од техничког проналаска и забаве маса, трансформисала у продукцију организовану и вођену у складу са индустријским начелима. Већ у другој деценији прошлог века, холивудски студији, у организацији и управљању, опонашају индустријске погоне. Друго име Холивуда – „фабрика снове“ - о томе најбоље сведочи. Велика тражња за филмовима

и могућност стицања профита „навела је продуcente да с филмом поступају као са сваким другим индустријским производом. Они су, другим речима, и на филм применили, без икакве промене, оне продуцентске облике који су се на почетку XX века развили у другим економским секторима“<sup>15</sup>. Дакле, управо је медијска пракса у великој мери опонашала владајуће обрасце управљања и организовања индустријског доба.

Уместо у производњи и потрошњи индустријских роба, ново доба за развојним перспективама трага у оквирима *производње и промета информацијама*. У складу са таквим препознавањем водећих друштвених потенцијала, централно место све мање припада фабрикама и хипермаркетима, а све више образовним и информационо-комуникационим системима, то јест *медијима*.

Отуда су глобалне промене, које су се догодиле и које се догађају у савременом друштвеном амбијенту, најочљивије управо у медијском сектору.

Иновације у комуникационим технологијама представљају најзначајнији искорак од индустријског ка постиндустријском концепту. Оне су, разумљиво, поново највиши степен примене оствариле у оквиру делатности медија – радио, телевизија, видео, рачунари, интернет... Ове технологије, поготово у својим најсавременијим дигиталним изведбама, све мање припадају индустријском концепту. Оне су по много чему ближе увелико наступајућем постиндустријском и информатичком добу.

Логично је претпоставити да новом информатичком добу, којем управо печат даје технолошки (и садржајно) иновирана медијска сфера, нису више сасвим блиски обрасци организовања и управљања карактеристични за индустријско раздобље. Стари обрасци се напуштају и мењају, али те промене нису ни брзе ни лако уочљиве. Без обзира што тежи променама и увођењу другачијих облика живљења и рада, свака нова епоха се споро и тешко одриче и удаљава од свикнутих и уходаних образаца на којима се темељила дојучерашња егзистенција. Штавише, склона је да их брани и одржава по сваку цену, све до часа у којем њихов опстанак постаје немогућ. До тренутка дефинитивних промена стари и нови обрасци, уз присуство различитих мутација, живе паралелно, једни поред других.

---

15 Бехлин П., *Филм као роба*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002, стр. 28.



Да ли је, ипак, могуће сагледати неке од глобалних промена које се тичу управљања и организовања у медијској сфери?

Развој медијске сфере непрестано протиче у знаку процеса конвергенције односно узајамног приближавања медија. Успостављање јединствене дигиталне технолошке основе омогућиће даљи корак у том правцу – спајање медија односно *медијске интеграције*. У технолошком смислу, медијска интеграција подразумева различите, али дигитализоване сигнале, односно спајање различитих типова медија као што су текст, слике, графике, видео, филм, говорне поруке или звучне секвенце. Сигнали се у дигитализованој форми сједињују преко рачунарске технологије, која их, уз одговарајући хардвер и софтвер, прима, чува, обрађује или демонстрира.

Ова промена нема само технолошку него и управљачко-организациону димензију. Она се препознаје у *медијској концентрацији*, било као новом облику медијског пословања или новом виду власништва медија. Медијске концентрације по-примају најразличитије форме.

Националне границе постају тесан пословни и организациони оквир за деловање новонасталих мултимедијских конгломерата. Прекогранични проток медијских садржаја је главна карактеристика њиховог тржишног наступа. Број ових мамутских организација није велики, али њихов утицај и удео на медијском тржишту јесте – „новоуспостављеним глобалним медијским системом доминира тридесет или четрдесет великих транснационалних корпорација (ТНЦ), од којих су десетак конгломерати са седиштем у САД, који надзиру глобално тржиште“<sup>16</sup>. Такозвана „велика петорка“ тренутно држи више од половине свих медија на планети - *Time Warner, News Corporation, Viacom, The Walt Disney Company* и *Bertelsmann*. Тиме се наравно не исцрпљује списак медијских конгломерата – следе их *PolyGram, Seagram, Sony, General Electric, Tele-Communications Inc (TCI), Thomson Corporation* (Канада), *Westinghouse, Dow Jones, Gannem, The New York Times, BBC, Reuters, CEP Communications* (Француска)... Присуство великих конгломерата је све израженије и у нашој медијској средини. За сада су ту, један од највећих у свету, *News Corporations*, и два мања европска – *WAC* и *Ringier*.

Процес конгломерације и куповина мањих медијских организација од стране великих, што се често одвија по моделу такозваног „непријатељског преузимања“, није окончан.

---

16 Мекчесни Х. Е. В., *Глобални медији*, Клио, Београд 2004, стр. 5.

Не треба сасвим искључити могућност да у блиској будућности дође и до фузије у оквиру „велике петорке“, те да о информисаности, култури и забави, дакле духовном животу читаве планете, одлучује само један човек. У историјском смислу то и не би представљало посебну новину – „У сваком друштву дух читаве културе одређен је духом најмоћнијих“<sup>17</sup>. У сваком случају, можемо закључити да последице промена које се догађају или ће се тек догодити у медијској сфери могу бити знатно дубље и далекосежније од оних у сфери економије.

Уколико се ови процеси наставе, земље које у свом развоју заостају са укључивањем у утакмицу која се води у „глобалном информатичком друштву“, суочиће се са још озбиљнијим проблемима – „земље, са извесним заостатком у развоју, излажу се опасности да буду ометене и у развоју сопствених култура... Тај ризик је толики да у неким земљама може да доведе и до уништења традиционалног идентитета и свих његових културних обележја“<sup>18</sup>. Исто тако, „глобализација и децентрализација воде нас све даље од света националних држава према свету економских домена, не као новом начину организовања света већ као новом начину схватања света“<sup>19</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Атали Ж., *Кратка историја будућности*, Архипелаг, Београд 2010.
- Бехлин П., *Филм као роба*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002.
- Фајол А., *Опити и индустријски менаџмент*, Адиджес центар, Нови Сад 2006.
- Фром Е., *Бекство од слободе*, Напријед, Загреб и Нолит, Београд 1984.
- Ирис А., *Информационе магистрале*, Клио, Београд 1999.
- Несбит Д., *Ментални склоп – промени оквир и сагледај будућност*, Мегатренд, Београд 2009.
- Никодијевић Д., *Менаџмент масовних медија - штампа, филм, радио, телевизија и интернет*, Чигоја штампа, Београд 2012.
- Сенет Р., *Култура новог капитализма*, Архипелаг, Београд 2007.
- Херман Е. М. В., *Глобални медији*, Клио, Београд 2004.

---

17 Фром Е., *Бекство од слободе*, Напријед-Загреб, Нолит-Београд, 1984, стр. 84.

18 Антоан И., *Информационе магистрале*, Клио, Београд, 1999, стр. 49-50.

19 Несбит Д., *Ментални склоп-промени оквир и сагледај будућност*, Мегатренд универзитет, Београд 2009, стр.175.

---

Dragan Nikodijević  
Megatrend University, Faculty for Culture and Media, Belgrade

THE MEDIA CONGLOMERISATION AS PART OF  
GLOBAL CHANGES IN CORPORATIVE  
MANAGEMENT AND ORGANIZATION

Abstract

The circumstance of having the media ardently serving various sorts of globalization processes is neither new nor unknown. However, it is less obvious how the system of the media growingly mimics global corporative ways of organizing and leading business, which includes multinational and planetar widespread of not only media influences but capital influences as well. People who work for the media, just as those who work in other social fields, are also facing challenges of a new age.

**Key words:** *globalization, media, economy, propaganda, media conglomerates*



Факултет политичких наука, Универзитет у Београду

DOI 10.5937/kultura1338388K

УДК 070.489

070NATIONAL GEOGRAPHIC

оригиналан научни рад

# НАРАТИВНОСТ КАО ГЛОБАЛНИ ТРЕНД НОВИНАРСКИХ ДОКУМЕНТАРНИХ ФОРМИ

---

**Сажетак:** *Текст критички преиспитује улогу новинарских документарних форми у савременом новинарству, преваходно глобалних штампаних медија, кроз интенцију остваривања врхунске интерпретације уз помоћ “in depth” истраживања и кроз документарно посредовање. Фокус истраживања је на анализи наратива документарних репортажа, као не само репрезентативних представника нове документаристике, већ и предводника глобалног тренда “storytelling-a”, који је увелико завладао медијском индустријом. Студија случаја “National Geographic” на репрезентативном узорку омогућава увид у композицију, те механизме постојања интенционалности у обрађиваним документарним репортажама, из чега проиходи објашњење начина њиховог деловања на свест и осећања реципијента, уз свеприсутна психагошка својства. Баш као и немерљив утицај који на тај начин остварују на вишемиллионску публику – читаоце.*

**Кључне речи:** *документарна репортажа, наратив, психагогија, интенција, значење*

Новинарска документаристика и документарне форме генерално представљају основ свих интерпретативних и истраживачких медијских садржаја и својом заступљеношћу подижу кредибилитет, али и квалитет штампаних

медија, часописа и магазина понајвише.<sup>1</sup> Зарад подизања квалитета самог текста, овакве форме често садрже и репортажне елементе јер савремени журнализам подразумева иманентно присуство „акронима *Хелп* (хуманизовати, енергизовати, локализовати, персонализовати) који се може применити на све облике новинарског изражавања“<sup>2</sup>. Чак и теоретичари односа с јавношћу сматрају да „више нису у тренду измишљене и забавне приче већ истраживачка и интерпретативна обрада контраверзних тема. Читатељи који имају посебне интересе обраћају се часописима ради озбиљнијег приступа тематици“<sup>3</sup>. Новинарство у изворном облику постаје „господар посредовања, опуномоћеник људи, посматрач који уместо њих види оно што они сами не могу видети“<sup>4</sup>. Стога аутор неког новинарског документарног жанра (новинар професионалац или стручњак за одређену област), не само да доноси квалитет више, већ помаже у разјашњењу и превасходно тумачењу конгломерата различитих, често врло супротстављених информација у, чини се, бескрајном информативном хаосу који је увелико загадио целокупну медијску сферу, па сходно томе ни штампа није поштеђена. Изостанак интерпретације, минималан број или потпуно одсуство извора, непроверене чињенице, недостатак докумената и документарности, само су неки од бројних недостатака штампаног новинарства 21. века, уцењеног у трци за тиражом (читај-оглашивачима) и у унапред изгубљеној трци са новим медијима у реалном времену. Разлог више за присуство документаристике, јер „ни један други облик комуникације, за сада, није успео да превазиђе документе по способности да поуздано чувају, умножавају и преносе информације кроз простор и време“<sup>5</sup>.

Већина новинарских документарних жанрова у својој структури поседује наратив. Пре свих фелџон, коментаторски преглед, историјски есеј..., али свакако у овом сегменту доминира нова документарна репортажа. Зато је она и узета за студију случаја.

С обзиром на постојање наратива, које је, тврдимо, од есенцијалне важности, новој документарној репортажи приступамо као наративној структури, затвореној целини са

---

1 Рад је део истраживачког пројекта „Политички идентитет Србије у регионалном и глобалном контексту“ (евиденциони број 179076)

2 Кљајић В., *Интервју у штампи, online магазинима и на интернету*, Чигоја, Београд 2012, стр. 53.

3 Кутлип С. М., Центер А. Х. и Брум Г. М., *Односи с јавношћу*, Маре, Загреб 2003, стр 314.

4 Бал Ф., *Моћ медија*, Клио, Београд 1997, стр. 114.

5 Фидлер Р, *Mediamorphosis*, Клио, Београд 2004, стр. 64.

---

сопственим иманентним законима функционисања, коју чине приповедни текст и вишеструко функционалне фотографије<sup>6</sup> и илустрације. У анализи користимо иманентни метод, одређене инструменте метода наративне анализе, дескриптивни метод, као и квантитативно-квалитативни, статистички и метод компаративне анализе.

Таква анализа расветлиће структуру текстова, начин њиховог унутрашњег функционисања, те производећи потенцијал утицајности на мишљење и осећања реципијента, о чему, када је реч о часопису *National Geographic*, не постоје валидна истраживања. Уз то, усмерење на форму изразите документарности је неопходно како би се указало на потребу за квалитетним истраживањем, које нам дубински објашњава значајне појаве и утиче на формирање кредибилног мишљења и друштвеноодговорног става.

У жељи да будемо прецизни и предупредимо потенцијалну нежељену вишезначност, сматрамо да је важно одредити кључне појмове. Под приповедним текстом подразумевамо смислену укупност текстуалног дела структуре, у коме постоји инстанца која приповеда. Премда би се могли диференцирати уметнути наративни и ненаративни елементи овог дела структуре, с обзиром да јесу део веће, наративне структуре, те сваки елемент, било да је носилац догађаја, стања, дијалога, описа прожет њеном логиком, односно, увек постоји инстанца која прича причу на првом нивоу, коју творе сви елементи у интеракцији, наративни текст посматрамо у његовој укупности. Структура поседује своју интенцију, односно, усмерење на формирање корелатива дате структуре у људској свести.<sup>7</sup>

Као значајно, истичемо модификовано одређење формалистичког појмовног пара фабуле и сижеа Леона Којена, по коме наративни текст „настаје замењивањем ’необележених, семантички неутралних категорија фабуле обележеним, семантички специфичним категоријама сижеа’, тако да је, ’зависно од пишневог избора [таквих] категорија’, ‘смисао догађаја, предочених у новели или роману... осенчен оваквим или онаквим импликацијама’<sup>8</sup>.

---

6 Фотографије се могу посматрати као визуелни ’текст’, односно као нејезичка ’прича’, што у крајњој линији и чинимо, али избегавамо такво термилошко одређење које собом као подтекст носи Деридину тврдњу да је све текст, којој нисмо склони.

7 Овако схваћен појам интенције потиче из феноменологије.

8 Леон Којен према Марчетић А., *Фигуре приповедања*, Народна књига/Алфа, Београд 2004, стр. 28.

---

Од важности је напоменути да сматрамо да не постоји опозиција између садржаја и форме, у тексту садржај је дат кроз одређену форму и само тако постоји чинећи целину, која би се изменом ма ког елемента преобратила у другу целину. „Структурална целина значи сваким од својих делова и (...) сваки од ових делова значи управо ту, а не другу целину.“<sup>9</sup>

### *Нова документарна репортажа*

Нова документарна репортажа представља последњи моме-нат еволуције репортаже, новинарске форме променљиве термилошке, те дистинктивне спецификације. Она је продукт савремености и новоуспостављена *differentia specifica* у спрези је са општим током 'корективних' кретања новинарских форми штампаних медија. Са експанзијом нових медија и опсега производећих сензација, преко интернет револуције, до данашњих дана, штампани медији нашли су се у алармантно угроженој позицији, која их је приморала на изналажење начина којима би обезбедили сопствену актуелност и кредибилитет. Са једне стране, поједини штампани медији покушавају да своју оправданост обезбеде службовањем свеинстантизацији, а са друге, међутим, дошло је до заокрета ка „повећаној интерпретативности“ и, сходно томе, „документарности“.<sup>10</sup> Чињеница да у свету левитира недогледно мноштво разнородних и опречних информација, истраживач, ујединитељ сродних и тумач истих, чини се да је савремености преко потребан. Поуздани интерпретатор је водич кроз прашуму чињеница у времену XXI века, који доприноси разумевању света кроз облике његове појавности, чији је опозит зурење у бомбастичне наслове.

Уз фељтон репортажа је најстарија новинарска форма. Своју претечу има у текстовима из 13. и 14. века, настала је у време Марка Пола, а развијале су је знамените личности попут Евлије Челебије у 17. веку, касније Џ. Свифт, А. Синклер, Џ. Лондон, који представљају „зачетнике модерне новинарске репортаже, али и представнике почетака литерарног журнализма“<sup>11</sup>, а потом и Рид, Киш, Хемингвеј, чијом заслугом је репортажа постала „камен темељац модерног новинарства“<sup>12</sup>. Трећи талас „новог журнализма“ обележио је крај XX и почетак XXI века и његови припадници називани су

---

9 Мукаржовски Ј., *Структура, функција, знак, вредност*, Нолит, Београд 1986.

10 Кљајић В., *Нова документарна репортажа у штампи, Веродостојност медија-домети медијске транзиције*, приредио Раде Вељановски, Факултет политичких наука и Чигоја штампа, Београд 2011, стр. 234.

11 Исто, стр. 236.

12 Исто.

„новинарима књижевницима“<sup>13</sup>, који чињенице преносе користећи се романескним методама. Модерна фактографска репортажа, настала у новије време, „у себи сублимира далеко више елемената фактографије у комбинацији са репортерским извештајем, док је стил, лепа реч и креативан рукопис (...) стављен у други план“<sup>14</sup>. Са друге стране, нова документарна репортажа, уз „опсервације (...) писца репортаже и неопходног присуства саговорника“<sup>15</sup>, темељи се „на документарној грађи, (...) има ангажман, износи суд, даје оцену (...) (у погледу *in depth* анализе), а посебно кроз своју структуру, тј. композицију, и употребом најразноврснијих стилских средстава“<sup>16</sup>. Дакле, нова документарна репортажа има особену вредност – изразито је истраживачка, утемељена на неоспорном, носи став и поседује интенцију да га читалац афирмише, те да, на тај начин, буде побуђен на делање, а уз то садржи пажљиву манипулацију грађом, али и сопственим медијумом. Нимало случајно управо у њој свој потпуни рефлекс добија Shulz-ова подела на седам критеријума који одређују вредност вести – новости, са посебним акцентом на идентификацију и заменљивост сликама.

Међутим, будући да нова документарна репортажа почива на дубинском истраживању, нужно подразумева посвећење времена и новца, што представља недозвољени издатак за многе савремене штампане медије. „Евидентно је да екстензиван приступ копању чињеница и спора темељност постављају питање финансирања таквог посла (...).“<sup>17</sup> Дакле, форма која је високопозиционирана на квалитативној аксиолошкој лествици, управо због таквог карактера у себи носи заметак своје ’смрти’, па је „све ређе присутна у недељницима и сели се (...) у месечнике“<sup>18</sup>. Стога смо анализу ове форме утемељили на текстовима 125 година постојећег глобалног светског штампаног медија у чијој структури она представља доминанту, 70,68%, и, самим тим, изразито репрезентативан узорак. Тим пре што овај „медијски див“<sup>19</sup>, како га називају *Center* и *Broom* има изузетно велики не само медијски утицај и доспева до вишемилионске публике. На тај начин омогућено је „комуникаторима да упуте конкретну поруку

---

13 Тодоровић Н., *Интерпретативно и истраживачко новинарство*, Факултет политичких наука и Чигоја штампа, Београд 2002, стр. 54.

14 Нова документарна репортажа у штампи, стр. 237.

15 Исто.

16 Исто.

17 *Интерпретативно и истраживачко новинарство*, стр. 55.

18 Нова документарна репортажа у штампи, стр. 238.

19 Кутлип С. М., Центер А. Х. и Брум Г. М., *Односи с јавношћу*, Мате, Загреб 2003, стр. 313.

---



конкретној публици на економичнији начин<sup>20</sup>. Ако се томе додају и све остале „платформе“ *National Geographic*-а пре свих телевизијски канали, филмска продукција, студији и сл., медијска али и свака друга моћ постаје готово немерљива. У сваком случају – глобална.

### *Часопис “National Geographic”*

*National Geographic* јесте званично гласило друштва настало у Вашингтону 13. јануара 1888. Тридесет три мушкарца основали су друштво *National Geographic* у циљу „продубљивања и ширења познавања географије“<sup>21</sup>, на чије је чело дошао Гардинер Хабард. Први примерак часописа објављен је у октобру исте године. Друштво је 1890. финансирало експедицију на планину Сент Елијас. „Њоме су постављене одреднице хиљада експедиција и истраживања у каснијим годинама.“<sup>22</sup> Тек 1986. овај часопис постао је месечник. Наредне године на чело друштва дошао је Александар Бел и донео одлуке кључне за даљи развој часописа: укинуо је продају часописа на киосцима, наменио га члановима друштва и довео је Гилберт Х. Гросвенора, који је самоиницијативно 1905. године увео фото-репортажу у овај часопис, и тим чином преусмерио његов развој, али и развој штампаних медија уопште. Како се унапређивала фотографска техника, тако се повећавао квалитет објављених фотографија, али се и ширио тематски спектар. Данас, фотографије *National Geographic*-а остварују највиши домет у овој области, те су чак изопштене из фотографских такмичења због апсолутног преимућства. Друштво је финансирало „више од 7000 експедиција и истраживачких пројеката“<sup>23</sup>, при чему се током времена окренуло и темама о којима се није хтело говорити, као што су „хемијско загађење, нуклеарна енергија, илегална трговина дивљим животињама и људска еволуција“<sup>24</sup>. Данас друштво поседује неоспоран углед, изграђен на темељу науке, али и висококвалитетног новинарства, о чему сведочи чињеница да броји око десет и по милиона чланова, а више од 40 милиона читалаца и утицало је „како на развој науке, тако и на развој цивилизације у 20. веку“<sup>25</sup>.

---

20 Исто, стр. 314.

21 <http://www.nationalgeographic.rs/o-dru-tvu-ng.html>, посећен 8. 02. 2013.

22 Исто.

23 Исто.

24 Исто.

25 Нова документарна репортажа у штампани, стр. 240.

---

*Корпус, контексти и циљ истраживања*

Предмет ове анализе јесте нова документарна репортажа. Разматрамо је на узорку који чине носеће репортаже са насловних страна - објављене у три броја српског издања *National Geographic*-а, октобарском, новембарском и децембарском у 2012. години. Узорак чини шест репортажа. Овим репортажама посвећено је 96 од 324 страница магазина без реклама, односно од 325 странице укупно. Дакле, оне чине 38,6% од укупног садржаја без реклама. Стога, може се рећи, ове репортаже јесу репрезентативне и, у исти мах, поуздано сведоче о *National Geographic*-у уопште, због чега су учињене узорком ове анализе.

С обзиром да је теза о постојању „*a priori* разлике између наративног режима фикције и не-фикције“<sup>26</sup> неодржива, већ самим тим што обе поседују наративно уобличавање<sup>27</sup>, текстовима објављеним у *National Geographic*-у приступићемо користећи се појединим инструментима за опис приповедних текстова, при чему првих 6 позајмљујемо од Мике Бала, а остале придодасмо: редослед, ритам, ликови, време, фокализација, приповедач или наратор и грађа<sup>28</sup>, композиција и интенција. Оваква анализа доведиће до увида у композицију, те начина постојања интенционалности у обрађиваним документарним репортажама, из чега происходи објашњење начина њиховог деловања на свест и осећања реципијента.

Основни циљ овог рада јесте да укаже на ванредан домет који нова документарна репортажа може имати, остварен у *National Geographic*-у, који се огледа не само у моћи датих текстова да сложена научна питања и њихову реторику модификују и у њих имплементирају потенцијал да за таква питања незаинтересованог реципијента преобрате у радозналост и, на тај начин, учине науку интересом ма ког читаоца, већ су уједно пример глобалног тренда наративности у превасходно новинарским документарним формама, репортажи пре свих. Грађа текстова резултат је опсежног истраживања које се у тексту документима документује,

---

26 Genette G., Фикцијска прича, фактографска прича, *Фикција и дикција*, Церес, Загреб 2002, стр. 65.

27 Разуме се, ова тврдња нема апсолутно важење у случају нефикције, али не подлеже сумњи када говоримо о новој документарној репортажи *National Geographic*-а.

28 Под грађом подразумевамо модификовани структуралистички појам материјала, којим се означава оно што долази споља, својом суштином независно од његовог постојања у целини текста. Пошто грађа бива захваћена целином, у њу бивају имплементирани логика и значење структуре, при чему, уз остале елементе, формира интенционалност целине.

што обезбеђује карактер несумњивости који поседују, а њихова композиција омогућује да и неупућени читалац разуме комплексни проблем и да га разуме као битност. Разјашњење поменутог механизма у непосредној је вези са задатим циљем. На овом месту треба додати да (иако то није био превасходни циљ анализе) се слични или готово идентични механизми користе у текстовима који имају (не)скривене ПР намере (таквих случајева било је и у репортажама *National Geographic*-а – у циљу промовисања одређених идеја, ставова, ређе компанија, глобалних трендова и сл). Тиме се улази у поље манипулације карактеристично (превасходно али данас не само за њу због растућег тренда таблоидизације и код до јуче референтне) за семи и таболидну штампу и текстове који чине њен садржај. Ипак, како последња истраживања у Србији показују да је близу 70 % укупног медијског, па самим тим и садржаја штампаних медија, отворени или прикривени ПР, ово истраживање требало би да послужи и у сврху будућих анализа које ће помоћи у разоткривању суптилних злоупотреба наративности и механизма наратива у те сврхе.

Насловна документарна репортажа октобарског броја *National Geographic*-а, за разлику од других узорака, означена је као истраживање. Без насловне, броји укупно 26 страна од којих фотографије и илустрације заузимају 15,25 страна, а прича 10,75 страна, односно 41,35% репортаже. У квантитативном погледу, у овој репортажи постоји приближна равноправност визуелног и текстуалног дела.

Друга документарна репортажа објављена у октобарском броју *National Geographic*-а броји укупно 16 страна од којих фотографије и илустрације заузимају 14, а прича 2 странице, односно свега 12,5% репортаже.

Насловна репортажа из новембарског броја *National Geographic*-а броји 26 страна, од којих фотографије и илустрације заузимају 16,25 страна, односно 62,5 %, а прича односно текст заузима скоро 10 страница часописа односно 37,5 % репортаже.

Друга репортажа новембарског броја *National Geographic*-а броји 14 страна, од којих фотографије и илустрације заузимају 7,9 страна, а текст нешто више од шест страна или 42,8% репортаже.

Насловна репортажа из децембарског броја *National Geographic*-а броји 20 страна, од којих фотографије и илустрације заузимају 14,5, а прича 4,5 страница репортаже, односно 22,5%.

Друга документарна репортажа децембарског броја *National Geographic*-а броји укупно 12 страна, од којих фотографије и илустрације заузимају 8,75, а прича 3,25 странице, односно, 27,08 % репортаже.

Квантитативна анализа недвосмислено показује изузетно велико присуство фотографије у свим анализираним репортажама, што само потврђује установљене концепцијске и уредничке стандарде *National Geographic*-а. Готово без изузетка фотографија чини више од 50 % сваке репортаже, што додатно говори о њеној посебној улози. Али такође и о допунском значењу које свака од ових фотографија има за сваку од појединачних прича.

Функционисање фотографија посматрамо аналогно текстовима у погледу односа грађе и, условно речено, 'приче'. Наиме, грађа јесте или је била реално постојећа, но у 'причи' она постоји само на један начин, у виду исечка који постаје непроменљивом целином – елементом више структуре, што може имплицирати значењско одвајање од примарног, необрађеног материјала, у складу са логиком, значењем и интенцијом више структуре.

Квалитативна анализа текста, која је рађена за сваку од појединачних репортажа, показала је да аутор-приповедач сам има бар онолику количину текста колико и сви остали живи извори информација (кроз цитате и парафразе), а неретко и више. На тај начин њему је остављена могућност преодоминантног утицаја на перцепцију, као и остваривање утиска код читаоца.

### *Анализа*

Анализиране документарне репортаже јесу готово 100% документарне творевине. Обрађиване теме захватају се дубински, продире се до првих узрока појава, појаве се захватају у ширини свог распрострањања и вероватних будућих ефеката. Резултат су сложеног и темељног истраживачког рада, при чему се аутори-истраживачи готово „приближавају научницима“<sup>29</sup>.

Обрађиване теме су хетерогене: криволов и кријумчарење слонова, преуређење Рија за Олимпијске игре, нова Куба, Викинзи и староседеоци Америке, добре и лоше стране метана и откривање потопљене земље. Осим четврте и пете, које би се могле сврстати у археолошко-антрополошко-социолошку односно природно-друштвену, остале припадају експлиците друштвеној области. Из наведеног се може

---

29 *Интерпретативно и истраживачко новинарство*, стр. 55.

закључити (поготово ако у обзир узмемо и претходно истраживање<sup>30</sup>) да доминирају друштвене теме у односу на природне. Избор тема упућује да је „реч о глобалном *agenda settingu* који на дневном нивоу пуни странице медијске индустрије далеко чешће кроз акциденте и инциденте онако како то савремени медији (па и штампани) чине у трци за тиражом“<sup>31</sup>.

У анализираним текстовима се наводе различити извори документарне грађе – научне студије, анализе, претпоставке, статистике, бивше објаве штампаних и електронских медија, подаци релевантних организација... Живи извори – научници, различити званичници, актери збивања о којима се говори, локално становништво – носиоци су важних информација. Највише живих извора постоји у опсежном истраживању *Култ слоноваче* (октобар 2012), чак 18<sup>32</sup>, док је у осталим тај број знатно мањи – између 5 и 12. Премда је поменута репортажа замашан документаран текст, не треба закључити да је квантитет живих извора есенцијалан. О томе јасно сведочи поређење репортажа *Добар гас, лош гас* (децембар 2012) и *Разиграни Рио* (октобар 2012), од којих друга има више живих извора, а, у погледу текста, више је него дупло краћа, има мањи захват, мањи домет и мању документарну вредност. Аутори репортажа могу и не морају имати функцију инстанце која документује. Док, на пример, у случају *Култа слоноваче* аутор, излажући опажања, носи знатан део документарне грађе, у репортажи *Добар гас, лош гас*, ауторка свега два пута постаје тако функционализована, у потпуности неупадљиво. Дакле, изостајање аутора-сведока не значи и мањак документарности, већ различиту приповедну матрицу, која је у сагласју са интенцијом текста. Међутим, премда у складу са концепцијом магазина, аутор-сведок тежи објективности, уколико је реч о острашћеном субјекту, његов став ипак може се уткати у текст и добронамерној причи придодати и кап сувишне злонамерности. Највећи део документарне грађе ипак излаже приповедач, не наводећи извор знања. С обзиром на свеprisутну документарност, поступак навођења би створио готово нечитљиву целину. Стога и постоје запослени који се баве провером свих изнетих информација (часопис се поноси највећим одељењем за проверу чињеница на свету које броји близу

---

30 Види: Кљајић В., Нова документарна репортажа у штампи (студија случаја *National Geographic* издање за Србију), у: *Веродостојност медија, домени медијске транзиције*, Чигоја штампа, Београд 2011, стр. 242.

31 Исто, стр. 242.

32 Убројано је и мишљење група људи са којима је аутор разговарао.

---

500 људи), те их без сумње третирамо као и информације за које је извор експлициран, односно као истините.

У нефикционалним приповедним текстовима, за разлику од фикционалних, постоји знак једнакости између стварног аутора текста и наратора. У случају једне од анализираних репортажа, Култ слоноваче, аутор Брајан Кристи је приповедач-лик-фокализатор, односно активан је учесник приче и онај који 'види'. Приповедач неретко упућује на себе, недвосмислено истичући сопствену важност. Он је поуздани водич кроз у презенту излагана збивања, чиме се ствара привид непостојања временске дистанце и тиме остварује вид непосредности између читаоца и кретања приповедача-лика и његовог опажајног захвата. На тај начин остварује се додатно усмерење читаоца на приповедача-лика, извесна 'блискост' и, сходно томе, већи степен поверења, неопходног услед квантитета и квалитета информација које настају посредством вишеструко значајних навода и описа опсервација. Такође, он и тумачи, износи закључке, предлаже решења. Са једне стране, описима опаженог документује се излагано, било да је реч о саговорницима, просторима или другим документима.

Наиме, приповедач је инстанца која језички уобличава нејезичке, документарно вредне творевине-фотографије и видео-снимак са билборда – а његова опажања и описи истих документују изглед значењски важних места – појединих градова, фабрике, продајних и изложбених места за предмете од слоноваче и квантитет и/или квалитет њиховог инвентара. Са друге стране, не сме се пренебрегнути чињеница субјект 'гледа', те нужан извесни степен субјективности коју ти 'документи' носе, који се може огледати само у избору предочених информација, али и у начину њиховог излагања.

У тексту о Рију, Фабио је од важности за рецепцију приче, што се наглашава предочавањем селектованих чињеница из његовог живота. Томе се додаје и упечатљив опис који даје приповедач-фокализатор, а који је од значаја за карактеризацију лика – Фабио личи на Мајка Тајсона у одори. Истицање баш таквог обележја Фабиа није случајно – оно 'упризорава' изложене, контрастне чињенице из његовог живота, али и снажно кореспондира са општом излаганом причом о Рију, која је такође утемељена на живом постојању супротности. Фабио се појављује на почетку и на крају, чиме се остварује кружна композиција текста. Фабијев 'бивши' живот представљен је као резултат подавања у 'бившем' Рију свеприсутном егзистенцијалном облику, а 'нови' као резултат револтом иницираног одуховљавања. Између предоченог 'бившег' и 'садашњег' Фабиа, који окружује причу о

Рију, постојао је преображајни континуитет, „постепено покајање“ које је само сугерисано. Рио је, међутим, приказан у временском исечку који је доминантно одређен управо преображајним процесом – од у криминал огрезлог града треба да постане део „функционалне грађанске државе са легалном економијом“ и – домаћин предстојеће Олимпијаде.

У тексту о метану ’видимо’ јунакињу, еколога Кејти Волтер Ентонијеву, за коју одмах бивамо заинтересовани, будући да ’присуствујемо’ њеној необичној делатности. Дескрипција динамичне сцене, чија се онеобиченост темељи на нараторовој повучености из приче, а самим тим и изостанку његовог знања, иницира питање: „Зашто то она ради?“ На тај начин, читалац пробуђене радозналости припремљен је да сазна, што је од важности, будући да се разјашњењем уводи један од два кључна пола обрађене теме – директни утицај ослобађања метана на глобално загревање. Истовремено, разјашњава се зашто је важно то што она чини и тиме оправдава уводна ретардација. Кејти је присутна у првом делу приче, привремено нестаје и поново се појављује да да (за)кључну реч: „Када бисмо могли да га складиштимо, био би то велики извор енергије“. На почетку пробуђеног интереса за Кејти, читалац бива припремљен да њену поруку заиста ’чује’ и да је *a priori* прихвати.

Све приче почињу *in medias res*. Иницијално стварање основа за емотивно повезивање је један од два детектована начина да потоње предочено постане интерес читаоца, нужен за остварење интенције структуре. Други јесте преокретање узрочно-последичног односа, при чему се најпре упечатљиво дају последице, које побуђују интерес да се сазна узрок, да се открива услед упитаности. Они су у односу узрок-последича, при чему је други начин доминантан.<sup>33</sup>

Прича о Догерланду, сежући век и по изван сопственог оквира, започиње од првог важног догађаја који је покренуо ланац потоњих - рибари су мрежама захватили непроцењиво важне археолошке налазе и, збуњени, враћали их у море. Затим се унутар ретроспекције, у погледу ритма приповедања, примењује елипса. Наиме, Дик Мол убедио је рибаре да му доносе предмете, што је довело до првог важног открића - на том месту је у мезолиту било копно на коме је живео

---

33 У томе наликују прози модернизма, а особито постмодернизма чије је једно од основних обележја управо преокретање односа узрок-последича. Са њима кореспондирају, али се и одвајају у погледу друге важне одлике, отворености и недовршености дела. Репортаже поседују чврсте структуре, одбачене у поменутој прози, а приче су допричане колико је то могуће - наставак је *неужно* у будућности. ПМ проза *намерно* не допричава.

човек. У другом делу приче примењује се елипса у обрнутом смеру, одлази се 18 000 година уназад, у време почетка отапања леда, када је постојала једна низија... Из давне прошлости, прича се враћа у савременост и проучавањима Догерланда. Аналогно томе, композиција приче почива на смени приказа реконструисаног догерландског мезолита и савремених, међусобно допуњујућих научних стремљења ка истини о Догерланду.

Фотографије чине чак 71% укупног броја страна свих анализираних документарних репортажа. Сходно уређивачкој концепцији часописа, фотографије дакако имају своју самосталну мању или већу, или, тачније речено, већу или највећу документарну и естетску вредност, али тек унутар целине оне задобијају одређени смисао, услед проширивања или сужавања њиховог значењског потенцијала, распореда у целини и односа са текстуалним датостима. Не само да на изузетан начин упризорују, оне равноправно учествују у грађењу значења и интенције целине.

Свим текстовима је заједничко коришћење начела организације и поступака својствених фикционалним делима. Суштинска разлика њиховог постојања у фикционалним и нефикционалним текстовима происходи из различитих интенција целине – док су први усмерени на естетске, други су усмерени на сазнајне вредности. Сазнајне вредности каткад су саме себи сврха, а понекад су таквог карактера да нужно иницирају буђење делатног принципа у свести реципијента. Постојање сваког елемента структуре, па, самим тим, и његове функције у саодносу са осталим елементима, имплицитно је доминантном интенцијом.

С обзиром да су нејезичка творевина, фотографије по својој бити јесу мање посредован основ за емотивни набој, основ изграђен путем приказаних предметности или кроз модификацију њене примарне природе, односно у интеракцији приказаних предметности и пратећег текста. Такође, и у случају фотографија постоји врста узрочно-последичне манипулације, која се остварује у саодносу фотографија и приповедног текста – фотографије-последнице претходе причи-узроку. Ове фотографије, како би рекла Сусан Сонтаг, показују две врсте морала – фотографа и фотографисаног објекта. „Фотографија је сјену учинила трајнијом, постајући истовремено и сама својеврсном сјеном спознаје.“<sup>34</sup>

---

34 С. Алић, Истина из фотографског строја, *Култура* бр. 132, Завод за проучавање културног развитка, Београд 2011, стр. 252.

---



Анализиране документарне репортаже у мањој или већој мери поседују психагошка својства<sup>35</sup>. Као и у књижевно-уметничким делима, психагогија је функционализовано својство – ’завођењем душе’, односно свести реципијента остварује се да се текстуална датост прихвата као истина. У случају ових документарних репортажа, разуме се, реч је о истини друге врсте у односу на ону књижевно-уметничким делима сходну, парадигматску истину, наиме, реч је о чињеничној истини. Може се поставити питање због чега је уопште потребно користити такве поступке и својства која су карактеристична за књижевно-уметничка дела. Због чега је апсолутној документарности потребно ’ткање’ приче? Поуздана моћ психагошке мреже примењује се у циљу збиљске, истинске рецепције датости, ’хладних’ научних чињеница које се тешко разумевају и лако заборављају, а чак и у случају њихове адаптације у складу са моћи разумевања неупућеног читаоца, њихов карактер остаје неизмењен, те лако побуђују аутоматизам перцепције, што нужно прати мањак пажње и неправу, те ефемерну рецепцију. На начине описане у анализи остварује се онеобичавање<sup>36</sup> научних чињеница, што прати различитим средствима остварено евоцирање адекватних емоција, те остваривање темеља за осећавање, а, самим тим, у мери у којој је то уопште могуће, ’истинско’ разумевање.

Буђењем иницијалног интереса, оствареног на чулном, емотивном и мисаоном нивоу, ствара се интересни темељ на коме је могуће остваривање разумевања, сазнања и евентуалног сазнањем иницираног ангажовања. Документарне репортаже, тако, не говоре о науци, већ стварају конструкт доминантно научног, научноцентричног ’света’ у коме је наука инстанца у коју се верује и која поседује моћ да реорганизује свет. Али не и само то. Јер, „свет у коме живимо, пун је емоција. Данас свет не покрећу само чињенице... Зато се данас често не окрећемо искључиво чињеницама, речима и ономе који прича пред камерама већ и књигама, фотографијама и свему што преноси приче...”<sup>37</sup>

Уосталом, савремено доба је доба економије пажње, па је самим тим све веће и тржиште оних који су задужени „за њено привлачење, професионалну производњу и посредовање, а то су – новинари. Основна супстанца тог опстанка крије

---

35 Подразумева се да психагогија има широке потенцијале за злоупотребу, што није нов моменат. Још је антички свет био свестан њених опасних моћи. У суштини, то је проблем етике. Овде, међутим, не говоримо о злоупотребама, већ о ’доброупотребама’.

36 Појам руских формалиста.

37 Салмон К., *Storytelling*, Клио, Београд 2010, стр. 169.

---

се у вештинама причања прича, лојалности према публици и новом пословном моделу који ту лојалност поспешује<sup>38</sup>.

### Закључак

Још су *Mc Combs* и *Shaw* својим истраживањима показали велику подударност тема које су обрађиване у масовним медијима и оних које су доминирале у јавности. „Масовним медијима се, додуше, не приписује способност да врше утјецај на то што ће људи мислити, али медији у великој мјери одређују о чему ће људи размишљати.“<sup>39</sup> Текстови – репортаже светског глобалног штампаног медија *National Geographic* свакако не само да имају ту интенцију већ и реални утицај. Он се остварује кроз различите врсте наратива које су од круцијалне важности за ове репортаже које преобладају и почивају на наративној структури са сопственим иманентним законима функционисања, које чине приповедни текст и мултифункционалне фотографије и илустрације. Претходна анализа показала је кроз анализу структуре текстова начин њиховог унутрашњег функционисања као и потенцијал утицаја на мишљење, осећања и будуће ставове читалаца – реципијената. С обзиром на њихов број (вишемилионску публику) тај утицај добија на додатном значају. Поготово када се узме у обзир у којој мери овај медиј учествује у креирању глобалне агенде *settings*. Чини се да као што су аутори *National Geographic*-а моделе своје нарративне структуре често преузимали (неретко модификујући) од својих књижевних претходника и узора, тако и други медији пре свега са америчког и англосаксонског говорног подручја (али и са осталих) све више преузимају глобални принцип наративности и *storytelling*-а у сврхе добре намере, али и оне друге. Хоће се рећи свеprisутни ПР је и овде пронашао плодно тле за своје деловање. Нимало неочекивано, ако се зна да је развој односа са јавношћу текао руку под руку са развојем новинарства. Поготово у колевци, тј. у САД-у.

Анализе унутрашње структуре наратива показале су да се користе врло суптилне методе за имплементирање у свест читалаца одређених (често крајности) ставова, осећања, вредности. У готово свим анализираним репортажама – причама, коришћени су нпр. придеви који у кореспонденцији са контекстом реченице постају значењски прегнантни и учествују начешће у остварењу негативног одређења. Такође је карактеристично да опсервације врло често учествују у

---

38 Јевтовић З. и Петровић Р., Штампана раскршћа, *Култура* бр. 132, Завод за проучавање културног развоја, Београд 2011, стр. 107.

39 Kunczik M. и Zipfel A., *Увод у публицистичку знаост и комунологију*, Friedrich Ebert Stiftung, Заремб 1998, стр. 147.

---

карактеризацији појединих саговорника, одређујући на врло суптилан начин став који ће читалац према њима имати. То се чини на пример кроз визуализацију телесних карактеристика и на тај начин се негативни контекст имплементира у свест читаоца пре него што „лик из приче“ уопште узме удео у збивањима. Коришћење елемента предзнања неретко се користи и за насилно отклањање смисла које фактографски елементи изворно поседују и на тај начин се конотира однос према културно-религијској, друштвено-политичкој, идеолошкој или чак социолошкој концепцији одређене средине, државе, па чак и читавих народа. Очигледно да је холивудски културолошки образац – стереотип и овде пронашао своје утемељење.

Контрастне композиције делова репортажа почивају на смењивању и преплитању таксативних навода чињеница и „оживотворујућих“ статичних или динамичних описа, призора или сцена указујући на субјекта који са једне стране информише, а са друге стране снажно осећа. Ова аналогија са композицијом структуре целе репортаже(а) није ни мало случајна и очито је да представља пандан на микроплану.

Преплитање различитих нивоа прича праћене су и променом излагања у презенту и прошлом времену, а у циљу остваривања додатне динамике комбинују се „живе сцене“ и таксативно навођење прецизних података, при чему се они међусобно значењски допуњују.

Информативност садржаја, графички издвојена у форми чешће глосе, али и антрфилеа, користи се као фундамент снажног емотивног набоја након чега врло често следи и допуна у виду „визуализације“, али и фотографије која допуњује емотивни нанос самог текста. „Перцепција која је део креативне интелигенције подразумева то како видимо нове информације и како реагујемо на њих.“<sup>40</sup> Аутори–приповедачи труде се да читаоцима „олакшају“ тај процес. „На информације могу утицати и симптоми, а не прави узрок проблема. То је нарочито важно када вредности заједнице одређују шта је то што се сматра прихватљивим.“<sup>41</sup>

Фотографије и илустрације најчешће кореспондирају са причом у циљу обезбеђивања формирања става који треба да реализује (готово без изузетка позитиван или негативан набој) пре него што читалац ишта сазна о главном јунаку или јунацима те приче.

---

40 Роу А. Ц., *Креативна интелигенција*, Клио, Београд 2008, стр. 43.

41 Исто.

Иако већина репортажа на први поглед има преобладајућу документарност и веома велики број такозваних живих извора (њихов број се креће од 10 до 18 и врло су хетерогени), њихове цитиране или парафразиране изјаве чине никада више од 9.85% до 20% укупног текста. Аутор - приповедач је најчешће активан учесник у причи и његова опсервација чини од 17% до 21%. То наравно говори о огромној слободи и пре свега простору који је остављен аутору–приповедачу за утискивање значења на начин који сам одабере, али врло очигледно и кроз поштовање глобалног тренда *storytelling-a*. У ту сврху користе се и уопштавања кроз мишљења „сви, неки други, трећи...“ које тек контекстуализовано постаје релевантно. На тај начин коришћењем хиперболе лажни ауторитет нуди се као основа за нужно прихватање тезе. Наравно, оне која се суптилно провлачи од почетка до краја текста.

Када наратор није директни актер или учесник, појављује се као екстерни приповедач и може имати функцију сведока збивања и преносиоца знања који не везује за себе емпатију читалаца, не нарушавајући јединство емотивног усмерења и задржавајући на такав начин своју важну улогу у целокупној структури приче.

У свим репортажама аутор се појављује у првом или у трећем лицу. Аналогија преузета из великих књижевних дела је очигледна. Теорија књижевности прецизније теорија наратива одавно познаје ову врсту поделе наратора. Тако на пример када се појављује у првом лицу, аутор или описује сопствени доживљај и искуство<sup>42</sup> или се поставља као посматрач – учесник<sup>43</sup>. У трећем лицу наратор се може јавити у три варијације. Прва је такозвани наратор - објектив где изглед нема везе између онога што наратор мисли или осећа и онога што је дато у причи<sup>44</sup>. Свевидећег наратора у трећем лицу карактерише могућност да се креће напред и назад у времену и простору и не концентрише се само на један лик у причи<sup>45</sup>. Ограничени свевидећи наратор је фокусиран на унутрашњи свет једног лика јер је управо та свест обрађивани предмет и најчешће се јавља у кратким причама<sup>46</sup>.

---

42 По угледу на нпр. Хаклбери Фина Марка Твена.

43 По угледу на “Великог Гетсбија” Скота Фицџералда.

44 Као што је случај рецимо у Хемингвејовој краткој причи Брегови као бели слонов.

45 Таквог наратора налазимо на пример у „Еми“ Емили Бронте или „Оронулој кући“ Чарлса Дикенса.

46 Попут новела Хенрија Џејмса.

---

Све ово још један је доказ да се користе начела организације и поступака својствени фикционалним делима, све у сврху остваривања сазнајне вредности, али уз нужне психагошке наносе који имплицитно увек остављају могућност манипулације.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Бал Ф., *Моћ медија*, Клио, Београд 1997.
- Бал М., *Наратологија*, Народна књига/Алфа, Београд 2000.
- Кутлип С. М., Центер А. Х. и Брум Г. М., *Односи с јавношћу*, Мате, Загреб 2003.
- Фидлер Р., *Mediamorphosis*, Клио, Београд 2004.
- Генет Г., Фикцијска прича, фактографска прича, *Фикција и дикција*, Церес, Загреб 2002.
- Кљајић В., Нова документарна репортажа у штампи, *Веродостојност медија – домети медијске транзиције*, Факултет политичких наука и Чигоја штампа, Београд 2011.
- Кљајић В., Улога и значај новинарских документарних форми у штампи, *Култура* број 132, Завод за проучавање културног развитака, Београд 2011.
- Кљајић В., *Интервју у штампи, online магазинима и на интернету*, Чигоја, Београд 2012.
- Кунцик М. и Зипфел А., Увод у публицистичку знаост и комуникологију, Фридрих Еберт Стифтунг, Загреб 1998.
- Марчетић А., *Фигуре приповедања*, Народна књига/Алфа, Београд 2004.
- Мукаржовски Ј., *Структура, функција, знак, вредност*, Нолит, Београд 1986.
- Роу А. Џ., *Креативна интелигенција*, Клио, Београд 2008.
- Салмон К., *Storytelling*, Клио, Београд 2010.
- Тодоровић Н., *Истраживачко и интерпретативно новинарство*, Факултет политичких наука и Чигоја штампа, Београд 2002.
- Јевтовић З. и Петровић Р., Штампа на раскршћу, *Култура* бр. 132, Завод за проучавање културног развитака, Београд 2011.
- Часописи:*
- National Geographic* издање за Србију број 72, октобар 2012.
- National Geographic* издање за Србију број 73, новембар 2012.
- National Geographic* издање за Србију број 74, децембар 2012.
- Електронски извори:*
- <http://www.nationalgeographic.rs/o-dru-tvu-ng.html>, посећен 8. 02. 2013.

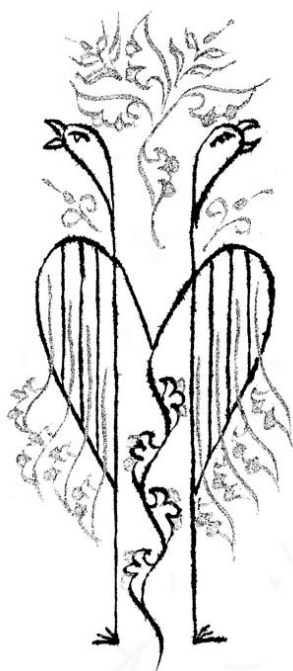
Veselin Kljajić and Sara Donevski  
University of Belgrade - Faculty of Political Science

NARRATION AS A GLOBAL TREND OF  
JOURNALISTIC DOCUMENTARY FORMS

Abstract

The paper critically reviews the role of journalistic documentary forms in contemporary journalism, mainly of global print media, with the intention of achieving top interpretation by using in-depth research and documentary mediation. The focus of the research is on the analysis of narrative in documentary reportage, not only as representative of new documentaristics, but also as a leader of global trends in storytelling, which already rules the media industry. A case study of National Geographic on a representative sample allows an insight into composition and mechanisms of intentionality in the analyzed documentary reportages, from which we can derive explanations for their ways of influence on the mind and emotions of the recipient, with ubiquitous psychagogical features. An immeasurable impact which those features have on the multimillion audiences/readers is also considered here.

**Key words:** *documentary reportage, narrative, psychagogy, intention, meaning*



Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1338407R

УДК 316.774:316.324.8

316.74:316.42(100)"20"

316.774:004.738.5

стручни рад

---

# НОВИ МЕДИЈИ: ИДЕНТИТЕТ И ГЛОБАЛНИ КУЛТУРНИ ЕНТИТЕТ

---

**Сажетак:** *Платформе нових медија обезбеђују одвијање процеса културне глобализације. Нови медији су глобална илузија пост-модерног доба која омогућава удруживање различитости истовремено кријући опасност од гашења културног диверзитета. Интернет је место инспирације, на којем се праве први активни кораци ка удруженој креацији, која укида пасивност ангажујући усмерену вољу и критички приступ. Делови виртуелне слагалице су персонални сајтови који представљају простор за исказивање личног и културног идентитета, и комерцијални сајтови компанија које у корисницима интернета виде своје будуће потрошаче. Друштвене мреже су место на којем се брзо и лако добија социјална подршка. Процес културне размене на платформама нових медија спушта се на ниво индивидуалних корисника, док истовремено убрзано настаје један глобални културни ентитет.*

**Кључне речи:** *платформе нових медија, културна глобализација, персонални и комерцијални сајтови, глобални културни ентитет*

## Увод

Глобализација је интегративни и интерактивни комуникацијски процес чији се велики део одвија у виртуелном простору нових медија. То је појава интензивирања веза унутар великог комуникацијског клупка које стално нараста, а границе и величина му се не назире. Глобализација није увек интегративна сила која хомогенизује хетерогене циљне групе. То је процес који појачава ефекат потенцијалног конфликта између група неистомишљеника, јер се групе саме

---

по себи обликују од појединаца који се нису пронашли у већ постојећим заједницама или имају потребу да контрирају и на тај начин скрену пажњу на себе и постану иницијатори нечег другачијег и различитог. Питање моћи експанзије и моћи апсорпције мањих и слабијих група јесте питање потенцијалне победе једног културног обрасца понашања, једног социјалног става или погледа на свет. На глобалном медијском пољу постоји и тенденција једноумља што даје основ за тврдње антиглобалиста, који верују да су нови медији у служби глобализације, а да им је основни циљ ширење империјализма. Глобални брендови, присутни у медијима, превазилазе границе простора и језика, али у основи говоре једним језиком и потичу из једне концентрисане тачке глобалног простора.

Глобализација, као и сам развој није неопходна и незаобилазна, чак и онда када иза ње стоје снажне економске и политичке силе. Ако глобализација води нижем животном стандарду и тако угрожава велики број грађана неке земље, а посебно ако подрива њене фундаменталне културне вредности, тада ће се сигурно појавити политички захтеви да се тај процес заустави.<sup>1</sup> У процесу ширења знања, идеја и размене технологија, падају етничке, културне, језичке, верске, политичке и многе друге баријере. Глобални медијски системи могу да представљају одраз културног империјализма. Извоз медијских садржаја, првенствено уз помоћ компјутерских технологија, омогућава доминацију односно преваљенцију медијских садржаја из једне одређене земље и њен кључни утицај путем индустрије рекламе и забаве, односно извоза локалне поп културе, на културолошке особености других народа и земаља. Док глобалисти наглашавају значај удруживања различитости, антиглобалисти упозоравају на опасност од лаганог гашења културног диверзитета.

Медији као што су сателитска телевизија, интернет, компјутери и мобилни телефони међу примарним су силама које стоје иза процеса реструктурирације социјалне и културне географије.<sup>2</sup> Нови медији су технолошка и комуникацијска платформа која обезбеђује одвијање процеса глобализације. Томас Фридман (Thomas L. Friedmann) пореди медије са магацином општег знања, а саму платформу објашњава као један од агенса новог заравњеног света.<sup>3</sup> Асоцијативна

---

1 Stiglitz E. J., *Making Globalization Work*, new Preface for Paperback edition, Norton&Company, NY USA 2007, pp. 18.

2 Kaul V., *Globalization and Media*, J Mass Communicat Journalism, Department of Communication and Media, Gujarat India 2011, pp. 2.

3 Friedman T. L., *The World is Flat*, Farrar, Straus and Girous, NY USA 2006, pp. 50-100.



прича о старој заблуди да је планета Земља равна плоча побуђује сумњу да је новостворени осећај постмодерног доба, омогућен досегом нових медија, само још једна илузија коју ће прегазити будућа наука. Човек је одувек имао потребу да ствари око себе учини видљивим и разумљивим, а то није могуће тамо где има углова, кривина, препрека и тајни, недокучивих за људски поглед. Оно што не видимо, за нас је непознато и самим тим представља опасност. Верујемо само у оно што видимо својим очима. Ипак, верујемо и у моћ вида коју поседује наш ум и у моћ имагинације која налази довољно подстрека и инспирације у садржајима нових медија. Ова глобална платформа је доступна једнако појединцима као и групама истомисљеника или великим заједницама које одликује унутарња и екстревертна различитост. Квалитет привлачне силе лежи у асоцијацији на дечје игралиште на које свако дете доноси по неку своју играчку али, када се ту састане група деце, настаје потпуно нова игра као генератор нових знања и подухвата. То је место на којем је могуће бити пасиван само кратко време, после којег свако, ретко сам, а најчешће инкорпориран у неку хетерогену групу, прави корак ка активном процесу удружене креације. Тада ова група, захваљујући заједничком креативном подухвату, постаје хомогена. По мишљењу Фридмана, сваки општи процес глобализације, без обзира на ком пољу се одвијао, политичком, економском или неком трећем, увек је заснован на глобализацији културе<sup>4</sup>.

### *Нови алтернативни и партиципаторни медији*

Нове медије често називамо алтернативним медијима. Поставља се питање да ли је термин “алтернативни“ застарео и сада већ припада времену ране појаве нових компјутерских комуникацијских платформи. Сандовал и Фукс (Sandoval M., Fuchs C.) наводе да се Даунинг (Downing J. H.) питао да ли се можда термин алтернативни односи на политичко-прогресивни, левичарски оријентисан медиј који искушава капитализам и моћне компаније укључујући и медије, или подразумева такође и конзервативне, десничарске и репресивне медије.<sup>5</sup> Оно што карактерише алтернативне или нове медије, сматрају Сандовал и Фукс, јесте другачија организација, хоризонтална структура и некомерцијални извори финансирања.<sup>6</sup>

---

4 Исто, стр. 50-100.

5 Sandoval M. i Fuchs C., *Towards a critical Theory of Alternative Media*, The University of Salzburg, Salzburg Austria 2009, pp. 141-150.

6 Исто, стр. 141-150.

---

Алтернативни медиј се такође разликује од тзв. партиципаторног медија, који отвара могућност дијалога и двосмерне комуникације. Још су Бертолд Брехт и Валтер Бенџамин (Brecht V., Benjamin W.) имали визију комуникацијске размене у којој учесник и продуцент размењују улоге. Прва назнака укидања једносмерне комуникације у пласману произведеног садржаја је потекла из позоришта, односно представа које изазивају публику да се укључи, да подстакне спонтану креативну комуникацију и тиме постане творац представе једнако важан као писац драме, редитељ и глумци. Схватање новог медија као партиципаторног или учесничког медија, подразумева значај учешћа непрофесионалаца у медијској продукцији и организацији. Дух алтернативе остаје присутан све док партиципаторна компонента није искључена или минимизирана, сматра Дагрон (Dagron A.G.)<sup>7</sup>. Крис Атон (Chris Atton) наводи да алтернативни медији имају за циљ да обезбеде медијски приступ онима који не припадају елитним групама власника, менаџера или стручњака, већ су то обични запослени, чланови разних синдиката, сексуалних мањина или разних протестних група, и то тако да могу сами да креирају сопствене вести или чак да буду актери истих. Ови медији треба да почивају на идеји која није везана за садашњост и садашњи друштвено-политички тренутак, већ на идеји која је изнад и изван политике, која се може остварити не само путем медијског садржаја већ и путем разних алтернативних, партиципаторних организацијских пракси.<sup>8</sup>

Није довољно за алтернативни медиј да буде партиципаторан већ пре свега треба да буде критички и тај глас критике треба да долази од активних учесника. Медији који не садрже критичку компоненту, не могу се сматрати алтернативним. Они треба да се заснивају на визијама учесника и да стално стављају под знак питања све широко заступљене старе идеје.<sup>9</sup> Нови медији, финансирани на некомерцијалној основи, обично остају мали и слабо приметни на глобалном виртуелном простору. Да би порасли, они захтевају веће финансије, укључују комерцијалне финансијере и тако полако престају да буду алтернативни.

---

7 Dagron A.G., *The Long and Winding Road of Alternative Media*, Sage, London UK 2004, pp. 41.

8 Atton C., *Alternative Media*, Sage, London UK 2002, стр.11, 23-29.

9 Sandoval M. and Fuchs S., *Towards a critical Theory of Alternative Media*, The University of Salzburg, Salzburg Austria 2009, pp 148.

---

*Идентитет у сајбер простору*

У систему глобализације, ми се држимо интернета јер је то симбол стања у којем смо сви ми бескрајно повезани, а да притом нико одређен међу нама није “главни и одговорни”<sup>10</sup>.

Када кажемо корисници интернета, не правимо разлику између оних који га користе као једносмерни извор информација, уместо штампаних медија или телевизијских програма, и оних других, који активно приступају разним двосмерним интернет комуникацијским могућностима. Такође, приступ информацијама није потпуно пасиван, већ подразумева уводну фазу активног тражења извора одређених информација.

Већина корисника интернета тежи да задовољи неке одређене потребе, чему приступају активно и циљно оријентисани. То значи да су корисници интернета самосвесни и умеју да артикулишу начине и разлоге коришћења медија.<sup>11</sup> На који начин ће интернет задовољити потребе индивидуалних корисника зависи од тога колико много и често га користе, колико је временски дуга њихова претходна онлајн пракса, а затим и од тога која је врста онлајн активности коју упражњавају. Сама пракса вишегодишњег коришћења интернета не подразумева и квалитет онлајн искуства.<sup>12</sup>

Интернет сајтови су нови простор за исказивање и представљање личног и културног идентитета. Посматрани као део глобалног тржишта, они су делови слагалице који сваки понаособ и у целини, приказују разне компаније чији је циљ привлачење што већих циљних група потенцијалних потрошача, а крајњи циљ је профит, док је принцип: што пре и што више. Занимљив феномен је појава све већег броја личних сајтова на којима се представљају појединци са својим хобијима, знањима, тежњама и сновима. То нису само широко познате јавне личности, већ и сасвим непознате индивидуе које имају особене способности и таленте, или бар сматрају да имају разлога да изађу из анонимности. Након извесног периода, већи број њих добија тржишне амбиције и почиње, путем свог сајта да продаје свој лик, дела или одређене специфичне услуге. Тада њихови сајтови прелазе из алтернативе у уобичајене рекламне и тржишне токове.

---

10 Friedman T. L., *The Lexus and The Olive Tree – Understanding globalization*, Picador, NY USA 2000, pp. 9.

11 Kaye B.K. and Johnson T. J., *Web for all Reasons*, Elsevier Ltd. 2003, Tele-matics and Informatics 21, USA 2004, pp. 201.

12 Исто, стр. 198.

Истраживање Берн Маркуса (Bernd Marcus), као и Франца Мачилека и Астрид Шутс (Franz Machilek, Astrid Schutz) спроведено 2004. године, о личностима у сајбер простору и посебно сајтовима као простору за исказивање идентитета, показало је да постоји значајна различитост личности које су творци персоналних сајтова у односу на осталу популацију, и то посебно кад је реч о нарцизму, самопроцени у поређењу са проценом околине, и димензији отворености ка новитетима. Интернет сајтови, а нарочито персоналне интернет презентације су права велика игралишта за личности постмодерног доба, на којима је могуће креативно експериментисати и поигравати се сопственим, али и туђим идентитетом.<sup>13</sup>

Основно питање за истраживаче Маркуса, Мачилека и Шутс, јесте да ли се оснивачи персоналних интернет сајтова разликују значајно од осталог дела популације. Показало се да власници личних сајтова имају упадљиво изражену димензију нарцизма уз истовремено релативно негативну самопроцену, због чега они нису склони комуникацији лицем у лице. Можда најупадљивија димензија личности, присутна код њих, јесте отвореност ка новом искуству, иако то звучи парадоксално, ако имамо у виду њихову општу социјалну повученост. Ова група индивидуа се разликује од осталог дела популације, како је показало горе наведено истраживање.<sup>14</sup>

Могуће је уочити значајне информације о власнику веб сајта ако само на пет минута посетите тај сајт и ако је исти добро дизајниран<sup>15</sup>, што би морали да знају власници оваквих сајтова, било да желе да се отворено прикажу онаквим какви јесу, или супротно, да не желе да излажу детаљно своју личност закључцима непознатих људи који намерно или случајно посете њихове сајтове. Ти људи могу на основу минимума информација да закључе много о власнику сајта с којим немају директну комуникацију, дакле на основу показатеља из објективне, у овом случају, виртуелне стварности. Посебни делови сајта, посматрани изоловано, ништа не говоре о власнику. Стога овде важи принцип агрегације у истраживању личности, што значи да слаби појединачни индикатори, узети заједно, као групни портрет, дају значајне информације о личности власника интернет сајта.

---

13 Marcus B., Machilek F. and Schutz A., Personality in Cyber Space, *Journal of Personality and Social Psychology* Vol. 90. No 6, USA 2006, pp. 1014.

14 Исто, стр. 1029.

15 Исто, стр. 1030.

---

*Блиско а далеко – приватно а јавно*

Када је реч о друштвено - културном утицају, моћ и могућност комуникацијских платформи нових медија превазишла је све досадашње облике брзог удруживања и позивања на стварну акцију. Поред акција мањег опсега, као што су позиви за журке и свирке по клубовима, постоје и оне озбиљне акције попут политичког протеста у Ирану зачетог и организованог на мрежи *Твитер*.

Психолошки развој младих подразумева удруживање и формирање групног идентитета у доба адолесценције. У оквиру нормалног развоја, то је одскачна даска за сепарацију и индивидуализацију, два најбитнија процеса у развоју зреле личности. Корисници нових медија, и они најстарији и најзрелији, могу то престати да буду и када год пожелеле могу постати и остати млади. Злоупотребе и девијације, посебно од стране одраслих асоцијалних личности, мрачна су страна нових комуникацијских могућности. Дечија и младалачка наивност, као и потреба за разумевањем и дефинисањем сопственог идентитета, разлог су неуздржаног нарушавања сопствене приватности. Нарцизам и егзибиционизам су посебни психолошки разлози за такво „индискретно“ понашање. Упозорења на негативну страну неопрезног приступања једној врсти глобалне и трајне базе података дошла су релативно касно од стране медијских аналитичара, социолога и психолога, тек деценију након уласка у нови миленијум. Упозорење гласи: електронски траг је неизбрисив, немогуће је обрисати податке о личностима, што значи да је немогуће прикрити прошлост и сачувати личну приватност и дискрецију. Док је полазна позиција комуникације путем интернета приватна колико и сопствена соба, изложеност је значајно већа и трајнија него код живе комуникације. Оно што шапућемо у себи, о чему маштамо, оно што нам изазива осећања, не остаје више недокучиво. Напротив, континуирано, свакодневно „изливање“ личних садржаја даје осталима слику фиктивне, новокреиране личности која је вероватно пројекција жељене слике о себи. Овде се не ради о класичном питању истинитог или лажног представљања, већ је реч о моделирању и пласирању пожељне слике. На тај начин, приближавајући се другима у покушају да досегне своју идеализовану слику, личност се одмиче од саме себе.

*Нови медији – нови квалитет живота*

У технолошки развијеном и измењеном свету поставља се важно питање - шта је то што данас одређује квалитет наших живота. Данас су интернет и телевизија медији који

одвлаче пажњу појединаца од стварног и активног друштвеног живота. Многе досадашње анализе су показале да емотивне друштвене интеракције које обезбеђују блискост, као и подршка особа које сматрамо блиским, било да је она добијена у виртуелном или стварном свету, представља основне одреднице квалитета наших живота. Телевизија и интернет смањују нашу потребу за креативним осмишљавањем слободног времена, а интернет често смањује дистанцу између посла и забаве. Квалитет живота се схвата на два различита начина: као спољни, објективни квалитет који представља стандард, и као унутрашњи осећај задовољства собом и сопственим емотивним и интелектуалним животом. Технологија свакодневно и неприметно утиче на квалитет живота. Појединци веома често користе интернет комуникацију ради добијања социјалне подршке. Данас је могуће лако и брзо, чак и од непознатих људи широм света, добити речи подршке и охрабрења, посебно на социјалним мрежама. Медијски посредована друштвена подршка у неком смислу подстиче на спољне активности и покушаје активног постигнућа неког циља, чиме се касније свако може похвалити својим виртуелним пријатељима. С обзиром на то да социјална подршка директно утиче на процену квалитета живота, а интернет омогућава добијање те подршке, може се закључити да интернет позитивно утиче на добар квалитет живота. До оваквог закључка су дошли Луј Леонг (Louis Leung) и Пол Ли (Paul Lee) у свом истраживању квалитета живота спроведеном 2004. године.<sup>16</sup>

Утицај виртуелних пријатеља из разних делова света интерферира са сопственом матрицом културних образаца понашања и мења исте.

Коришћење интернета ради практиковања социјалних комуникација омогућава доживотно учење, брзу рехабилитацију, уклањање осећаја одбачености код сиромашнијих слојева, промовише у целини осећај самозадовољства и напредовања. Старији људи укључени у онлајн заједнице, дуже остају здрави и задовољни.<sup>17</sup>

Истраживање Роса и Миrowsког (Ross D. и Mirowski P.) спроведено 2002. године, показало је да људи који имају на располагању помоћ и подршку блиских особа којима се могу увек обратити за помоћ, живе дуже и квалитетније.<sup>18</sup> Утврђено је и да људи који су спремни да пруже савет и

---

16 Leung L. and Lee Paul S. N., Multiple determinants of life quality, *Telematics and Informatics 22-Issue 3*, USA 2005, pp. 161-180.

17 Исто, стр. 161-180.

18 Исто, стр. 174.

---

подршку другоме у стварном свету, лакше и брже добијају такву врсту одзива и помоћи у виртуелном свету. Виртуелна блискост се лако стиче, али и лако раскида. Стога ако значајно утиче на смањење пријатељских контаката у стварности, у крајњем исходу може да утиче и на смањење општег квалитета живота.

### *Друштвене мреже*

Три четвртине одраслих Американаца, а чак преко 90% адолесцената у Америци је редовно онлајн са циљем успостављања неке врсте комуникације.<sup>19</sup> Истраживање спроведено на Универзитету у Тексасу, показало је да основни фактори личности као екстровеизија, емоционална стабилност и отвореност ка новим искуствима, директно утичу на преференцију и начин коришћења интерактивних друштвених мрежа. На пример, интровертни, као и они са социјалном анксиозношћу, нерадо користе чет-собе јер су стидљиви и нерадо укључују и свој физички аспект у онлајн комуникацију<sup>20</sup>, али су чешћи корисници друштвених мрежа од оних са високим самопоуздањем. Могућност да се буде анониман, али и да се у сваком тренутку одустане од анонимности ради ступања у личну комуникацију управо је оно што привлачи кориснике разних комуникацијских интернет платформи.

Када кажемо друштвени медији, мислимо на друштвене мреже великог броја непознатих индивидуа с којима се може ступити у комуникацију без посебног увода и конвенције, и много личних или заједничких пријатеља, стварних или виртуелних. Друштвене мреже су виртуелне збирке корисничких профила које садрже бројне индискретне информације о кориснику.<sup>21</sup> Треба имати на уму да је овако велики број особа, које се могу брзо и лако повезати, потенцијална критична маса која се може успешно ангажовати и на пољу прогресивних друштвених промена. Истраживање спроведено у Немачкој о начину на који поседовање личног профила и групног онлајн идентитета утиче на шансу да појединац узме учешће у политичким изборима, показало је да редовно праћење нових информација на интернету, као и изложеност виртуелном друштву корисника друштвене мреже, повећава вероватноћу изласка на изборе и одређеног

---

19 Correa T., Hinsley A.W. and de Zuniga H.G., *Who interacts on the Web?*, Center for Journalism and Communication Research, University of Texas Austin, on Elsevier, USA 2009, pp. 247.

20 Исто, стр. 252.

21 Raacke J. and Bonds R., *My Space and Facebook*, *Cyberpsychology & Behaviour* 11-2, Mary Ann Liebert Inc. Publ., NY USA 2008, pp. 170.

---

начина гласања. Могуће је да се услед таквих утицаја одређени потенцијални гласачи уздрже од гласања на изборима. Пошто су онлајн комуникације најбрже и најдоступније, преокрет у резултатима избора у последњем часу, може настати управо због комуникације која се одвијала на друштвеним мрежама. Политичке дискусије немају тако велики значај као чињеница да су неки људи које добро познајемо, из нашег живота или онлајн заједнице чији смо члан, одлучили да гласају на одређен начин или да се уздрже.<sup>22</sup>

Постоји безброј креативних и дивергентних пратећих начина употребе друштвених мрежа, међу којима су најупадљивије маркетинг апликације, могућност посматрања потенцијалних клијената и прилажење истим на персоналној основи, могућност актуелне културолошке анализе са сврхом израде тржишних стратегија и слично.<sup>23</sup> Стога далековиди предузетници одвајају значајне финансије за истраживања друштвених мрежа. Осим што саме креирају свој онлајн идентитет, ове компаније се труде и да што боље упознају идентитет својих потенцијалних потрошача. Главно ограничење долази од чињенице да онлајн корисник пласира, свесно или несвесно, своју жељену слику, односно слику о пожељном, а не стварном Ја. То су индивидуе које се не представљају као „Ја који то јесам“ већ као „Ја који бих желео да будем“. Увек постоје и они који ће казати да им се нешто свиђа или да нешто воле, само да би се адаптирали ставовима своје виртуелне групе и тако били боље прихваћени. Утицаји који долазе са интернет друштвених мрежа су нови агенс промене јавних ставова. То се одвија кроз блогове, постове, твитове, итд. Утицај се квантитативно може исказати бројем кликова на сајт, хитова на блогу, фреквенцијом уласка на форум у јединици времена (дан, месец, итд), бројем шеровања или деобе једног поста, бројем следбеника и на многе друге начине. Ипак, кад је реч о онлајн утицају на појединца, то је пре свега питање квалитета, а не квантитета. За испитивање квалитета утицаја се употребљава тзв. калифорнијски Q тест који омогућава да се квантификују и упореде субјективни утисци учесника.<sup>24</sup> Сваки јавни став, који прихватимо као свој, мења нас и шири наш лични и

---

22 Schmitt-Beck R. and Mackenrodt C., *Social Network and Mass media as mobilizers and demobilizers*, University of Mannheim, Mannheim Germany, on Elsevier, USA 2009, pp. 402.

23 Fischer E. and Reuber A.R., *Social Interaction via New Social Media*, *Journal of Business venturing* 26, York University, University of Toronto, Toronto Canada 2010, pp.17.

24 Freberg K.,Graham K., McGaughey K. and Freberg L., *Who are the Social Media Influencers?*, Univ. Of Tennessee, Univ. Of Virginia, Ca Polytechnic Univ., on Elsevier, USA 2010, pp. 91.

---



културни идентитет. Идентитет сам по себи има тежњу експанзије. Када се ради о ширењу емотивних инвестиција на наше личне ствари, увид имамо само ми сами у приватности наше собе. Кад је реч о ширењу идентитета на интернету, увид имају многи, за које можда никад не можемо ни сазнати ко су. Приватно, у онлајн окружењу, постоји само као реч. Људи боље и лакшу заборављају него технологија нових медија. Замка за ослобођени идентитет у онлајн окружењу лежи и у чињеници да корисници мрежа пласирају свесну и жељену слику о себи која после, путем повратне спреге, заиста утиче на стварни идентитет. Тако се они, приближавајући се великом броју непознатих људи, удаљавају од самих себе, а делећи са другима свесни доживљај себе, све мање разговарају са самим собом. Експанзија личног идентитета, посредством интернет комуникацијских платформи, заправо је једна врста унутрашњег цепања на оно што кријемо у себи, и оно друго, што индиферентно лансирамо у виртуелно окружење. Личност је сложена, и у стварном, а сада и виртуелном свету, она је актер бројних улога. Оптимални исход утицаја нових медија била би интеграција онлајн и офлајн идентитета.

### *Закључак*

Природа културне глобализације је сложена, вишезначна и неуједначена. Утицај култура на глобализацију, и обрнуто, интензиван је и константан. Процес глобализације се обликује кроз разнолике културне утицаје, а сама култура није имуна на последице глобализације. Култура је најдиректнији начин путем којег ми можемо искусити глобализацију.<sup>25</sup>

Оба појма, и култура и глобализација, сложени су концепти који измичу покушајима опште и прецизне дефиниције јер то првенствено зависи од могућности наше перцепције, искуствене, интелектуалне, образовне и емотивне. Једна кратка дефиниција објашњава глобализацију као убрзано растућу мрежу међусобних веза и узајамних зависности које карактеришу живот модерног друштва.<sup>26</sup> Нове форме комуникацијске културе омогућавају бољи квалитет веза, бржу динамику развоја размене, али и међузависност. Културна глобализација је, поред технолошке базе, основ и услов развоја других димензија глобализације.

---

25 Hopper P., *Understanding Cultural Globalization*, Polity press, Cambridge UK 2007, pp. 3.

26 Tomlinson J., *Globalization and Culture*, Polity press, Cambridge UK 1999, pp. 2.

---

Од свих облика глобализације, културни је онај који доживљавамо свакодневно и за нас је највидљивији, али се морају у обзир узети и друге димензије, као политичка и економска, које, иако пролазе мање опажено, не значи и да мање утичу на наше искуство.<sup>27</sup>

Филип Легрен (Philippe Legrain) поставља питање да ли глобализација врши ерозију нашег идентитета, индивидуалног, националног и сваког другог, и да ли глобални брендови полако колонизују светску економију, али и наше умове?<sup>28</sup>

Док су међународне комуникације раније зависиле првенствено од транспортне технологије, данас се оне ослањају на нове медијске комуникацијске платформе.

Културни хибрид подразумева фузију релативно удаљених, различитих форми, стилова или идентитета, крос-културни контакт који обично прескаче и националне и културне границе.<sup>29</sup>

И поред неумољиве тенденције мешања других културних утицаја уз помоћ нових медија, и то свакодневно, данас постоји виши ниво свести о постојању других и различитих култура, а самим тим и увида у особеност сопственог културног идентитета. Паралелно с овим процесом културне размене, који је спуштен на ниво комуникације између индивидуалних корисника нових медија, полако настаје креација једног општег, глобалног културног ентитета у којем нема места за одвајање познатих од непознатих и комшија од странаца.

---

27 Hopper P., *Understanding Cultural Globalization*, Polity press, Cambridge UK 2007, pp. 181.

28 Legrain P., *Open World: The Truth about Globalization*, Abacus, London UK 2002, pp 5.

29 Kraidy M. M., *Hibridity: the cultural logic of globalization*, Temple Univ. Press, USA 2005, pp 5-6.

---

ЛИТЕРАТУРА:

- Atton C., *Alternative Media*, Sage, London UK 2002.
- Correa T., Hinsley A.W. and de Zuniga H.G., *Who interacts on the Web?*, Center for Journalism and Communication Research, University of Texas Austin, on Elsevier, USA 2009.
- Dagron A. G., *The Long and Winding Road of Alternative Media*, Sage, London UK 2004.
- Fischer E. and Reuber A. R., Social Interaction via New Social Media, *Journal of Bussiness venturing* 26, York University, University of Toronto, Toronto Canada 2010.
- Freberg K.,Graham K., McGaughey K. and Freberg L., *Who are the Social Media Influencers?*, Univ. Of Tennessee, Univ. Of Virginia, Ca Polytechnic Univ., on Elsevier, USA 2010.
- Friedman T. L., *The Lexus and The Olive Tree – Understanding globalization*, Picador, NY USA 2000.
- Friedman T. L., *The World is Flat* , Farrar, Straus and Girous, NY USA 2006.
- Hopper P., *Understanding Cultural Globalization*, Polity press, Cambridge UK 2007.
- Kaul V., *Globalization and Media*, Mass Communicat Journalism, Department of Communication and Media, Gujarat India 2011.
- Kaye B.K. and Johnson T.J., *Web for all Reasons*, Elsevier Ltd. 2003, Telematics and Informatics 21, USA 2004.
- Kraidy M. M., *Hibridity: the cultural logic of globalization*, Temple Univ. Press, USA 2005.
- Legrain P., *Open World: The Truth about Globalization*, Abacus, London UK 2002.
- Leung L. and Lee S. N. Paul., *Multiple determinants of life quality*, Telematics and Informatics Vol. 22, Issue 3, USA 2005.
- Marcus B., Machilek F. and Schutz A., Personality in Cyber Space, *Journal of Personality and Social Psychology* Vol. 90 No 6, USA 2006.
- Raacke J. and Bonds R., *My Space and Facebook*, Cyberpsychology & Behaviour 11-2 , Mary Ann Liebert Inc.Publ., NY USA 2008.
- Sandoval M. and Fuchs C., *Towards a critical Theory of Alternative Media*, The University of Salzburg, Salzburg Austria 2009.
- Schmitt-Beck R. and Mackenrodt C., *Social Network and Mass media as mobilizers and demobilizers*, University of Mannheim, Mannheim Germany, on Elsevier, USA 2009.
- Tomlinson J., *Globalization and Culture*, Polity press, Cambridge UK 1999.
- Stiglitz E. J., *Making Globalization Work*, new Preface for Paperback edition, Norton&Company, NY USA 2007.

Jelena Radović Jovanović  
University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade

NEW MEDIA: IDENTITY AND GLOBAL  
CULTURAL ENTITY

Abstract

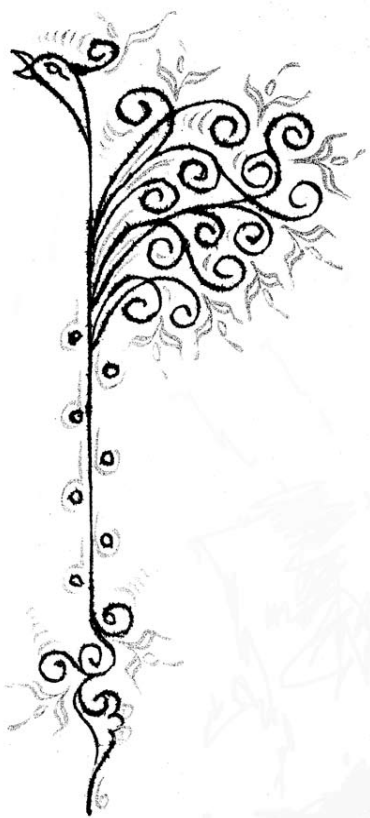
The process of spreading knowledge and ideas through new media platforms is erasing the ethnic, cultural, religious, political and any other borders. While the globalists underline benefits from uniting diversity, anti-globalists see the cultural diversity as being slowly extinguished. The global trade or non-commercial brands that are present in the new media override the space as we know it, using a new language of the postmodern era. The integrative and interactive communication process is taking place on the new media platforms, accessible equally to individuals and to numerous homogenous sympathizer communities. These new media are considered alternative as long as they have critical approach and the freedom to create new ideas, which is an advantage of financially independent sites. The possibilities of media communication platforms are overtaking all the other forms of gathering people and making them participate in group actions. Comparing live and electronic communication, we see the trap in the fact that the electronic data are there to stay forever. The idealized self-presentations tend to move the individuals away from their own selves. It's just as easy to get an emotional support from virtual friends as losing it. Internet users can either choose to stay anonymous or give it up. Either way they are expanding their personal and cultural identity. The cultural globalization is, together with the technological grounds of the new media, the main condition for all other globalization dimensions. There is an ongoing process of creating one global cultural entity covering our distinctiveness and making the borders more permeable than ever.

**Key words:** *new media platforms, cultural globalization, personal and commercial sites, global cultural entity*

---

# ИСТРАЖИВАЊА

---





Јеврејски историјски музеј Савеза јеврејских општина  
Србије, Београд

DOI 10.5937/kultura1338423R

УДК 393(=411.16)

94(=411.16)(497.11)

26-557

прегледни рад

# БЕТ КЕВАРОТ – КУЋА МРТВИХ

---

## ЈЕВРЕЈСКИ ЖАЛОБНИ ОБИЧАЈИ

**Сажетак:** *Јевреји су верска и национална мањина која вековима живи на тлу Србије, дајући свој печат и допринос њеном богатом и разноврсном културном наслеђу. Иако сасвим уклопљени у ширу средину, Јевреји имају изразите етнолошке специфичности. Циљ овог рада је да прикаже и објасни жалобне обичаје код Јевреја и њихов традиционални однос према смрти као једном од најважнијих сегмената људског постојања. Уз извесна одступања и трансформације, које су неминовне, описани жалобни обичаји су и данас актуелни, као што су и наведени термини на хеврејском језику у употреби.*

**Кључне речи:** *Јевреји, Србија, јудаизам, жалобни обичаји, гробље*

Најстарија јеврејска насеља о којима сведоче одређена археолошка налазишта на територији некадашње Југославије, формирана су у II веку у Македонији и дуж јадранске обале у доба Римљана. Томе је претходио судбински преокрет у историји Јевреја 63. године пре н.е. када, са окупацијом и превлашћу огромне и тада непобедиве Римске империје, почиње општа дијаспора јеврејског народа која у потпуности узима маха од 70. године и другог разарања јерусалимског јеврејског храма. Од тада, Јевреји су живели расути по римским провинцијама, били су робови, али и веште занатлије. С обзиром на то да су их Римљани доводили и насељавали, међу осталим регионима, и на Балканском полуострву, као и да углавном нису спречавали њихово слободно кретање и избор станишта, свакако се може претпоставити да су се

Јевреји, у тим давним временима, насељавали и на територији данашње Србије.<sup>1</sup> У том контексту, јеврејска историја и култура у Србији траје већ скоро две хиљаде година. Међутим, већа миграциона кретања Јевреја, која су уследила касније у средњем, а још више у новом веку, пружају много више података и сазнања о јеврејским заједницама у Србији, њиховом начину живота и додирима са културом Срба. Јевреји – тзв. Сефарди, који су крајем XV века били драматично изгнани из Шпаније и Португалије, населили су Србију (области под Отоманском влашћу) и организовали своје општине већ почетком, односно у првој половини XVI века. Насељавање Ашкеназа - Јевреја из средње и источне Европе, одвијало се и раније, а нарочито је појачано у XVI-II и XIX веку. Ашкенази су се у већем броју насељавали на северу, у Војводини, мада их је било и у другим деловима Србије.

Временом су организоване јеврејске општине у разним деловима Србије, у већим или мањим градовима. Као занатлије и трговци, Јевреји су се радо насељавали близу Саве и Дунава, у Београду, Шапцу, Смедереву, и другим градовима и варошима, вршећи веома позитиван утицај на развој привреде. Иако су јеврејске заједнице, у ствари, биле малобројне, њихове пословне, често и родбинске везе са јеврејским живљем у Аустроугарској, Италији, Турској и другим земљама, доприносиле су општем развијању трговачких веза и других привредних грана карактеристичних за градске средине.

Јевреји су етничка и верска група која, као и све остале, има своје специфичности. Ипак, оно што их посебно издваја јесте чињеница да Јевреји, у потпуности, поистовећују верски и национални идентитет. То значи: ако човек било ког верског и етничког порекла искрено и формално прихвати јудаизам и живи надаље поштујући јудаистичка правила, постаје Јеврејин и прихваћен је у свему као такав; истовремено, „рођени“ Јеврејин који прекрши јудаистичка правила, престаје да буде Јеврејин ... није више прихваћен као Јеврејин. Јудаизам је најстарија монотеистичка религија која је бескомпромисно одредила јеврејски начин живота и то уједно представља одговор на питање о томе како су се Јевреји уопште одржали током хиљада година живота у дијаспори (још пре римских освајања), и како су сачували свој основни идентитет, своју религију и свој обичајни систем. „Платформу“ јудаизма, а тиме и начина живота, чиниле су и чине

---

1 Недомачки В., Досељавања, у: *Жидови на тлу Југославије*, Музејски простор, Загреб 1988, стр. 14-15.



јеврејски свети свитак *Тора* (пет књига Мојсијевих – део Старог Завета) и гигантски јеврејски законик *Талмуд*, који је вековима писан, допуњаван и разрађиван.<sup>2</sup> *Тора*, а затим *Талмуд*, представљају основу јеврејства, целокупног начина вредновања и поимања ствари и односа.<sup>3</sup>

Ово су веома важне чињенице за разумевање суштине јеврејског начина живота, јеврејских схватања и погледа на унутрашњи и спољашњи свет. Наравно да Јевреји током силног протока векова подлежу утицајима доминантне средине и бар делимичној асимилацији (која је приметна у Србији), и наравно да многи њихови обичаји веома личе на обичаје других народа (јер људски род је ипак јединствен и слично мисли). Ипак, истакнута је потреба да се одржи она мисаона „тврђава“ која чува порекло и традицију. У том смислу, Јевреји ма где и ма како живели, било у Шапцу, било у Каракасу, чувају своју суштинску спону са јудаизмом...



Слика 1 Тора са показивачем за текст јад-ом (рука, хебр.),  
Из збирке Јеврејског историјског музеја у Београду

У прошлости, сви народи су сматрали да постоје три основна момента у животу човека: рођење, венчање и смрт. Шта Јевреји мисле о смрти, шта раде када се приближи?

Схватање живота и смрти у јудаизму, изражено је низом обичаја, верских и ритуалних поступака. Читав систем жалобних обичаја код Јевреја у потпуности је регулисан верским прописима, мада су делимично присутни и они подсвесно сачувани облици понашања и веровања који су преживели из прастарих, нижих анимистичких и других паганских форми. У прошлим историјским и културним периодима друштвеног и економског развоја, смрт једног члана заједнице

---

2 Вербер Е., Михаиловић М. и Бошковић Х., *Језик, писмо и књига Јевреја у Југославији*, Београд 1979, стр. 13-17.

3 Данон Ц., *Збирка појмова из јудаизма*, Београд 1996, стр. 160.

---

погађала је целу заједницу. Начин опхођења и изражавања емоција најближих сродника, као и њиховог окружења у случају смрти човека, прописани су у *Тори*. Правила из Торе о понашању и туговању деце за изгубљеним родитељима, родитеља за децом, за другим члановима породице, затим за пријатељима и другим припадницима локалне заједнице, временом су развијана у правцу изванредног послешивања нежне бриге и саосећања прво за умирућег, а онда за ожалошћене. Функционисање шире заједнице било је усмерено ка пружању објективне помоћи и подршке оболелом човеку, и у случају његове смрти онима који тугују - да би им се омогућило суочавање са болом, преживљавање и налажење духовног мира.<sup>4</sup>

Болесном човеку се изражавала пажња доласком у посету. Правило посете болесника, *бикур холим* (хебр), било је друштвено правило понашања са религијском конотацијом. *Бикур холим* је представљало добро дело, верску и моралну дужност сваког Јеврејина према његовим рођацима, пријатељима, али и свим осталим познаницима, без обзира на њихову националну и верску припадност или друштвени положај. Обичај посећивања болесника није подразумевао само духовну подршку, већ и конкретну материјалну помоћ. Ако је болесник био имућан, утеха и охрабрење су били довољни, али ако је био сиромашан, посетилац му је доносио потребне ствари. Изграђена су строга рабинска упутства о томе када, и у којој мери, треба ићи у посету. У случају тешких обољења или повреда, посета је била забрањена у првим данима, која су сматрана најкритичнијим. Тада се о болеснику старала само најужа породица. После тога посете су биле дозвољене, али само у сатима када не долази лекар. Сва рабинска упутства о посећивању болесника била су усмерена ка постизању хумане користи за њега, и то уз велики опрез да се не би изазвале додатне компликације, које су у случајевима тешких болести биле могуће. У јудаизму, људски живот је неприкосновен. Пружање помоћи угроженом човеку оправдано је и потребно у било ком моменту и контексту, чак иако подразумева кршење одређених правила понашања (нпр. за Шабат или неки други велики празник што је иначе у нормалним околностима било неприхватљиво).

У случајевима тешких обољења и смртне опасности, прибегавало се веома старом ритуалу промене имена болесника - *шинуј 'ашем*, који је у основи био магијског карактера.

---

<sup>4</sup> Данон Ц., *Збирка појмова из јудаизма*, стр. 173-188. и Данон Д., *Јеврејски жалобни обичаји*, посебан преглед термина и обичаја, Београд 1996.

---

Болеснику је давано ново име са јасним симболичним значењем, на пример: Хајим – живот (хебр), Јахиел – Бог оживљава (хебр), итд. Очигледно је реч о магијском ритуалу преживелом из паганских времена, који служи томе да заштити човека или да „завара“ болест (зле силе). Магијска моћ имена позната је и у другим културама.<sup>5</sup> На пример, код источних и западних Словена (Руси, Пољаци, и др.) деци је давано име Лав, док је код Срба заступљено име Вук. За оваква имена се веровало да одбијају и застрашују зле силе, па су коришћена највише у породицама у којима је смртност деце била велика. Судбинска повезаност човека и његовог имена поменута је и у Талмуду, по којем су молитва, милосрђе, промена имена и промена деловања услови под којима може да се утиче на даљи ток ствари.

По јеврејском обичајном праву, еутаназија је била забрањена и сматрана је убиством. У безнадежним ситуацијама, лекар, *рофе* (хебр.) ни у ком случају није смео да одустане од бриге за свог пацијента, без обзира на то да ли реално може да помогне. Лекар је морао да дејствује охрабрујуће и да се нада заједно са самртником. Човек на самрти називан је *госес* (хебр.) и ни у ком случају није смео остати сам. Седети уз самртника била је велика *мицва* (богоугодно дело, хебр.) које је, уосталом, присутно и у другим културама, као и још неке друге ритуалне радње. Јевреји су веровали да човек који седи уз самртника нема само утешну, већ и одбрамбену улогу. Заправо, у тренутку када наступа смрт одвија се жестока борба између анђела и демона за душу *госеса* и сâмо присуство живог човека који је близак самртнику, растерује демоне. Пошто би наступила смрт, покојников син (или други близак члан породице) склапао је очи и подвезивао доњу вилицу покојнику. Тело је полагао на под, покривано чаршавом, а поред главе покојника горела је свећа, која је, као и у хришћанским веровањима, обасјавала пут човековој души ка небу. Као што *госеса* није требало остављати самог, тако се ни тело покојника није остављало. Обичајем „чувања“ тела (бдења) све до сахране исказивано је поштовање умрлом човеку јер, у јеврејској традицији, човек је свето биће као што су свети свици *Торе*. Аналогно поштовању *Торе*, било док се чита или је смештена у свети ковчег у храму, изражава се поштовање човеку, како за његовог живота, тако и у смрти. Поред покојника се стражари дању, ноћу, чак и за Шабат и људи који поред њега седе називају се *шомерим* - чувари (хебр. множ).

---

<sup>5</sup> Фрејзер Џ. Џ., *Златна грана, студија магије и религије*, Београд 1937, стр. 313.

Све иоле организоване јеврејске заједнице имале су света удружења – *Хевра кадиша* (свето друштво, хебр.), која су дуго радила на добровољној основи и тек у новије време, у великим општинама, почињу да се ангажују и плаћена лица. Ова света удружења су званично основана у XVI веку, (по први пут у Прагу), мада се слична удружења помињу још у Талмуду. *Хевра кадиша* се бринула и за живе и за мртве - обилазила је болеснике, обезбеђивала сиромашнима лекове и лекарску помоћ... Када би човек умро, *Хевра кадиша* би прала тело, припремала га, облачила и сахрањивала. На крају би припремала и први ручак за ожалашћену породицу после сахране.

Прање мртваца вршено је са великом пажњом и поштовањем, у посебној кући локалне заједнице или посебној просторији гробљанске капеле. Покојника су облачили у посмртну одећу, *тахрихим* (хебр.) која је била од белог ланеног платна са најмање три, а највише седам делова, шивених без поруба, чворова и цепова. Овакав скроман начин облачења мртваца је опште правило, обичајно и верски прописано, у складу са веровањем да су у смрти сви једнаки. Карактеристике *тахрихим* одеће имају симболична значења: бела боја је симболисала чистоћу духа и праштање, а недостатак чворова и лабави спојеви на одећи су требали да послуже „лаком“ почетку оностраног живота. Покојника ништа није требало да спутава, а позната је магијска моћ чвора (обично негативна) не само у јеврејској, већ и у другим културама. Недостатак цепова указује на то да човека на оном свету прате *Тора* и његова добра дела, те да му никаква имовина не треба. Једини предмет који се сахрањује са мртвцем је његов молитвени шал, *талит* (хебр), коме се претходно одсече једна реса (талит је правоугаоног облика и на угловима има посебно направљене ресе које му дају сакралну вредност). Одсецањем једне ресе одузима се сакрална вредност шалу, односно показује се да га власник више не може користити.

По јудаистичким правилима, период од наступања смрти до сахране, тзв. *анинут* (хебр.) не би требало да траје дуже од двадесет четири сата. То је свакако, у старим временима, имало практичну сврху. За време *анинута*, најближи ожалашћени сродник има посебан статус – ослобођен је свих верских и свакодневних дужности и послова. По јеврејским традиционалним схватањима, забрањено је тешити тако ожалашћеног човека. Сматра се да нема тих речи утехе које су примерене ситуацији. *Анинут* је праћен различитим локалним обичајима, међу којима је упечатљив обичај проливања воде из куће. Проливањем већих количина воде се без

речи објављивала нечија смрт, јер су Јевреји избегавали да буду директни преносиоци лоших вести. Било је и других разлога и објашњења за тај поступак, а нису искључена и паганска веровања. Такође, код Јевреја је био обичај покривања огледала, који је заступљен и код Срба и других култура, углавном са истим значењем – да се душа не огледа. Карактеристичан ритуални поступак код Јевреја у тренутку губитка блиске особе, био је *кериа* (цепање одеће, хебр). То је веома стар ритуал којим човек изражава свој бол, врши се стојећи и цепајући један комад одеће у једном покрету.

Према јеврејским верским прописима, покојник се сахрањује у земљу. То је једини прихватљив начин сахрањивања (спаљивање, на пример, не долази у обзир јер се сматра паганским наслеђем). Током векова, обичајни поступак при сахрањивању претрпео је извесне модификације, али се у основи одржавало схватање да покојниково тело треба да буде у контакту са земљом, без препрека. У средњем веку прописи нису налагали употребу сандука, а у каснијем периоду, у XVI веку, превладавало је кабалистичко мишљење да је неопходан директан контакт са земљом како би се испунио библијски став о повратку човека у стање ништавила, „у прах“. Ипак, временом је постало уобичајено коришћење *арон метим* – мртвачких сандука (хебр). Јеврејска традиционална схватања прихватила су коришћење најпростијих мртвачких сандука, направљених од равних, необрађених дасака, без украса и употребе металних ексера, а негде се задржао и обичај био да се користи сандук без дна – како би тело било директно положено у земљу. У неким јеврејским заједницама на југу Србије и у Босни, покојник је ношен на гробље у таквом једноставном, необојеном сандуку који је, затим, разбијан над раком и закопан заједно са покојником.<sup>6</sup>

Обичај да се бди над отвореним сандуком и да тело умрлог буде изложено погледима, који је својствен хришћанским културама, код Јевреја је одбачен још у далекој прошлости. Разлог томе могу да буду и климатски услови (који су условили и правило да се на сахрану не чека дуже од једног дана). Сматрало се да излагање покојника погледима људи пре сахране није моралан чин, с обзиром да сиромашни слојеви јеврејског друштва нису могли да плате балзамне третмане за своје мртве, што их је доводило у неравноправан и непријатан положај. Сама сахрана – *кевур* (хебр.) није смела бити одлагана ни под којим условима, осим у два случаја – ако

---

6 Реч је о изворним обичајним поступцима који су у Србији одавно напуштени, односно прилагођени поступцима већинског становништва.

---

би се поклопила са Шабатом и Јом Кипуром<sup>7</sup>. Оба празника су неприкосновена. Када се одлазило на сахрану, није било дозвољено да се успут обилазе други гробови. Ова забрана је имала сврху да одржи формално исказивање поштовања према покојнику чија сахрана је била конкретан повод доласка на гробље. Није искључен ни пагански моменат, веровање да се за време сахрањивања јављају демонске силе на гробљу, па није препоручљиво издвајати се из погребне поворке и ићи сам ... Чак је било препоручљиво да се одмах, по завршеној сахрани, оде са гробља, без задржавања. Погребна поворка - испраћај покојника, била је велика *мицва* без обзира на то ко је и какав је покојник био. Дискриминација није била дозвољена, ни у ком случају. Од давнина је био обичај да се погребна поворка зауставља у ходу шест пута, пре него што стигне до раке.<sup>8</sup> Ове ритуалне паузе у ходу повезане су са схватањем да човек у животу пролази кроз шест фаза: рођење, детињство, младост, млађе зрело доба, средње зрело доба, и старост. Могуће је да се овим паузама и формално изражавала туга за преминулим – оклевање при коначном растанку. Временом, овај обичај је редуциран на три паузе у ходу поворке, али се одржао до данашњих дана. За сахрањивање су били одговорни покојникови сродници, који су симболично испуњавали ту обавезу тако што је сваки од њих убацивао по три лопате земље у раку. Руковање лопатом несвесно је вршено по принципу преносне магије – лопата се није мађусобно додавала, већ се после сваке употребе спуштала на земљу, да се невоља не би преносила од једног до другог човека.

Код Јевреја није обичај да се на гроб носи и полагаје цвеће. Приликом сахране, и касније при доласку на гроб, оставља се каменчић.

Јеврејски прописи не дозвољавају ексхумацију, осим у изузетним случајевима, као што су преношење посмртних остатака са нејеврејског на јеврејско гробље, или преношење у Свету земљу.

По *Талмуду*, постоје четири фазе жалости које временски једна другу обухватају: *анинут* (од тренутка смрти до сахране), *шава* (седам дана), *шелошим* (тридесет дана), и *шана* (година дана). О *анинуту* је већ било речи. После сахране покојника наступао је седмодневни период жалости, *шава* (седам, хебр.). Чланови *Хевра кадише* или пријатељи

---

7 Шабат – субота, дан који човек проводи у потпуном миру, одмору, молитвама; Јом Кипур – Дан покајања, праштања и великог поста, следи после 10 дана од јеврејске Нове године.

8 Данон Д., *Јеврејски жалобни обичаји*, Београд 1996, стр. 6.

---

и комшије, припремали су први оброк за ожалашћену породицу који се састојао од куваних јаја, хлеба и сочива. Јаја и сочиво су имали симболична значења. У јеврејској, па и у другим старим културама, јаје је било симбол живота, а јаје у љусци је у конкретном случају требало да представља затвореност према спољном свету као очекивану форму понашања у жалости. Сочиво је симболисало кружни ток живота и смрти. За ових првих седам дана жалости Јевреји употребљавају фразу „седети“ *шива* која има сасвим буквално значење, јер је понашање ожалашћених веома пасивно. Чланови ожалашћене породице се не баве никаквим практичним пословима, они седе на патосу или на ниским трношцима обучени у просту одећу и без ципела. Суочавање са сопственим болом због губитка вољене особе није требало ремети-ти свакодневним стварима и активностима као што су кување, кућни и други послови, нити лични односи. Изворни обичај седења *шива* односио се на изражавање жалости за мајком, оцем, децом (сином, кћерком), братом, невенчаном сестром и супружником. Док траје *шива*, свећа или кандило су непрекидно горели. Посете су биле дозвољене, али је понашање посетилаца било обичајно регулисано – посетилац није узмао никакву иницијативу, није сâм започињао разговор на неку тему, нити је постављао питања. Посета је трајала све док ожалашћени не би климнуо главом, што је у датом тренутку био знак да жели да остане сам.

Следећи период жалости који се наставља на *шива*, био је *шелошим* – тридесет (хебрејски). Пошто истекне *шива*, продужавају се забране одређених активности, мада у мањој мери. У том периоду било је забрањено шишање, бријање, облачење нових одела, одлазак на забаве и свечаности, на венчања и церемонију обрезивања мушког детета. Одступало се једино у случају да термин за обрезивање сопственог детета пада у дане *шелошим*, пошто је обрезивање (само ако здравствени услови дозвољавају) вршено осмог дана по рођењу бебе и представљало је изузетно важан обред „пуштања заветне крви“, односно повезивања са Богом. Исто тако, приоритет су имали и неки велики празници, као што су *Рош хашина* – јеврејска Нова година (хебр), *Песах*, *Сукот* и *Шавуот*, када се прекидао, а тиме и скраћивао период *шелошима*. Иначе, као и код Срба, и код Јевреја је црна боја симболисала жалост па је био обичај да се током *шелошим* носи црна одећа.

Понашање ожалашћеног, његово туговање, било је обичајно регулисано у складу са схватањима у јудаизму да у свему треба постићи праву меру. Јудаистичка веровања, традиција и васпитање развијали су одређене погледе на живот и смрт.

Обичај којим се одређује спољно понашање ожалашћеног и његов стварни, унутрашњи, лични доживљај губитка блиске особе, требало је да стоје у узајманој равнотежи, и у том смислу, период жалости је сматран неопходним, али није смео да прерасте у депресију. Онолико колико су обичаји предвиђали изражавање бола, толико су предвиђали и његово савладавање. *Шелошим* је требало да буде период постепеног успостављања свакодневног живота, тј. превазилажења губитка.

На *шелошим* се настављала *шана* (година, хебр), као свеобухватна жалобна фаза која траје годину дана од смрти члана породице. Годишњицу смрти Сефарди су називали *ању* или *ањос*, а Ашкенази *јарцајт*. Обележавање годишњице смрти члана породице веома је стар обичај и, углавном, подразумева једнодневни пост, давање милостиње сиромашнима и одлазак на гроб. Тог дана у кући је непрекидно горела свећа.

Молитва за мртве назива се *Кадииш* (свети, арамејски<sup>9</sup>). *Кадииш* је молитва стара око две хиљаде година и изговара се и данас на арамејском, осим последње строфе која се изговара на хебрејском језику. Заступљена је у свим јеврејским заједницама на свету, без разлике, и није подлегла никаквим трансформацијама и одступањима.<sup>10</sup> Изворни обичај налаже да се у години жалости, као и на дан годишњице смрти, *Кадииш* изговара стојећи, три пута дневно, једанаест месеци. Првобитно, ова молитва је била посвећена само умрлим родитељима, да би временом постала обавезна и универзална молитва за све мртве, и у разним ситуацијама. Разлог што се *Кадииш* изговара једанаест, а не дванаест месеци, проистиче из мистичних веровања да грешници окајавају своје грехе кроз паклене муке најмање дванаест месеци. Да не би дошло до „неспоразума“ око тога ко се сматра грешником, а ко не, дванаести месец је изостављен. Да би се *Кадииш* прописно одржао, потребно је присуство десет верски пунолетних мушкараца, тзв. *мињан* (хебр). Молитву такође изговара мушкарац, обично син умрлих, и није обичај да оваквој молитви приступа жена (мада се и то дешавало као преседан). Поента *Кадииша*, као молитве, јесте у томе да човек изрази Богу своју оданост, али и спремност да безрезервно прихвати његов суд, односно сопствени усуд.<sup>11</sup> У том смислу ова, као и све друге молитве, пружа човеку неку врсту утехе да је то што га је снашло, било неминовно, иако знамо да многе невоље и губици уопште нису морали да се догоде

---

9 Арамејски, народни језик античких Јевреја.

10 Данон Ц., *Збирка појмова из јудаизма*, Београд 1996, стр. 179.

11 Вербер Е., *Увод у јеврејску веру*, Београд 1993, стр. 109.

---



(страдање невиних људи у ратовима и сл). Осим *Кадиша* постоје и специфичне молитве за душе умрлих, које се разликују код Сефарда и Ашкеназа.

Не зна се да ли су стари Јевреји имали посебно уређена места за сахрањивање, али је у дијаспори оснивање јеврејских гробља постало обавезна потреба да се, у страним срединама, локализују и означе места на којима ће почивати преминули чланови заједнице. Јеврејско гробље има обележје светог места – на гробљу се не једе, не пије, не пуши и не иде гологлав. Споменик умрлом се подиже најраније по истеку *шива*, али по правилу последњег дана *шелошим*, или по навршеној години од смрти. Код Јевреја, као и код Срба и других народа, на споменик се гледа са скривеним паганским веровањем да он представља станиште душе умрлог, или да душа над њим лебди. Подизање споменика је веома стар обичај, помиње се чак и у *Мишни*<sup>12</sup> (зборнику обичајних прописа, II-III век, чијим је даљим допуњавањем настао *Талмуд*). Споменици код Сефарда и Ашкеназа се разликују – сефардски се постављају хоризонтално, а ашкенаски вертикално.

Према јеврејским традиционалним схватањима, често посећивање гробља није препоручљиво. У јеврејским заједницама одговарајуће време за одлазак на гробље одређивали су локални рабини, и то је обично било пред велике празнике, затим између *Рош хашана* и *Јом кипура*, и за годишњицу смрти. На *Шабат* и током сâмих празника, на гробље се не иде.

У Србији је пре Другог светског рата живело око 35000 Јевреја, с тим што је тај број увећан услед досељавања јеврејских избеглица током 1939. године из европских земаља, које су већ биле захваћене ратом. Међутим, спас и мир нису дуго потрајали ... Немци су у окупираној Србији 1941 – 1945. извршили страховит геноцид над јеврејским становиништвом (Холокауст), мада ни Срби ни Роми нису били поштеђени. Током ратних година немачки окупатори, заједно са својим мађарским, бугарским и албанским савезницима, као и „војвођанским“ Немцима - фолксдојчерима, побили су 85% укупне јеврејске популације у Србији и тиме скоро потпуно уништили јеврејску заједницу Србије.

У Холокаусту су нестале хиљаде људи, срушено је, упропаћено и опљачкано много материјалних добара, али је необична чињеница да је кроз цео тај непојмљиви и, нормалном уму тешко објашњиви ужас, сачуван релативно велики број

---

12 Данон Д., *Јеврејски жалобни обичаји*, Београд 1996, стр. 10.

јеврејских гробаља, нарочито у малим местима по Војводини, мада их има и јужније по Србији. Гробља, односно надгробни споменици, посматрају се као посебан и веома важан сегмент материјалне културе једног народа, осим што одражавају и његову духовну културу. Јеврејска гробља у Војводини су углавном потицала из периода владавине Аустроугарске, с краја 18. и из 19. века. Сва та гробља одавно више нису у функцији, али је њихова вредност као дела материјалне културне баштине Јевреја у Србији, неспорна.



Слика 2 Надгробни споменик Дона Клари, Београд 1620. Из збирке Јеврејског историјског музеја у Београду



Слика 3 Надгробни споменик Аврахаму Хакоену, Београд 1641. Из збирке Јеврејског историјског музеја у Београду

У Београду је било неколико јеврејских гробаља и, према подацима који се генерално користе у Јеврејском историјском музеју у Београду, претпоставља се да су најстарија била организована још почетком 17. века, можда и раније<sup>13</sup>, и то на Савској падини, на плацу испод Кнез Михаилове, а дуж улице Царице Милице, и на Палилули, у Далматинској улици. Из тог периода пронађена су и сачувана два велика камена надгробна споменика умрлим београдским, сефардским Јеврејима – споменик Дона Клари из 1620. и споменик Аврахаму Хакоену из 1641.<sup>14</sup>

Данас у Београду постоје два јеврејска гробља: сефардско гробље које је активно, и ашкенаско гробље, које више није у функцији, односно има само споменичку вредност.

Сефардско гробље је основано 1888. године и то тако што је јеврејска општина Београд (сефардска вероисповедна

---

13 Према неким подацима сефардски Јевреји су основали своју општину у Београду око 1620, али су Ашкенази већ имали своју. Нема јасних, прецизних писаних доказа.

14 Оба споменика чувају се у Јеврејском историјском музеју у Београду.

општина) откупила гробљански плац од града Београда, у Рузвелтовој улици преко пута градског, тзв. Новог гробља. Сефардско гробље је тада такође било називано јеврејско Ново гробље. Осим што има практичну функцију, ово гробље има и значајну културно-историјску вредност. На сефардском гробљу се, поред индивидуалних споменика, налазе и три значајна споменика високе уметничке вредности:

Први је Споменик јеврејским ратницима Балканских ратова и Првог светског рата, 1912 – 1918. Подигнут је 1927. на тзв. „ратничкој парцели“, и то у присуству државних, краљевских представника. Споменик је пројектовао чувени јеврејски архитекта Самуел Сумбул;



Слика 4 Јеврејско сефардско гробље у Београду - детаљ, Из фотодокументације Јеврејског историјског музеја у Београду

Други је импозантан Споменик јеврејским жртвама Другог светског рата, чији аутор је арх. Богдан Богдановић. Споменик је подигнут 1952;

Трећи споменик је посвећен аустријским јеврејским избеглицама (тзв. *Кладово - Транспорт*, 1939). Реч је о 1200 Јевреја, углавном избеглица из Аустрије, који су планирали да пловећи Дунавом кроз Југославију, преко Румуније, стигну до Црног мора, а затим до Турске и, на крају, тадашње Палестине. Услед лоше организације самих јеврејских организација, као и проблема око добијања виза (Енглези су одбијали да дају визе јеврејским усељеницима), провели су целу зиму и пролеће 1939. у Кладову, а онда су се вратили назад, у Шабац, где су се настанили. Немачка окупација Србије их је затекла у Шапцу. Изузев око 200 деце која су, ипак, једва пребачена у Палестину, остали су побијени заједно са локалним, шабачким Јеврејима. Мушкарци су стрељани у селу Засавица код Шапца, а жене су натеране да пешке иду у логор на Сајмишту, један од највећих и најгорих немачких логора на Балкану, који је прво служио за уништење јеврејских жена и деце (камион *душегупка*), а затим за све остале.

Овај споменик је подигла јеврејска општина из Беча 1959, а пројектовао га је Анри Мешулам.

Посебно је интересантна *гениза* – споменик и гробно место за јеврејске верске књиге. То је место где се сахрањују свети свици *Торе*, као и друге, од употребе оштећене верске, свете књиге. Сва већа јеврејска гробља имала су, односно имају, *генизу*.



Слика 5 Гениза на сефардском гробљу у Београду,  
из фотодокументације Јеврејског историјског музеја  
у Београду

Ашкенаско гробље се налази преко пута сефардског, и заправо је део градског Новог гробља, основаног 1876. године. Од Новог гробља дели га зид. Ашкенаско гробље је организовано тако што је Управа градског Новог гробља одвојила и дала посебну парцелу за *припаднике друге вере* – у ствари, јеврејске. Није у функцији.

#### ЛИТЕРАТУРА:

*Жидови на тлу Југославије*, монографија са каталогом, Музејски простор, Загреб 1988.

Лебл Ж., *До коначног решења – Јевреји у Србији*, Београд 2002.

Вербер Е., Михаиловић М. и Бошковић Х., *Језик, писмо и књига Јевреја у Југославији*, Београд 1979.

Данон Ц., *Збирка појмова из јудаизма*, Београд 1996.

Фрејзер Ц. Ц., *Златна грана, студија магије и религије*, Београд 1937.

Данон Д., *Јеврејски жалобни обичаји*, Београд 1996.

Радовановић В. и Михаиловић М., *Животни циклус – обичаји код Јевреја*, Београд 1998.

Vojislava Radovanović  
Federation of Jewish Communities in Serbia –  
the Jewish Historical Museum, Belgrade

BETH KEVAROTH – HOUSE OF THE DEAD

JEWISH MOURNING RITES

Abstract

The Jewish Diaspora has begun back in the classical era with the conquests of the Roman Empire, and has never finished. Since this period, Jews have been populating the Balkan countries. In Serbia, this is particularly characteristic of a later period – the Middle Ages and the New Age, when Sephardi and Ashkenazi Jews began to inhabit Serbian cities and towns. Jews were a peaceful urban population, skilled tradesmen and craftsmen, educated people with relatively developed business relationships overseas. Although they have lived for centuries in a different environment, Jews preserved their specific ethnic and religious identity. The Jewish religion is Judaism, and their unconditional respect for the Torah and the Talmud has resulted in preserving essential foundations of the whole system of Jewish customs, rules and regulations, which defined their life in the broadest sense. Therefore Jewish religious and traditional beliefs are universal for all Jews, wherever they live. In Serbia, as in all other countries, Jews have fitted into the environment and shared the fate of their neighbors, but in cultural, religious and traditional terms, they have been a world in itself. The Jewish mourning rites represent a very complex ritual system with a special place in human minds. The “Beth Kevaroth - House of The Dead” is an article about Jewish customs regarding death and burial, based on which one can look at a specific, essentially different culture than the culture of Serbs and other Christian communities, despite some similarities in procedures and even some ideas.

**Key words:** *Jews, Serbia, Judaizm, mourning rites, cemetery*



---

# ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

---







---

ДАЛИБОР СТОЈАНОВИЋ

---

Дечји културни центар Београд

УДК 37.036-053.5(497.11)"2013"(049.32)

37.014.5(497.11)"2013"(049.32)

371.3:73/76(497.11)"1913"(049.32)

# НОВА УЛОГА ДЕЧЈЕГ КУЛТУРНОГ ЦЕНТРА БЕОГРАД КАО МЕСТА ОКУПЉАЊА СТРУЧЊАКА ИЗ ОБЛАСТИ РАЗВОЈА ДЕЧЈЕ КРЕАТИВНОСТИ

---

**СТРУЧНИ СКУП ЛИКОВНА  
ПЕДАГОГИЈА - АКТУЕЛНА ПИТАЊА,  
ДИЛЕМЕ И ПЕРСПЕКТИВЕ  
(10. МАЈ 2013) и МЕЂУНАРОДНИ  
КОНГРЕС КУЛТУРНИХ ЦЕНТРА  
КУЛТУРА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ 2013  
(23-25. МАЈ 2013)**

Деца су највећи људски потенцијал једног друштва и његова најсигурнија инвестиција. Тежња сваког модерног друштва, па и нашег, јесте да савремена деца добију што боље образовање и, као способније зреле особе, заузму своје место у заједници и дају свој допринос њеном унапређењу.

---

Међутим, негде наш школски систем очигледно греши, а из школских клупа излазе генерације са све мање креативних потенцијала. Креативност, схваћена као способност решавања мисаоних проблема и способност стварања нечег новог, остаје запостављена особина науштрб учења готових инстант решења. У помоћ мора притећи културни систем, који ће, као надоградња школском, пружити деци могућности да развијају овај сегмент личности кроз разне ваннаставне активности. Најелегантније решење је учење кроз уметност и стога је уметничко образовање та делатност која треба да буде тачка сусрета два система, који ће, један у настави, а други у домену ваннаставних активности и слободног времена, радити на томе да савремена деца израсту у успешне и способне одрасле људе. Међутим, то није лак задатак. Да би се направио помак, потребно је да се научно разјасни шта значи креативност и зашто је она важна за сваку личност. Након тога је потребно видети каква је ситуација у нашој земљи са нагласком на ситуацији у Београду као средишту у сваком смислу. Конкретизација ће доћи са изучавањем установе културе за децу која ће послужити као студија случаја – Дечјим културним центром Београд, који има амбицију да стане на врх хијерархиског система институција културе за децу, а који ће радити на развоју дечје креативности у нашем друштву. Биће анализирана и конкретна иницијатива коју је ова институција покренула на ову тему како би се ово значајно научно-уметничко поље развијало.

Развијање уметничке креативности деце у установама културе за децу је допуна и надоградња процеса образовања, а такође је мисија културних институција које се баве децом. У основним школама у Србији, дечја уметничка креативност је од суштинског значаја за развој свеобухватних способности и интелигенције, и води развоју вештина за друге области. Од првог разреда у основној школи, национални наставни план и програм предвиђа наставу уметности: музику, ликовну уметност и књижевност током осам разреда основне школе, а такође је део програма у гимназијама и неколико других средњих школа. Међутим, она се најчешће игнорише на рачун других области попут математике, науке и друштва и језика.

Многе културне институције у Србији створиле су различите предлоге за радионице за школску децу, тако да школа може да изабере и интегрише те радионице у свој рад. У последњих 10 година било је више званичних и незваничних покушаја, поред рада Националног савета за стручно образовање, да се уведу „слободни”, креативни, уметнички и изборни програми у основне школе.

Уметничко образовање, ван школског програма, остаје до локалних институција културе или појединих уметника. Они су активни на пољу уметничких курсева, радионица и догађаја итд., углавном плаћених од стране саме деце. Јавне (државне) уметничке институције најчешће немају политику уметничког образовања или одељења које се тиме баве. Међутим, у систему културних институција, постоји мрежа културних центара за децу и младе, наслеђена из социјалистичког периода. Данас они чине напоре да прилагоде свој рад, с обзиром на нове форме и праксу.

Улога и одговорност владиних институција је неминовност у развоју културне политике, а самим тим развој културних институција различитог типа, стога, држава мора да обезбеди подршку за културне активности како би могле да се развијају. С друге стране, свака институција мора да чини свој максимум у погледу квалитета програма. Терет овог задатка треба да преузме и локална самоуправа и да у оквиру својих могућности подстиче рад установа које се баве развојем креативношћу деце, с обзиром да се креативни потенцијал гради у периоду детињства, а остаје на добробит током целог живота сваког појединца.

Унапређење области уметничког образовања којем ће Дечји културни центар Београд дати свој допринос реализује се кроз пројекат „Мудрост чула”. „Мудрост чула” је резултат рада студената уметничких факултета, који су под вођством Катедре за методичку наставе спровели праксу у школама у Београду и Србији. Резултати овог рада, утисци и најрепрезентативнији радови ученика су сумирани, обрађени и презентовани у Дечјем културном центру Београд, кроз изложбу и низ пратећих програма током маја и јуна 2012. године.<sup>1</sup> Сама манифестација и њени циљеви подржани су и од стране међународног удружења *Insea - The International Society for Education Through Art*, а председник удружења је позвао на сарадњу. Она је реализована на основу систематског рада око 500 студената Факултета ликовних уметности и Факултета примењених уметности, а један од циљева је била и евалуација праксе у школама, односно снимање и сумирање информација о томе шта се у школама дешава, како би се створила општа слика о томе какво је стање на пољу уметничког образовања и васпитања у школском систему у Србији у овом тренутку.

---

<sup>1</sup> Истраживање и пракса студената који су били укључени у пројекат базирају се на раду: Филиповић С. и Каменов Е., *Мудрост чула 3. део, Дечје ликовно стваралаштво*, Нови Сад 2009.

---

Вођа пројекта је др Сања Филиповић, а циклус програма је реализовала уредница Галерије Дечјег културног центра Београд, Лидија Сеничар. У оквиру истраживања тезе ове теме, а као део истраживачког поступка, биће презентовани резултати Стручног округлог стола под називом „Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе”, организованог у оквиру изложбе „Мудрост чула - дечје ликовно стваралаштво” студената Факултета ликовне уметности и Факултета примењене уметности. Округли сто је окупио на једном месту све оне који се на посредан или непосредан начин баве ликовним васпитањем и образовањем. С обзиром да се 2012. године прослављају два јубилеја - 75 година Факултета ликовних уметности и 60 година Дечјег културног центра Београд, овај скуп добија значај и у једном ширем контексту. Медијатор скупа била је др Сања Филиповић, а организатори у име Дечјег културног центра Београд, Лидија Сеничар - уредница Галерије Дечјег културног центра Београд и Далибор Стојановић - продуцент програма у Дечјем културном центру Београд - институцији домаћину манифестације. На округлом столу су била покренута значајна питања из области ликовног васпитања и образовања, и дефинисане су идеје на које начине да она буду артикулисана и решена, с циљем унапређења рада ликовних педагога и позитивног утицаја на стваралаштво деце. Право учешћа имали су ликовни педагози, учитељи, васпитачи, стручни сарадници, представници различитих институција (институти, удружења...) и сви они који се директно или посредно баве дечјим ликовним стваралаштвом, као и ликовним васпитањем и образовањем. С обзиром да је научни скуп организован у оквиру пратећег програма изложбе ликовних радова, његови резултати су везани за област ликовних уметности, али се општи принципи могу применити и на друге уметничке области.

*Резултати стручног округлог стола  
одржаног у Дечјем културном центру Београд*

*Циљеви скупа и уводне идеје*

Циљ поменутог научног скупа је да се скупе људи из бранше, они који се на посредан и непосредан начин баве децом и ликовним стваралаштвом. Унапређење рада они могу да остварују баш тако што ће имати један континуирани систематски дијалог који би покушао да да решење за нека кључна питања из ове делатности, како на општем плану, тако и у конкретној пракси. Идеја је била да свако од присутних изложи нека своја искуства из ове области и неко своје виђење актуелне ситуације и околности у којима ради, да се

скрене пажња која су то кључна питања од којих треба кренути. Општа оцена је да је друштво у једној критичној културолошкој ситуацији, а стручњаци треба да искористе тај отворени простор који им је дат. Једно од решења је рад са децом предшколског и школског узраста, па све до њиховог пунолетства. То је значајан простор у коме може систематски да се реализују програмски циљеви и да се помогне свима онима који су део система образовања, а раде на томе да деца развијају своје креативне способности у свакодневном животу или у другим аспектима рада и деловања. Овде није реч само о онима који су условно речено даровити, већ пажња мора бити усмерена на сву децу, а да посебно даровити треба да имају свој посебан простор и пажњу. Једнако се мора бавити обема категоријама деце. Постоји низ кључних питања које се тичу, на пример, компетенција наставника, начина на који се настава или ваннаставна активност реализује. Веома важан део ове тематике је и предлог донете Стратегије образовања у Србији до 2020. године, један од кључних докумената који иде и на изгласавање у Народну скупштину Републике Србије. Струковна удружења су нагласила проблем да школски план предвиђа јако мали број часова за уметничко образовање деце и да, по њиховом мишљењу то постаје једна „умирућа област“ образовања и васпитања деце. У том смислу своју сврху и своје место треба да нађу програми, иницијативе и институције које би ту празнину на квалитетан начин попуниле. Друго велико питање је шта се уопште жели од ове области и шта је суштина рада са децом. Са једне стране се у школском систему инсистира на образовању, а заменарује се васпитни аспект уметности, деца се формално подучавају теорији форме у нижим разредима основне школе и не даје им се пуно простора да развијају своју поетику. Сврха је да деца користе ликовно стваралаштво као начин комуникације у односу на своје окружење, изражавајући себе и своје ставове о ономе што га окружује и о ономе са чим се суочава. Уместо тога негује се естетика која је у ствари естетика одраслих, и примерена је њима пре него што она одговара деци, а индивидуални приступ детету је запостављен. Са друге стране новија је пракса неговања неког такозваног „либертанског“ приступа неговања слободе, па се одлази у други екстрем да се деца у креативном раду препуштају сама себи без неког јасног оквира и без правих подстицаја, где онда она робују сопственој инфантилности и где без усмереног учења и мотивације долази до резултата који немају напредак и који фрустрирају и децу и окружење. Дете очекује много, оно надахнуто креће, али се у раду ништа не дешава, нема повратну информацију кроз сопствени стваралачки процес, што доводи до инхибирања

и несигурности. Још ако се томе дода и лоша оцена у школи или неки критички став о томе шта је дете створило, ту онда долази до озбиљне блокаде, која се може прелити и на друге аспекте. Лош пример из праксе је да се ликовне активности користе као мера казне према млађој деци како би се она умирила. То је пример једног непромишљеног потеза који у свести детета ствара погрешан однос према уметности и стварању. Други негативан пример је чест случај кориговања, односно улепшавања дечјих радова. Трећи пример је робовање модернизму у смислу одрицања од неких класичних медија у циљу, наводно, што већег нивоа експериментисања као *a priori* доброг метода рада.

### *Искусства из несистемског образовања*

Постоји низ пројеката који потичу из области несистемског уметничког образовања који су реализовани од стране појединаца или невладиних организација. Најоптималнији облик јесте облик реализације програма из ове области који је повезан са неком системском, односно неком званичном институцијом. На скупу су презентована три пројеката који су послужили као огледни пример рада на развоју дечје креативности с три различите популације деце. Први од њих је „Лет змајева“ који је реализован са Домом за децу без родитељског старања „Змај“, односно са децом са посебним потребама. Други пројекат је реализован са децом која желе да креативно испуне своје слободно време. Трећи пројекат је реализован са посебно даровитом децом која похађају уметничке школе. Важно је нагласити да је акценат Секретаријата за спорт и омладину (Града Београда – Градске управе), као и Секретаријата за културу (Града Београда – Градске управе) у области културе за децу и омладину, на програмима за младе од 15 до 25 година, а то је зато што је њихова процена да су родитељи основношколске деце највише спремни да финансирају ваннаставне и слободне активности, а када деца доспеју у узраст од 15 година, нагло се губи интересовање за учешће у таквим активностима, као и спремност родитеља да даље улажу у њих. Због тога се подржавају програми којима је циљ да се млади мотивишу за неку врсту активности. У првом огледном примеру, додатни проблем је то што је пројекат реализован међу децом са изузетно слабом мотивацијом која лако губе поверење у реализаторе културних програма - госте који долазе у Дом; због тога се и активности брзо смењују, а реализатори програма брзо одустају од свог рада баш због те слабе мотивације. Закључак из ове ситуације је да се за децу са посебним потребама активности морају реализовати са посебном динамиком прилагођеном њима. Иако се мисли да

је недостатак новца обично нешто што је највећи проблем у реализацији програма, показало се да је то најмањи проблем, а да је највећи проблем недостатак љубави која су та деца искусила и да су она емотивно оштећена. „Лет змајева“ је била школа мозаика, али са идејом развоја омладинског предузетништва, јер је идеја била да деца направе мозаик сточиће који ће имати своју уметничку и тржишну вредност, а које други људи неће гледати са сажаљењем. Идеја је била да се радови похвале због свог квалитета, а не да добијају *a priori* похвале само зато што су те радове радила деца из Дома без родитељског старања. Квалитет ове активности је у томе што су на радионицу долазила и деца из школе Дрво-арт, чиме је активност добила инклузивни карактер. Од идеје да производи активности, тј. да се мозаик-сточићи продају, а да новац иде деци-реализаторима, одустало се из разлога што је примарни циљ активности био да се деца науче да буду срећна кад ураде нешто лепо и креативно, а не да им материјална корист буде примарни мотив. Изложба и продајна аукција сточића је одржана у Дечјем културном центру Београд, а новац од продаје сточића је уплаћен Дому за децу без родитељског старања „Змај“, а искоришћен је за реновирање и опремање просторије за слободне активности, чиме је успешно реализован пројекат, у сарадњи невладиног сектора и једне јавне институције, у овом случају Дечјег културног центра Београд. Други огледни пример „Чекаоница“ представља рад са потпуно другом врстом циљне групе дече, ванредно талентованом децом из школа Техно-арт, Дрво-арт, Графичке и Дизајнерске. Идеја је била да деца употребе свој таленат и да својим креацијама у виду постера, мозаика, декоративних елемената или намештаја учине чекаоницу амбуланте на Железничкој станици пријатнијим местом за боравак. Сврха активности са оваквом децом је да се њихов таленат и креативност максимализује - циљ је веома јасан и са овом циљном групом је најлакше и радити. У раду са децом која нису посебно талентована већ су само заинтересована, закључено је да је уметничка креативна активност изузетно добар метод за учење, и да може да се примени на било који наставни предмет уколико се добро осмисли. Циљ је да деца кроз игру и креативан рад успеју да савладају нека знања која су им не тако блиска, или тешка за учење. У раду са овом циљном групом учешће институција за културу, као на пример музеја, галерија и културних центара је од круцијалне важности, јер деца треба да разбију предрасуду да су то нека досадна места на којима се ништа не дешава и у које се иде само под морање, већ да су одлична места за учење. Кратак опис активности би био како деца из различитих београдских гимназија виде Београд

као туристичку атракцију и да то представе на различитим ликовним медијима, попут постера или торби и слично. Приметно је да је највећи број ликовних решења ишао на сигурно решење, подстакнут школским системом конвергентног учења, па су представљани познати мотиви Београда, а да се веома мали број деце одважио да представи нешто што је његов лични печат, иако је тема рада била веома експлицитно назначена: „Београд из мог угла“. Овај случај показује веома висок степен инхибираности деце готовим и сигурним решењима за креативну проблематику. Закључак је да деца треба да науче да уметност мора да има повезаност за свакодневним животом и са свим његовим аспектима, а да уметничко образовање треба да буде у корелацији са другим васпитнообразовним областима за добробит оних којима је оно намењено. Такође је закључак да ова област рада пружа изузетне могућности за сарадњу системских институција и ванинституционалних иницијатива, појединаца и невладиног сектора. Највећи изазов представља рад са децом која немају мотивацију за рад и напредовање. Проблем представља ситуација у којој наставници у школама раде са децом која су по рођењу креативна, али им школски систем то не негује и не развија. У том случају се отвара простор за несистемско и вансистемско образовање и васпитање.

### *Искусва из школске праксе*

Од изузетне важности за рад са децом је и личност особе која са њима ради.<sup>2</sup> Веома је важно да су наставници и професори „насмејани“ у метафоричком смислу, односно да деци преносе љубав према знању, као путу развоја личности, а у овом ужем случају љубав према уметности. Кључна је ствар да наставник уметности пре свега треба да буде добар уметник који испред себе ставља чврста, јасна и строга мерила за свој рад, а према томе и према својим ученицима. Све што се жели подстаћи првенствено полази из њих, па строго треба водити рачуна да негују и развијају своју личност, како би то успешно примењивали према деци. Наставник уметности, а поготово ликовне културе не треба да буде суви и статични посматрач, већ је у обавези да настоји да спроведе што више активности са децом и то по могућству са што више индивидуалног рада на часовима, а да притом утиче на децу да науче да сами решавају своје проблеме, најпре у школској настави, а на ширем плану, у животним ситуацијама. Наставник не сме да дечји рад игнорише, или како је пракса понекад показала, да га поцепа. Тим чином деци се показује

---

<sup>2</sup> Материја дефинисана на основу рада: Карлаварис Б., *Методика ликовног одгоја* 2, Загреб 1988.



да се ликовни проблем може решити цепањем ликовног рада, а самим тим, као паралела, и да се животни проблеми могу решити тако што ћемо се правити да више не постоје. Потребно је охрабрити дечји уметнички рад, као начин за грађење самопоуздања, које ће им у даљем животу бити од помоћи. Наставници треба да буду „екрани за нове естетске вредности“ и да она нађу праве вредности у визуелном хаосу, који нас окружује, с обзиром да је 21. век - век визуелне револуције. Један од великих проблема је лоше стање школа у нашој земљи и њихова неопремљеност. У том смислу су од кључне важности капацитети за уметничко образовање који постоје ван школа, у свим институцијама, као што је на пример Дечји културни центар Београд, које су у могућности да тај велики реални недостатак надокнаде. Савремени приступ раду подразумева да наставник мора да нађе нове начине да покрене мотивацију код деце и да наставне целине пренесе деци на свој аутентичан начин, самим тим им показујући како се креативношћу може решити један конкретан проблем. У данашње време уметник-наставник мора да буде информисан у сваком смислу, поготово у смислу познавања савремене уметности и не сме се везивати само за класичне моделе и њихово опонашање и преписивање. Проблем представља наставни план који инсистира на таквом градиву, па се и у том смислу отвара простор за ваннаставне активности у културним институцијама за децу, које би деца пружале овакву врсту знања и искуства. Наставницима је неопходно константно усавршавање и размена искустава, како би испратили све новине и промене у настави, уметности и друштву. Неопходно је константно умрежавање и повезивање, формално и неформално, хоризонтално и вертикално, како би се информације, знања и искуства што брже и што лакше размењивала.

### *Искусва у раду са талентованом децом*

Нагласак у раду је у сазнајном процесу у раду са децом и достизању постављених домета. Моменат рада са даровитима – слање најбољих радова на конкурсе и освајање признања и награда - није кључна ствар; кључна ствар је да креативни рад прође у искуственој пракси, да се искуси производни процес по принципу: шта урадим то и знам, односно док не урадим не знам, ма колико о нечему читао, изучавао или парафразирао. Предност рада са талентованом децом је могућност разбијања уметничких стереотипа и искорак у односу на уобичајене активности у уметничкој пракси. Важно је да деца учествују у креирању идеје о томе шта ће да се ради, а не само у реализацији одређеног уметничког пројекта, ради постизања високе естетске вредности. Шта год да се ради,

никако не сме бити под принудом, већ као израз сопствене воље и интересовања. Општи закључак је да практиковање ликовног рада доприноси непосредном упознавању деце са могућностима уметничког изражавања, богати њихово стваралачко искуство и повезује сазнајне и емоционалне факторе учења путем уметничког рада, али без задавања уметничких домета, него задајући процес као циљ рада. Уколико се такав метод рада не може постићи кроз класичну школску наставу, у том смислу се отвара простор за алтернативни рад у ваннаставним активностима, као што су у установама културе за децу, попут Дечјег културног центра Београд.

*Однос школског система према  
настави уметности*

Кључни проблем у раду је опште ниподаштавање наставе уметности у нашем школском систему, а поред званичне форме у којој постоји, деци се од стране школских ауторитета или родитеља ставља до знања да је то мање важно од осталих предмета. Таква мишљења иду до екстремних тврдњи да настава уметности уопште и није наставни предмет и да деца не треба да губе време на њих. Не схвата се чињеница да кроз учење и бављење уметношћу деца могу да се изразе на начин на који не могу да се изразе кроз друге наставне области или друге активности. Проблем у школској настави је и лоша мотивација значајног броја запослених, што представља зачарани круг, јер су управо они ти који треба да мотивишу своје ученике на рад. Настава уметности се схвата као посао који је нужно зло и не одржава се ни на минимално добар начин. И у том аспекту постоји простор за ваннаставну активност која би била реализована не по принципу морања, већ по принципу слободне воље учесника у њој, а спроводила би се у ваншколским условима, од стране различитих институционалних или ванинституционалних иницијатива, које би формално преузеле улогу додатног образовања и васпитања деце. Школска учионица није једино место на коме се може одржавати настава, готово ако се узме у обзир стање у којима се налази највећи број кабинета у нашим школама.

*Вештине које треба да поседују они који раде са  
децом на пољу уметничког образовања*

У литератури постоји низ стандарда који су наведени, а које треба да поседују наставници у раду са децом, а за нашу праксу најважнија је листа компетенција коју је навео Прoсветни савет у априлу 2011. године, али је она уопштена. Неопходно је сузити угао посматрања и дефинисати листу

компетенција које треба да поседују наставници у области уметничког образовања. Настава уметности се од других предмета одликује својом специфичношћу и креативношћу. Тај скуп компетенција и стандарда у ствари треба да служи наставницима као помоћ за оно са чим се сусрећу у свакодневном раду. Дефиниција компетентности појединца је да је то способност појединца да се оствари у свом професионалном животу. Сваки наставник треба да развије ту способност како би и своје ученике подстакао да и они развију ту способност. У том смислу васпитнообразовни процес у складу са тенденцијама данас истиче и мења положај ученика, али и положај наставника. Поставља се питање шта је то идеалан наставник ликовне културе? Најважнији сегмент његових компетенција је свакако његова дидактичко-методичка оспособљеност за извођење наставе. Наставник треба првенствено да има људске квалитете односно један хуманистички однос према свом раду и према деци, и ентузијазам, као кључни лични мотиватор.

*Проблеми у реализовању наставе уметничког  
образовања у школама*

У садашњем тренутку јављају се два кључна проблема везана за поменути тематику - један је краткорочан, а други је дугорочан.<sup>3</sup> Први је да се у настави укидају предмети ликовна култура и музичка култура, а ствара се један који је настао спајањем ова два. Други је проблем програма наставе, а из њега произилазе и проблеми у реализацији наставе. Програм је неконзистентан и не прати потребе и могућности деце по узрастима, чиме деца не поимају наставу уметности на прави начин. Огледни пример је рад у акварелу, који није прилагођен нижем узрасту деце, у смислу да рецимо боја која цури и са којом мала деца не могу да се изборе, може бити изузетно фрустрирајуће искуство за дете. Потребно је наћи праву меру и наставу прилагодити са једне стране узрасту, а са друге индивидуалним афинитетима свог детета. Уколико то није могуће на школском часу, потребно је наћи друго место где је то могуће, као што је ваннаставна активност за креативно попуњавање слободног времена у институцијама културе за децу. Ту се може решити проблем индивидуалног приступа и индивидуалне проблематике у уметничком раду, у смислу адекватног програма за одређени рад. Јер ако се са децом ради нешто што не одговара његовом узрасту и што оно не може да појми, оно се у ствари креативно не развија и сама активност губи смисао. Свако дете има право на свој

---

3 Материја дефинисана на основу рада: Карлаварис Б., *Методика ликовног одгоја 1*, Ријека 1991.

ликовни израз у складу са својим могућностима и схватањима. То је поготово важно кад је у питању рад са децом предшколског узраста. Наметање неадекватних решења у раду представља директно ометање креативног израза. Задатак наставника је управо супротан, подржавање креативног израза детета. Потребно је деци дати креативну слободу, али се тачно зна шта то значи, то није слобода која води у анархију, већ у давању правилних знања и смерница за даље. Некад је важније инсистирати на креативној игри него на самој ликовности у уметничком раду деце. Треба се залагати за отвореност у раду, а не форсирати маниристичко-моторичке радње, каква је управо пракса у школској настави. Без ње, поимање уметности води у стереотип, а то представља ометање креативности код деце.

### *Искусства из институционалног сектора*

Вечито до сада нерешено питање, је број школских часова који треба посветити изучавању уметности. Потребно је борити се да се то поље рада шири и богати. Овај проблем није специфичан само за нашу земљу, већ је присутан и у другим земљама, а решење представљају институционалне и ванитуституционалне алтернативе, које овај мањак потребног временаведеног у уметничком образовању надомешћује. Данас се ова област налази у сфери савремене уметности где се експериментише и концепт истражује и није унапред задат, па се не могу тако лако утврдити мерила по којима ће се правити методика ликовног или неког другог уметничког образовања. То се у ствари очекује и од наставника, да и сами дају допринос истраживању. У уметничко образовање треба да се укључе и музеји и галерије, као на пример Музеј примењене уметности и његов програм Дечји октобарски салон, јер је најновији тренд да нагласак не буде на организовању дечје изложбе, већ да нагласак треба да буде на образовању кроз изложбу. Такав институционални тренд треба да прихвати и Дечји културни центар Београд, у оквиру свог програма Дечје галерије. Посебно значајна институција у овој области је Центар за ликовно васпитање деце и омладине Војводине у Новом Саду.

### *Дефинисање кључних проблема у поменутој области*

На основу свега до сада наведеног, могуће је издвојити десет кључних проблема у овој области који захтевају решавање:

1. Проблем времена за реализацију ваннаставних активности у школама због оптерећености деце наставним активностима
2. Проблем фонда часова у школама
3. Компетенције наставника уметности
4. Поступци наставника током наставе који могу кључно да утичу на дечју креативност
5. Лоше стање школског простора и опремљеност кабинета за квалитетно извођење наставе
6. Значај сталног стручног усавршавања наставника
7. Значај познавања ликовних техника и процеса рада
8. Проблеми који настају због смањења фонда часова и рационализације стручног кадра
9. Проблем програма наставе ликовне културе, одабира тема, као и решења за постављене ликовне проблеме
10. Значај умрежавања свих који раде у систему образовања и васпитања: учитеља, наставника, музејских педагога, стручњака који се научно баве овом облашћу, стручњака из галерија и свих институција које се баве културом за децу

Поготово је последњи проблем изузетно важан и требало би да Дечји културни центар Београд да свој допринос у његовом решавању.

*Конкретан предлог за решење проблема  
умрежавања стручњака из поменуто области*

Основна идеја за решење проблема је да се Дечји културни центар Београд искористи као место које би служило за сусрет стручњака из ове области. Наравно, то ни у ком случају не би био покушај прављења неких паралелних институција или замена за званично Удружење ликовних педагога Србије, али би представљало једну нову иницијативу у том правцу као допуну активности на том пољу, баш по узору на то како се активности у Дечјем културном центру Београд на пољу дечјег уметничког стваралаштва одвијају као допуна школској настави. Када се кренуло у реализацију изложбе “Мудрост чула” и свих њених пратећих програма у сарадњи са Факултетима ликовних и примењених уметности, идеја је била да овакав пројекат не буде једнократан, него да остане

као нека врста сталне активности, која би у широком кругу обухватала активности деце у школама, њихових наставника ликовне културе, студената Факултета ликовних и примењених уметности који би вршили праксу у тим школама, као и широког круга стручњака који би се у Дечјем културном центру Београд сусретали и размењивали искуства из ове области. Као конкретан инструмент повезивања послужиле постављени веб сајт у виду интернет блога и интернет форума, на којем ће сви који желе да учествују у будућој мрежи моћи да прате резултате дискусија, индивидуалног рада стручњака-чланова или коментаре њихових колега на те радове. Сајт ће уређивати уредница ликовне Галерије Дечјег културног центра Београд, Лидија Сеничар, а администратор сајта ће бити организатор програма-продуцент у Дечјем културном центру Београд, Далибор Стојановић. На тај начин би установа обезбедила ресурсе за рад нове мреже, простор за сусрете и рад са неопходном техничком опремом, као и начин за виртуелно повезивање и контакт између колега, сусрета и других активности. Иако је институција града Београда, Дечји културни центар Београд има амбицију да постане матична кућа за поље ликовног стваралаштва у Србији и у том циљу је предузета и ова иницијатива, као потреба да се институција стави на хијерархијски врх институција и иницијатива које се баве креативним испуњавањем слободног времена деце.

*Предлог за редефинисање стратегије  
програмско-организационог развоја  
Дечјег културног центра у Београду  
као будућег места сусрета стручњака*

С обзиром на све до сада наведено, неопходно је редефинисати стратегију програмско-организационог деловања Дечјег културног центра Београд, како би он, као студија случаја и врх пирамидалне структуре која се бави облашћу дечје културе, дао кључан допринос раду на развијању дечје креативности. С обзиром на конкретну иницијативу која је обрађена у претходном поглављу, а чији су резултати представљени у раду, закључак аутора је да Дечји културни центар Београд треба да се оријентише на спровођење стратегије повезивања.<sup>4</sup> Наиме, у бити конкретне иницијативе Дечјег културног центра Београд на пољу ликовне уметности и лежи ова стратегија, али је циљ да се она спроводи свесно и ситематски. Још прецизније речено, потребно је

---

<sup>4</sup> Драгићевић Шеших М. и Драгојевић С., *Менаџмент уметности у турбулентним околностима*, Београд 2005, стр. 109.

систематски спровести стратегију умрежавања, која ће се заснивати на јасној оријентацији да ће важан део пројекта бити реализован ослањањем на мрежу или помоћу њених чланица. Управо је такав случај са иницијативом која је покренута у оквиру Округлог стручног стола „Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе” у области ликовне културе за децу. Од круцијалне важности је да се слична иницијатива спроведе и у осталим областима дечјег уметничког стваралаштва, на пример музичког, драмског, литерарног и слично. Свака од ових области којом се ДКЦБ бави, потребно је да направи овај искорак. Када се таква акција спроведе, у том смислу ће Дечји културни центар Београд представљати лидера у области дечје културе и уметности и креирати културну политику за децу. То би представљало веома конкретан допринос развоју дечје креативности. Ова симултана вишеструка иницијатива би представљала и примену стратегије интерсекторског повезивања, јер би сем културних институција, укључивала и образовне и научне. На ове две предложене стратегије директно се надовезује и стратегија постизања квалитета - едукација и преношење знања, јер она подразумева општу оријентацију установе ка систематизацији знања стеченог праксом и потврђеног оствареним резултатима. Ова стратегија подржава развој угледа и позиције установе у датој средини и обично се сматра степеницом више у лествици професионалног ангажмана. Све ово наведено се може применити на студију случаја имајући у виду њену традицију, резултате, потенцијале и амбицију да буде лидер у поменутој области.

*Предлог за редефинисање развојне филозофије  
Дечјег културног центра у Београду: стратешко  
промишљање о новој културолошкој улози*

Филозофија развоја културно-уметничких организација ослања се на конкретне облике деловања који организацију чине препознатљивом и потврђеном у јавности и представља дефиницију вредности које та организација заступа.<sup>5</sup> За дефинисање филозофије развоја темељна су три фактора: организациона структура уметничке установе, лидерство и унутрашњи и спољашњи имиџ и идентитет. Када организација има дугу традицију и резултате, филозофија развоја се замењује филозофијом деловања, која се директно везује за мисију и циљеве организације и њене приоритетне стратегије и програме. Ако се узме у обзир студија случаја – Дечји културни центар Београд, конкретна иницијатива која је

---

5 Драгићевић Шеших М. и Драгојевић С., *Менаџмент уметности у турбулентним околностима*, Београд 2005, стр. 171.

предузета и предлог стратегије деловања, закључак који се може извући је да Дечји културни центар Београд треба да примењује филозофију развоја (односно деловања) организације која учи. То значи да успоставља посредничку улогу у спајању појединаца и организација и врши трансфер знања из других средина у средину у којој делује, отвара се ка новим решењима и новим подручјима. Као кључне инструменте деловања она користи едукацију, преношење знања, умрежавање, децентрализацију деловања и интерсекторско повезивање. У своју развојну филозофију Дечји културни центар Београд може да укључи и елементе филозофије организације која креира знање у смислу да се знање кодификује и верификује и понуди као норма за друге установе. Уколико би то постигао, Дечји културни центар Београд би постигао своју амбицију, а то је да буде водећа институција у области културе за децу, која ће системски на дуги рок дати конкретан допринос развоју дечје креативности у нашој средини, и тиме бити узор и постављати стандарде другим културно-образовним институцијама.

*Конкретни резултати редефинисања  
стратегије и стратешког промишљања*

Успешна реализација манифестације „Мудрост чула“ и стратешко промишљање о оној улози Дечјег културног центра Београд отворило је врата да се овај стратешки важан културолошко-педагошки пројекат настави и развија. Дечји културни центар Београд позива све заинтересоване да учествују на Стручном скупу „Ликовна педагогија - актуелна питања, дилеме и перспективе“, који ће се одржати у петак 10. маја 2013. године, са почетком у 10 часова у Дечјем културном центру Београд. Право учешћа имају ликовни педагози, учитељи, васпитачи, стручни сарадници, представници различитих институција (институти, музеји, удружења...), студенти (уметнички факултети, факултети и високе струковне школе за образовање наставника и васпитача) и сви они који се директно или посредно баве дечјим ликовним стваралаштвом и ликовним васпитањем и образовањем.

Очекивања вођа овог пројекта, др Сање Филиповић доцента на катедри за методiku ликовног васпитања и образовања, ФЛУ, Београд, др Александре Јоксимовић, ванредног професора педагогије на ФЛУ, Београд, Исидоре Кораћ, педагога, саветника за основно образовање и васпитање у Сектору за предшколско и основно образовање и васпитање, Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Лидије Сеничар, историчара уметности, уредника Галерије ДКЦБ, је да ће на стручном скупу, који ће се



одржати у оквиру традиционалне изложбе „Мудрост чула“ у мају 2013. године, бити представљен рад теоретичара и практичара из области ликовног васпитања и образовања. Од учесника стручног скупа се очекује да присуствују излагањима и дискусији, или да представе свој рад кроз: истраживања специфичности своје ликовне педагогије (методе, садржаје, средства...) у раду са децом и младима; приказ резултата теоријских или емпиријских истраживања из области ликовног васпитања и образовања, као и да учествују у дискусији која ће се одржати након излагања.

У циљу даљег развијања идеје да сви стручњаци који се баве културом и уметношћу за децу треба да имају институцију која ће им служити као место на којем ће делити најновија сазнања из ове области рада, Дечји културни центар Београд ће покушати да га као такво место препознају и људи из других уметничких и научних области, а не само из области ликовне педагогије. Научни скуп „Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе“ у оквиру манифестације „Мудрост чула“ директан је позитиван пример и замајач у осмишљавању идеје да Дечји културни центар Београд организује Међународни конгрес културних центара – *Култура за децу и младе 2013* - који ће се одржати од 23. до 25. маја 2013. године. Међународни конгрес културних центара - *Култура за децу и младе 2013* - намењен је стручним сарадницима, педагозима, психолозима, културним оператерима, васпитачима, учитељима и наставницима који у културним центрима и другим културним институцијама у Србији, у региону југоисточне Европе и Европе уопште, који креирају и реализују програме усмерене на децу и омладину. Учесници конгреса ће имати прилику да буду на интерактивним предавањима и радионицама и упознају се са експертима и културним оператерима из различитих европских земаља у области културе за децу и младе. Међу предавачима ће у улози модератора бити Оливера Жежина, директорка Дечјег културног центра Београд, мр Ивана Теодоровић, магистар у области односа са јавношћу и мултимедијалних технологија, ПР менаџер Дечјег културног центра, као и Далибор Стојановић, менаџер у области културе и медија-мастер, продуцент програма у Дечјем културном центру Београд, а посебан сегмент програма биће резервисан за представљање резултата рада Стручног округлог стола „Ликовна педагогија – актуелна питања, дилеме и перспективе“. Међународни конгрес културних центара *Култура за децу и младе 2013* је подржао и Секретаријат за културу града Београда, а у име Управе града Београда учеснике ће поздравити госпођа Катарина Живановић, градски секретар за културу. Главне теме о којима ће дискутовати локални и гостујући предавачи

биће: Улога културних центара у расту деце и адолесцената; Културни центри као додатак и алтернатива за школски систем; Методологија рада са децом и младима; Фестивали за децу и њихова улога у повезивању културних центара Европе; Развијање културних потреба, као део културне политике - Развој стратегија односа са јавношћу у институцијама културе за децу; Мобилизација приватног сектора и цивилног друштва, стручњака и стручних тимова у установама културе.

Посебан нагласак је потребно ставити на следеће теме и предаваче: „Улога културних центара у одрастању деце и младих – креативно испуњавање слободног времена и стратегија за младе” мр Слободана Мрђе, саветника и координатора Одељења за истраживања у Заводу за проучавање културног развоја Републике Србије; затим „Развој публице – деца и млади“ Весне Станишић, драматурга, уредника Стваралачке школе Културног центра у *Валентуни* у Стокхолму и уметничког директора *Пигме театра*; студија случаја рада др Пола Мареја у оквиру Енглеске позоришне радионице у Дечјем културном центру Београд; „Економика културе“ Александра Стевановића, представника ЦЕФЕ Србија; предавање „Значај интеркултуралног дијалога“ Његове Екселенције Амбасадора Канаде Романа Вашчука; “Улога језика и културе у будућности Европе” Сире Миори, директорке Италијанског културног центра у Београду; „Програм културне анимације и едукације - подстицање културних потреба у процесу образовања и стварање нове публице“ уз студију случаја „Како се слуша концерт“ Јасне Димитријевић, директорке Задужбине Илије М. Коларца. Значајна је и студија случаја Креативне радионице *Playroomgirl* Иване Јовановић Арсић, из Удружења „Културис“ *International Cultural Projects* - едукације путем културе, као и излагање представника Гете института у Београду, Хелмута Фрилингхауса и Јакоба Конрата, на тему „Анимирање приватног и цивилног сектора, стручне јавности и стручних тимова у установама културе”.

Циљ ове манифестације је да се скрене пажња на значај улоге културних институција у развоју културних потреба деце и младих, као важног елемента за развој индивидуалности, креативности, друштвене свести и свести опште јавности. Најбољи начин за постизање тог циља је да стручњаци из области културе за децу и младе добију своје место окупљања, и разменом знања и искуства делују на друштвено окружење.

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет драмских уметности, Београд

УДК 050:316МГ(497.11)(049.32)  
050:316Г6(497.11)(049.32)  
37.035-057.874

# ЧАСОПИСИ МГ И Г6: НОВА КРИТИЧКА МИСАО И ЊЕНА БУДУЋНОСТ

---

Први бројеви часописа за политичку културу и културну политику Математичке и Шесте београдске гимназије, *МГ* и *Г6*, чије је издавање помогао Просветни преглед Београд, објављени су прошле године на иницијативу главног уредника, Радивоја Благојевића, професора социологије у два гимназијама.<sup>1</sup> У намери да се међу гимназијалцима подстакну и развијају креативност, критичко мишљење и свест о значају праћења и анализе друштвено-политичког и културолошког контекста у којем живимо, часописи обједињују ученичке радове, који су настали у оквиру предмета устав и право грађана. Осим есеја у којима аутори дају своје виђење актуелних друштвених питања, као што су друштвене мреже и приватност, конституисање или трансформација (националног) идентитета у периоду транзиције, утицај савременог друштвеног окружења на формирање личности и њеног емоционалног склопа, геополитика и успон Кине, родна права и тако даље, у часописима је предвиђен простор и за друге књижевне жанрове – песме и драмске текстове, који се, мада у другачијој форми, такође баве заступљеним темама. Посебно значајан аспект уредничке политике часописа – идеја да је кооперативност кључ развоја, открива се у охрабривању тимског рада, па већину објављених текстова

---

1 Овај приказ је настао у оквиру рада на пројекту бр. 178012 „Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989-2014)“ Факултета драмских уметности (Универзитет уметности у Београду), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

---

потписује бар троје ученика двеју гимназија. Поред тога што имају потенцијал ширења група сарадника, ови часописи би формирали нову читалачку публику, средњошколце и гимназијалце, али и оне истраживаче у области друштвених наука, који би желели да остваре увид у критичко размишљање и интересовања најмлађих генерација аутора. Несумњиво, уредничка концепција часописа, чији су основни циљеви отварање простора за креативну полемику о актуелним темама и сарадњу младих, као и унапређивање метода образовања гимназијалаца, директно одговара савременим потребама и нашег друштва у целини, и индивидуалних потреба садашњих ученика, будућих интелектуалаца, на чијем ће се знању и развијеној грађанској свести темељити друштвени развој.

Закључци многих истраживања у области друштвених и хуманистичких наука, о томе да је за развој друштва првенствено неопходно улагање у образовни систем и едукацију младих, и то посебно када је реч о транзиционим земљама, такође су постали општа места. Иако су нам они, дакле, сасвим познати и прихватљиви, нажалост, ретке су иницијативе попут часописа *МГ* и *Гб*, које реагују на кључне проблеме савременог друштва, те примењују приоритете нових развојних стратегија образовног система. Будући да су промовисане вредности часописа усклађене с вредностима отворених и напредних демократских друштава, да „отварају систем образовања према окружењу“ и „вуку га у будућност“, како је то формулисано у документу Стратегије развоја образовања у Србији до 2020, треба рећи да ова иницијатива заслужује системску подршку, тако да буде развијена на нивоу Града Београда или, још боље, Републике Србије. Подршка Министарства науке, просвете и технолошког развоја часописима *МГ* и *Гб*, у смислу ширења подручја деловања, показала би способност владиних институција да препознају и подстичу значајне развојне капацитете образовног система. Тај би подстицај био важан не само да би се ентузијазам ученичке омладине Математичке и Шесте гимназије и њиховог професора усталио на дужи рок, што би створило читалачке навике и подстакло ауторство, те пружило добар пример интердисциплинарног и активног приступа школском градиву, који би се могао даље репродуковати у наставној пракси, већ и ради стицања сигурности у владине институције да ће умети да препознају значајне развојне потенцијале образовног система. Могућност повезивања, сарадње, вредног и креативног рада, заузимања младалачког, а то ће рећи свежег и независног критичког односа према окружењу, те тимског проналажења најбољих решења за препознате проблеме, показана је на примеру

---

## НИНА МИХАЉИНАЦ

---

*МГ* и *Г6* часописа. Остаје да се покаже хоће ли таква могућност бити искоришћена на вишим нивоима друштвеног функционисања, као и питање докле ће се друштвено напредовање углавном сводити на добру вољу и ентузијазам појединаца.



Часопис *МГ* Математичке гимназије, Београд



Часопис *Г6* Шесте гимназије, Београд



# РАДОВИ ЗА ЧАСОПИС КУЛТУРА УПУТСТВО

---

Часопис Култура је научни часопис, регистрован у Министарству науке Републике Србије под ознаком М 51, што значи да сваки научни рад објављен у часопису остварује 3 бода.

1. Рад се предаје у следећем облику:

1.1. снимљен на ЦД-у са исписаним именом и презименом аутора на самом ЦД-у;

1.2. путем УСБ-е уређаја;

1.3. слањем на е-mail адресу часописа: [kultura@zaprokul.org.rs](mailto:kultura@zaprokul.org.rs)

2. Сваки текст треба да садржи:

2.1. *Word* документ са основним текстом, напоменама, кључним речима (4 до 6 речи на српском и 4 до 6 речи на енглеском језику) и сажетком на српском језику (до 150 речи). Документ именовати на следећи начин: име и презиме аутора, наслов дела.

2.2. *Word* документ са насловом текста и резимеом на енглеском језику (до 300 речи). Документ именовати на следећи начин: име и презиме, резиме.

2.3. *Word* документ са списком илустрација (ако их има) са назначеним местима на која би требало да дођу илустрације. Примају се само црно-беле илустрације или које су препознатљиве када се одштапају у црно-белом формату (до 7). Обавезно навести порекло илустрација. Документ именовати на следећи начин: име и презиме, илустрације.

2.4. Фотографије именовати на следећи начин: 1слика.tiff, 2слика.tiff итд. Табеле направљене у *MS Word*-у именовати на следећи начин: 1табела, 2табела итд.

### 3. Опште одреднице

3.1. Текст писан ћирилицом се предаје у *doc* формату програма *Microsoft Word* програмског пакета 97 или новијег. Фонт треба да буде Times New Roman, величине 12, прореда Single.

3.2. На средини ставити наслов, потом апстракт на српском и кључне речи на српском и на енглеском језику.

3.3. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм треба да се наведе у првој напомени-фусноти.

3.4. Када се први пут наводи страно име у тексту у загради треба да се стави име исписано у оригиналу; када се следећи пут помиње исто име у наставку текста треба да буде доследно, истоветно транскрибовано, без помињања у оригиналу.

3.5. Код навођења страних израза превод треба да се стави у одговарајућој напомени-фусноти.

3.6. Текст не треба да прелази обим од 10 до највише 15 описаних компјутерских страница.

### 4. Напомене

Напомене (фусноте) се дају на дну сваке стране. Нумерација континуирано иде арапским бројевима од 1 па надаље и иде иза знака интерпункције. Напомене треба да се користе мање за коментаре, а више за навођење литературе; најобимнија напомена (фуснота) не треба да прелази број од 100 речи.

Систем навођења:

#### 4.1. Монографије:

Презиме Иницијал., *Назив монографије* (курзив), место издања година издања, страна.

#### 4.2 Периодика:

Презиме Иницијал., *Наслов чланка, Назив часописа* (курзив) број часописа, Место издања година издања, страна.



4.3. Зборници, акта са конгреса, лексикони, речници и сл:

Презиме Иницијал., Наслов чланка, у: *Наслов* (курзив), приредио-ла-ли Презиме Иницијал., Место издања година издања, страна.

\*У случају издања на страним језицима уместо речи „у“ и „приредио-ла-ли“ увек се користе енглески термини *in* односно *ed.* или *eds.* (од *editor-s*) ако је више приређивача.

4.4. Необјављене магистарске тезе и докторске дисертације:

Презиме Иницијал., Назив тезе или дисертације (курзив), врста рада (магистарска теза или докторска дисертација), назив факултета где је одбрањена, назив одговарајућег универзитета, Место издања година издања, страна.

4.5. Текстови из дневних листова:

Презиме Иницијал., Наслов текста, Назив дневног листа (курзив), датум и година, страна.

\*Ако је аутор текста непознат ставити аноним.

4.6. Исти се рад у поновном непосредном цитирању скраћује српском речи Исто.

4.7. Исти рад се у поновном цитирању на неком другом месту у тексту (до две стране удаљеном од претходне фусноте) скраћује са нав. дело.

4.8. Интернет издања цитирати на следећи начин: аутор текста (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (упдате) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

5. Подаци о аутору текста:

Име и презиме аутора:

Година рођења (потребно ради увида у научни рад одређеног аутора у централној бази података Народне библиотеке Србије и у складу са тим одређивања УДК броја чланка у часопису):

Адреса

Телефон

Мобилни телефон

E-mail

---

## УПУТСТВО

---

Назив установе аутора - афилијација (наводи се пун, званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија; на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за социологију, Београд)



---

# CONTENTS

---

---

## THE 1150TH JUBILEE OF THE SAINT CYRIL AND METHODIUS MISSION

---

*Gordana Jovanović*

SAINT CYRIL AND METHODIUS –  
MISSIONARIES AMONG SLAVIC PEOPLES  
11

---

## GLOBALIZATION AND LITERATURE Editor Vladislava Gordić Petković PhD

---

*Vladislava Gordić Petković*  
EDITOR'S NOTE

29

*Željko Milanović*

FRAGMENTS OF GLOBALIZATION AND LITERATURE  
31

*Marko Čudić*

(POST)COLONIALISM IN (POST)COMMUNIST DISGUISE:  
LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI'S THIRD JOURNEY TO CHINA  
45

*Mirjana Marinković*

GLOBALIZATION AND TURKISH LITERATURE  
61

*Bernarda Katušić*

MEDIA GLOBALIZATION  
75

*Vladislava Gordić Petković*

WRITING ON THE BORDER: TRIESTE AS  
A SMALL AREA OF GREAT DIFFERENCES  
93

*Sofija Christensen*

UNIVERSITY IN LITERATURE: UNIVERSITY NOVEL IN  
ANGLO-AMERICAN AND NORWEGIAN LITERATURE  
102

*Viktorija Krombholc*

OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR:  
ON THE NATURE OF FICTIONAL RETURNS TO THE  
NINETEENTH CENTURY  
117

*Ivana Marić*

GLOBALIZATION, IDENTITY, COMMODITY: THE CASE OF  
*STINKY ONION* (TAMARA JECIĆ) AND *THE PENULTIMATE  
JOURNEY* (GORDANA ĆIRJANIĆ)  
130

*Novak Malešević*

LANGUAGE AND IDEOLOGY  
144

---

---

CONTENTS

---

---

GLOBALIZATION AND INTERMEDIALITY  
Editor Milanka Todić PhD

---

*Milanka Todić*

A NETWORKED AVANT-GARDE: SERBIAN,  
FRENCH AND SPANISH SURREALISTS  
165

*Kayoko Yamasaki*

HOMELAND AND FOREIGN LAND: CHERRY TREE  
AND POETRY OF MILOŠ CRNJANSKI  
179

*Hiroshi Yamasaki Vukelić*

MATSUO BASHO: THE NARROW ROAD  
TO THE DEEP NORTH  
190

*Masumi Kameda*

VISUAL FRAMING OF RED MARTYRS: SOVIET AND  
YUGOSLAV PARTISAN PROPAGANDA COMPARED  
199

*Sean Boden*

WOMEN AND ANIME: POPULAR CULTURE  
AND ITS REFLECTION OF JAPANESE SOCIETY  
208

*Bojan Vukadinović*

SERBIAN PUBLIC, JAPANESE ANIME, FILMS AND COMICS  
217

*Milena Popov*

GLOBAL FASHION – FASHION WITHOUT BORDERS:  
SAVAGE BEAUTY OF ALEXANDER MCQUEEN  
227

*Dušanka Pihler*

INTERFUSION OF FASHION AND ART AT THE TURN  
OF THE CENTURIES  
237

*Zorica Čolić*

CULTURAL NOMADISM AS A DEFENSE OF  
HETEROGENEITY  
256

*Lidija Cvetić*

CYBER-PERFORMANCE AS A NEW MEDIA ART:  
PRAXIS AND ONTOLOGY  
267

*Goran Gavrić*

GLOBALIST ASPECTS OF NEW MEDIA EXPANSION:  
FROM SILENT TO SPOKEN (MOBILE) PAINTING  
280

*Ana Jurčić and Nikolina Vrceļj*

THE CULTURAL POLICY OF GENDER EQUALITY  
299

---

## CONTENTS

---

---

### GLOBALIZATION AND THE MEDIA

Editor dr Zoran Jevtović PhD

---

*Zoran Jevtović*

EDITOR'S NOTE

317

*Slobodan Reljić*

MEDIA – ARTILLERY OF GLOBALIZATION

320

*Zoran Jevtović and Radivoje Petrović*

DIGITAL POLIS – OASIS OF DEMOCRACY  
OR CYBER UTOPIA

340

*Zoran Aracki*

MASS MEDIA AS LOSERS TO GLOBALIZATION

357

*Dragan Nikodijević*

THE MEDIA CONGLOMERISATION AS PART OF GLOBAL  
CHANGES IN CORPORATIVE MANAGEMENT AND  
ORGANIZATION

376

*Veselin Kljajić and Sara Donevski*

NARRATION AS A GLOBAL TREND OF  
JOURNALISTIC DOCUMENTARY FORMS

388

*Jelena Radović Jovanović*

NEW MEDIA: IDENTITY AND  
GLOBAL CULTURAL ENTITY

407

---

### STUDIES

---

*Vojislava Radovanović*

BETH KEVAROTH – HOUSE OF THE DEAD

423

---

### CRITIQUES AND REVIEWS

---

*Dalibor Stojanović*

A NEW ROLE OF THE CHILDREN'S CULTURAL CENTRE  
IN BELGRADE AS A GATHERING PLACE FOR EXPERTS IN  
CHILD CREATIVITY DEVELOPMENT

423

*Nina Mihaljinac*

MG AND G6 MAGAZINES: NEW CRITICAL  
THOUGHT AND ITS FUTURE

459

CONTENTS

467

---

---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

008  
316.7

**КУЛТУРА** : часопис за теорију и социологију  
културе и културну политику / главни уредник  
Александар Прњат ; одговорни уредник Марина  
Лукић Цветић. - 1968, бр. 1- . - Београд  
(Риге од Фере 4) : Завод за проучавање  
културног развитака, 1968- (Београд : Cicero  
print). - 26 cm

Тромесечно.  
ISSN 0023-5164 = Kultura (Beograd)  
COBISS.SR-ID 8472066