

КУЛТУРА

2013

Култура

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

КУЛТУРА И ДРУШТВО

Приредио
др Александар Прњат

ЕВА КАМЕРЕР

ЛИДИЈА Б. РАДУЛОВИЋ

МИРКО БЛАГОЈЕВИЋ

ВЛАДИМИР ВУЛЕТИЋ

ДРАГАН СТАНОЈЕВИЋ

ДРАГАН М. ТОДОРОВИЋ

АЛЕКСАНДАР ЧУЧКОВИЋ

АНГЕЛИНА МИЛОСАВЉЕВИЋ АУЛТ

ЈЕЛЕНА ЂУРИЋ

ВЛАДИМИР КОЛАРИЋ

МАРИНА ЛУКИЋ ЦВЕТИЋ

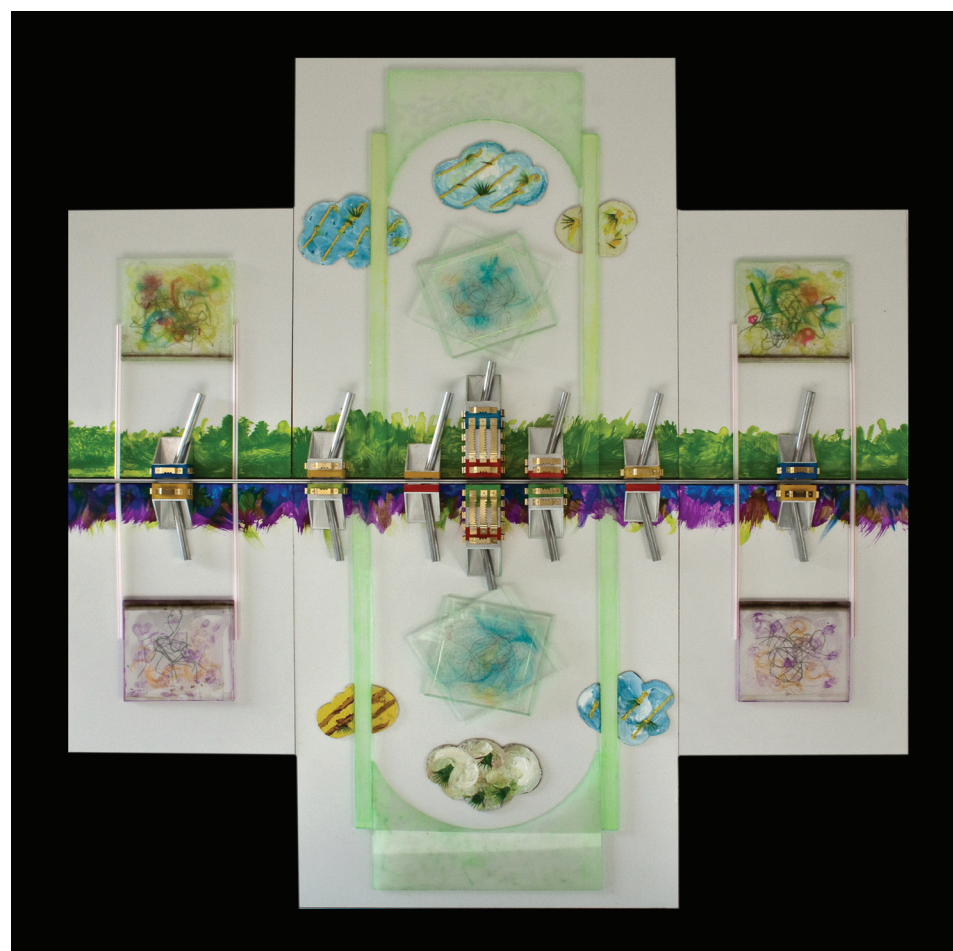
ДРАГАНА МАРТИНОВИЋ

141

2013

КУЛТУРА

КУЛТУРА И ДРУШТВО



141

ISSN 0023-5164
УДК 316.7

На корици:
Јован Пантић, *Портал крст*,
2012. година

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: Завод за културу

Превод на енглески и лектура превода: Татјана Медић

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Аутор илустрација и цртежа: Јован Пантић

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
Web site: 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: децембра 2013.

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

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

САДРЖАЈ

КУЛТУРА И ДРУШТВО
Приредио др Александар Прњат

Ева Камерер
ТРЕЋА КУЛТУРА: ФИЛОЗОФИЈА И НАУКА
11

Лидија Б. Радуловић и Мирко Благојевић
ТРАДИЦИОНАЛНА ВЕРСКА КУЛТУРА, НАРОДНО И
ОФИЦИЈЕЛНО ПРАВОСЛАВЉЕ
23

Владимир Вулетић и Драган Станојевић
СОЦИЈАЛНЕ МРЕЖЕ – МРЕЖА ШКОЛСКИХ ДРУГАРА
37

Драган М. Тодоровић
СУШТИНА ВЕРСКОГ УЧЕЊА КАО БОГОСЛОВСКИ ФАКТОР
ПРОТЕСТАНТИЗАЦИЈЕ РОМА ЈУГОИСТОЧНЕ СРБИЈЕ
53

Александар Чучковић
ДЕНДИЗАМ И МОДА: ОД ОДЕЋЕ ДО СТИЛА
73

Ангелина Милосављевић Аулт
КАКО СТВОРИТИ САВРШЕНУ ЛЕПОТИЦУ У
УМЕТНОСТИ И У СТВАРНОСТИ?
101

Јелена Ђурић
ТРАНЗИЦИЈА КУЛТУРЕ
127

Владимир Коларић
ФИЛМСКА КУЛТУРА И РУСКА ЕСТЕТИКА ЕКРАНИЗАЦИЈЕ
138

САДРЖАЈ

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

Марина Лукић Цветић и Драгана Мартиновић
ПРИКАЗИ УМЕТНИЧКИХ ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ ЗАВОДА
ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА У 2013. ГОДИНИ

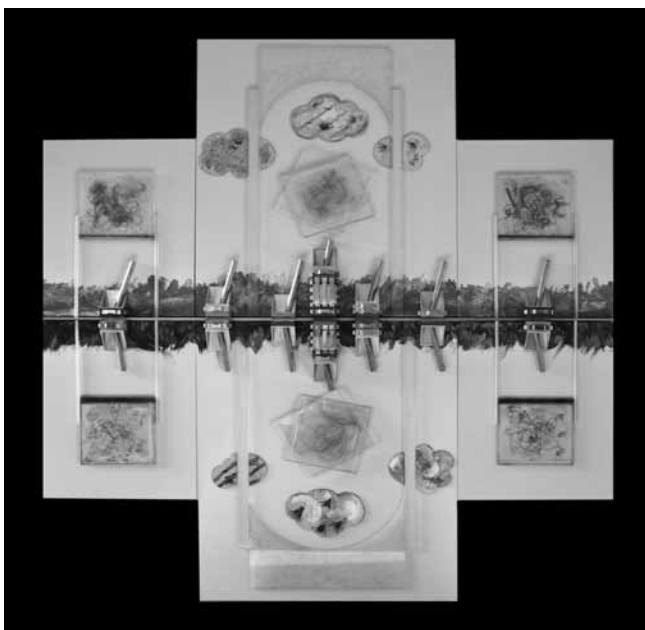
161

УПУТСТВО

187

CONTENTS

191



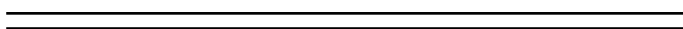
Јован Пантић,
Портал крст, 2012. година

Напомена:

Илустрације и цртеже, њихов аутор, уметник Јован Пантић је доставио за 141. број, на позив издавача, Завода за проучавање културног развитка и посредством одговорне уреднице часописа Култура.

КУЛТУРА И ДРУШТВО

Приредио
др Александар Прњат



Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за филозофију, Београд

DOI 10.5937/kultura1341011K

УДК 167/168

1:5

575.8:1

оригиналан научни рад

ТРЕЋА КУЛТУРА: ФИЛОЗОФИЈА И НАУКА

Сажетак: Синтагма 'трећа култура' створена је као ознака за активност научника и филозофа који филозофска питања настоје да артикулишу ослањајући се на резултате савремене природне науке и да одговоре на њих пруже у оквиру натуралистичке слике света. Циљ овог чланка је да се анализирају најважнији аспекти треће културе и одређене филозофске импликације ове концепције.

Кључне речи: *трећа култура, теорија еволуције, алтруизам, наука*

Однос између различитих области знања у времену у коме је важење сваког општег оквира доведено у питање представља проблем од прворазредног значаја, и то не искључиво из теоријских разлога.¹ Наиме, систем знања у коме се изражава наше актуелно тумачење света непосредно утиче на процес подучавања и организацију институција у којима се знање преноси и стиче. Свакако најсликовитији пример овог односа налазимо у строго канонизованој позицији схоластичког ученика: он седи сасвим доле, крај ногу свог учитеља који је ауторитативни извор знања. У овом моделу подучавања просторна дистанца између учитеља и ученика одговара хијерархијском поретку знања чији је крајњи извор трансцендентан. Понешто поједностављено, могло би се рећи да иза таквог модела стоји слика човека подређеног

1 Овај текст је настао у оквиру пројеката бр. 179041 (Динамички системи у природи и друштву: филозофски и емпиријски аспекти) и 41004 (Биоетички аспекти: морално прихватљиво у биотехнолошки и друштвено могућем), које финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

сили која ограничава његове рационалне капацитете. Ново-вековна филозофија је, насупрот томе, у битном одређена односом према науци и она је афирмисала модел у коме је филозофија задужена за обезбеђивање чврстих темеља за сваки други тип знања: ако осигурамо основу која је несумњива, онда је довршење читаве грађевине знања само питање времена, а посао који треба да се обави има мање-више технички карактер.

Далеки одједи оваквог схватања могу да се нађу и у савременом мотиву ‘кризе темеља’, према коме само филозофија може да разреши концептуалне тешкоће са којима се наука периодично суочава, а са којима она сама не може да се носи из сасвим принципијелних разлога. Међутим, ако ствари покушамо да сагледамо у другачијој перспективи, видећемо да наука по правилу не чека на разрешавање апстрактних концепцијских питања да би наставила са својим радом. Штавише, ‘криза темеља’ о којој филозофија тако радо говори када анализира положај и смисао науке више изражава nelaгоду саме филозофије у погледу њеног места у грађевини знања него проблем који би битно успорио развој науке. Науци за њена објашњења није неопходна апсолутно монолитна концепцијска основа и зато филозофски рад на знању заиста пре може да се упореди са повременим реконструисањем брода који се налази на отвореном мору да би се обезбедила његова даља пловидба² него са освајањем чврстог тла принципа које не угрожава морска измаглица.³ Другим речима, оквир из кога питање „Шта је човек?” данас црпи свој смисао у потпуности је измењен. Традиционална слика човека која се добрим делом темељила на идеји самосвесног субјекта чијем самосазнању припада повлашћена позиција, доведена је у питање експанзијом науке и новим концептом знања који претпоставља могућност објашњења у објективним терминима⁴. Пројекат треће културе

2 Ми смо као морнари који свој брод морају да дограђују на отвореном мору и који никада не могу да га раставе у пристаништу и да га поново изграде од најбољих саставних делова.”, Neurath, O. *Protokollsätze*, in: Carnap, R., Stöltzner, M. and Uebel, T. E. (2006) *Wiener Kreis: Texte zur wissenschaftlichen Weltauffassung*, Meiner Verlag, p. 401. О епистемолошком контексту и импликацијама ове метафоре у савременим анализама знања уп. Лазовић, Ж. (1994) *О природи епистемичког оправдања*, Београд, стр. 147.

3 *Kritik der reinen Vernunft*, (1904) Kants Werke III. Akademie-Ausgabe, Berlin, p. 294: „То је земља истине (примамљиво име), окружена пространим и узбурканим океаном, правим седиштем привида...” Кантовој метафори острва као чврстог тла знања одговара Фихтеова представа знања као грађевине која стоји на сигурним темељима.

4 „Не постоји тако нешто као што је наука у првом лицу, па, ако хоћете да имате науку о свести, она ће морати да буде наука о свести у трећем

представља покушај синтезе разнородних слика човека, покушај артикулација једне синоптичке перспективе⁵ која би омогућила ново саморазумевање човека. Иако овде није могућа детаљна анализа свих аспеката концепције треће културе, покушају да издвојим основне елементе важне за разумевање њеног значаја и да на примеру схватања човека које се обликује на основама еволуционе теорије оцртама њен 'синоптички' карактер.

Научна слика човека и трећа култура

Синтагма 'трећа култура' створена је као ознака за активност научника и филозофа који филозофска питања настоје да артикулишу ослањајући се на резултате савремене природне науке и да одговоре на њих пруже у оквиру једне нове, натуралистичке слике света. Овај покушај занимљив је и значајан из више разлога: после неколико деценија међусобног игнорисања у коме је филозофија за науку била бесплодна спекулација, а наука за филозофију израз редуковане слике света, филозофија и наука се опет налазе на заједничком путу дефинисања „дубљег значења нашег живота”, како то прегнантно каже творац израза 'трећа култура', амерички публициста Џон Брокман.⁶ Идеја треће културе је, осим тога, учинила очигледним колико је проблематично традиционално изједначавање културе са хуманистичким образовањем у свету у коме се највеће промене базирају на открићима у природним наукама и њиховој примени у техници. Управо одређење 'трећа' за ову културу у настајању открива нам наведену димензију проблема: наиме, док научнике из прве половине 20. века, као што су Шредингер, Хајзенберг или Конрад Лоренц, без колебања схватамо као интелектуалце који нам говоре значајне ствари о човеку и његовом свету, у каснијим деценијама је јасно видљив јаз који постоји између научника, с једне стране, и интелектуалаца који су хуманистички образовани, са друге. Овде не можемо да анализирамо узроке дубоког јаза између мислилаца који се баве природним и оних који се баве хуманистичким наукама, ови узроци су, свакако, везани и за неупоредиво увећање знања о природи чији смо сведоци, као и за све већу специјализацију која је из тога произашла. У згради знања, да се послужим већ поменутом Фихтеовом метафором, изграђено је толико

лицу...“, Dennett, D. C. (2005) *Sweet Dreams, Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*, London, p. 148.

5 Sellars, W. (1963) *Philosophy and the Scientific Image of Man*, in: *Science, Perception and Reality*, Atascadero, California, p. 1.

6 Brockman, J. (1996) *Die dritte Kultur; Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft*, München, p. 18.

много просторија да је за човека постало незамисливо и да посети сваку од њих, а камоли да се у свима њима одомаћи. Чини се, међутим, да овај јаз има једну значајну последицу коју бих овде желела само да поменем, а то је изванредан конзервативизам који је карактеристичан за став да у питањима смисла хуманистички интелектуалци имају апсолутни монопол. Трећа култура представља концепцију која недостатке оваквог става покушава да премости тако што отвара један нови хоризонт у коме ова питања можемо да поставимо. Она, међутим, не представља некакав амалгам у коме је превазиђен недостатак комуникације између два облика културе, тј. знања, оног литерарног и оног природно-научног, већ се обликује кроз нове форме интелектуалног дискурса у коме »природна наука постаје јавна култура«. Природна наука, наиме, више није само скуп специјалистичких теорија и експерименталних процедура које немају никаквог непосредног додира са питањима смисла и вредности која су од темељне важности за човеков живот. Она, напротив, у форми треће културе кроз непосредно обраћање широкој читалачкој публици жели управо да се изјасни о овим питањима. Иако овај феномен често видимо само као популаризацију науке и можда као један од облика масовне културе, хтела бих овде да истакнем неколико момената за које мислим да су од значаја за савремено редефинисање односа између филозофије и науке под утицајем идеје треће културе.

Пре нешто више од 150 година творац теорије еволуције, Чарлс Дарвин, изразио је наду да ће једна концепцијски изграђена историја природе пружити одговоре на многа важна питања традиционалне метафизике, да ће нам ова историја кроз утврђивање наше генеалогичке објаснити нашу „суштину“ и специфичност наших веза са природом коју смо често схватили као некакав обавезујући поредак и извор вредности.⁷ Иако су ове наде, свакако, биле претеране, ново схватање природе пружило је могућност да се стара питања поставе у јединственој перспективи која се све јасније обликује. Неколико представа је карактеристично за овакво виђење света: то је, пре свега, представа да свет није статичан, да он не поседује вечну суштину, већ да се развија у времену. Овај развој, међутим, није усмерен према неком циљу нити су се комплексне творевине које налазимо у природи нужно развиле из оних једноставнијих. Свет се види као комплексан, у њему је владајући принцип самоорганизације, а ствари у

⁷ „Човеков постанак је сада доказан. Метафизика мора да напредује. Онај ко разуме бабуна, учиниће више за метафизику него Лок.“, *Notebook M (Metaphysics on Morals and Speculations on Expressions 1838)*, (1987) Charles Darwin's Notebooks, Cambridge.

свету се односе једна на другу, чиме учење о апсолутним својствима постаје излишно. Развија се представа да се природа састоји од импровизованих апарата и необичних механизма који, иако врло често пуни грешака и несавршености, обезбеђују не само опстанак света, већ и његове специфичне естетске квалитете, оно што доживљавамо као лепоту у природи. Када говорим о представама које су карактеристичне за ово ново виђење света, онда тиме не желим да сугеришем да постоји некакво монолитно тумачење које деле сви научници и филозофи који себе виде као део овакве концепције науке и филозофије. Напротив, плуралност је битна одлика треће културе: као што не постоји хијерархија проблема по важности, тако више не постоји ни могућност да филозофија себе одреди кроз супротност у односу на науку.⁸ Јер, управо питања која су израсла у граничним подручјима сазнања у појединим наукама условила су полагање обликовање специфичног модела филозофије која себе не види ни као утемељење науке ни као апстрактно свођење научних увида на мали број принципа. Насупрот фиктеовској дедукцији начела сваке могуће науке из темељних начела свег људског знања, у трећој култури је комуникација између просторија у згради знања обезбеђена овим додирима граничних области или интердисциплинарним приступом.

Оно што, међутим, у идеји треће културе сматрам најзанимљивијим јесу њене сличности и разлике у односу на природнофилозофску традицију 17. века.⁹ Она, делом, може да се схвати као специфичан покушај обнављања овакве традиције, пре свега у погледу успостављања нових веза између филозофије и природне науке. Читава новија филозофија, почев од ренесансе, налази се под утицајем математичке природне науке, коме нису могли да измакну ни емпиризам ни рационализам, а ни идеалистички ни реалистички усмерено мишљење. Непосредна последица потискивања грчког и средњовековног схватања природе путем Галилејевог модерног схватања је било и видно маргинализовање мисаоних токова који потичу од Платона и Аристотела, а

8 Упореди: *Die dritte Kultur*, p. 34.

9 Један од аутора 'треће културе', Ли Смолинг, ову релацију између филозофије и науке изражава на следећи начин: „Када сам врло оптимистичан, ја запажам неку врсту препорода природнофилозофске традиције, која се, међутим, заснива на једној новој слици света која је сасвим другачија од слике коју су имали филозофи природе у 17. веку.”, исто. Претходно сам издвојила основне карактеристике ове нове слике света, и, нема сумње да се она разликује од седамнаестовековног схватања природе, али, у погледу односа између филозофије и природне науке, сличност је више него уочљива.

који су до тада у битном обележавали западно мишљење. Учење о идејама скупа са супстанцијалним формама скоро потпуно је стављено у страну када је завладало ново тумачење система природе. Ни сам Лајбниц који је свесно тежио да се поново надовеже на грчку филозофију и који је у својим монадама поново оживео аристотеловске ентелехије, монаде разумева као неку врсту последњих делова целине природе, а не као логичке суштине. Исходиште његове филозофије које одређује његове темељне појмове, одређено је кроз природну науку, и сасвим је видљива једна јединствена тенденција да метафизика израста из природне науке, а не из ослањања на логику. За седамнаестовековну метафизику може се рећи да је под одлучујућим утицајем природне науке. Однос између филозофије и природне науке добија нешто другачији карактер у Кантовој критичкој филозофији, која, свакако, јесте окренута науци свог времена и кроз анализу њених категорија и исказа покушава да утврди услове могућности сваког сигурног сазнања, али у којој, истовремено, наука има амбивалентну позицију: наука се истовремено појављује и као сазнајни узор, али и као сазнајна творевина којој је потребно филозофско утемељење. Кант и у *Критици чистог ума* и у *Критици моћи суђења* успева да хармонично одржи оба схватања науке, међутим, чини се да је ово извор каснијих дивергентних струја у схватању природе науке. Већ код Фихтеа се све више наглашава други аспект на рачун првог, наиме, иако се Фихте позива на науку, конкретно на геометрију, као на узор у погледу евидентности, само филозофија има приступ изворном акту сазнања на коме се заснива и научно сазнање. Оно што је још важније јесте чињеница да ни код једног ни код другог наука више не може бити непосредан извор слике света коју филозофија следи. Ова тенденција ће у многим важним филозофским школама постајати све наглашенија: разлике између филозофије и науке ће постати тако начелне да ће током дугог периода једна другу само доводити у питање. Чини се, међутим, да актуелна кретања опет отварају могућност једног комплекснијег и плоднијег дијалога између филозофије и природне науке чији резултат ће бити специфична синтеза, по много чему упоредива са оном седамнаестовековном.

Природа односа који се успостављају између филозофије и науке врло јасно се може ишчитати и из развоја појединачних филозофских дисциплина и ту можемо пронаћи још један аргумент у прилог тези да природна наука може опет постати извор филозофске слике света и човека. Начин на који се филозофија науке трансформисала током 20. века је један од најбољих примера. Филозофија науке током неколико деценија свог развоја била је усмерена углавном

на методолошка питања која су се постављала у вези са науком, а физика је важила као једина „тврда” наука, како се то у савременом жаргону каже. Другим речима, физика је једина задовољавала претпоставке које је у филозофију науке унео логички емпиризам, а то значи да је представљала тип знања који је био слободан од метафизички и епистемолошки сумњивих појмова¹⁰. Филозофија науке је у овој фази свог развоја све типове знања покушавала да редукује на онај који налазимо у физици, и тиме је, парадоксално, у извесном смислу пресекала везу између филозофије и науке. Тек од момента када се филозофија поново окренула решавању концептуалних проблема везаних за конкретна научна питања, она је поново добила приступ науци као извору увида од филозофског значаја и отворила пут за једну обухватну трансформацију појединих филозофских дисциплина. Довољно је поменути савремену тенденцију натурализма у епистемологији и етици, па да нам буде јасно да, иако наука можда не може непосредно да пружи одговоре на филозофска питања, ова питања никако не могу да буду разрешена мимо науке.

Какву нам, коначно, слику света и човека нуди трећа култура? Схватање света као променљивог и комплексног изгледа да нам намеће нерешиве проблеме: плуралност перспектива, од којих су неке међусобно неспојиве, нарушава јединственост човековог саморазумевања. С друге стране, слика човека која успева да избегне ове тешкоће толико је уопштена и сиромашна да више ништа важно не може да нам објасни. Али, зашто уопште о нашем разумевању света и човека говоримо у терминима слике и перспективе? Управо за неке од најзначајнијих представника¹¹ треће културе идеја промене перспективе била је одлучујућа за формулисање нове концепције знања коју трећа култура представља. Адекватност слике коју поседујемо о свету зависи од адекватности перспективе у којој свет посматрамо и од тога да ли чињенице можемо да опишемо на неутралан начин. Један од важних утицаја природне науке на филозофију може да се види и у томе што неутралност (перспектива трећег лица, како Денет то назива) постаје незаобилазан захтев који се поставља и филозофији. Од истинског домаћаја ове идеје зависи, заправо, и могућност једне обухватне, синоптичке слике човека.

10 Sarkar, S. and Pfeifer, J. (eds.) (2006) *The Philosophy of Science*, New York, p. 556.

11 Dennett, D. C. (1991) *Consciousness Explained*, New York, Boston, London, p. 66.

‘Синоптичка’ перспектива треће културе

Основно обележје „појавне слике човека”¹², као и слике човека карактеристичне за филозофску традицију која себе одређује као *philosophia perennis* јесте да он себе и друге види као личности.¹³ На овом односу заснива се његово тумачење света, а појам личности је базичан и не подлеже даљој анализи. Слобода воље и одговорност за сопствене поступке су неки од незаобилазних елемената оваквог схватања. Садржаји човекове свести изражавају се у појмовима путем којих он може на одговарајући начин да представи догађаје у свету. Оно што је, међутим, од посебног значаја за ову слику јесте да се свет у њој представља онако како нам је он дат кроз садржаје наше свести, дакле у битном везан за опажене објекте. Научне теорије, насупрот томе, постулирају „објекте и догађаје који не могу да се опажају да би објаснили корелације између оних који могу да се опажају.”¹⁴ Дакле, разлика између појавне и научне слике човека може да се сведе на следеће: прва концепција се ограничава на оно што може да се каже о догађајима доступним опажању и интроспекцији, док друга постулира неке догађаје да би објаснила оне који су нам доступни унутар појавне слике. У овој другој концепцији човек се схвата као „физички систем састављен од једноставних компоненти”¹⁵ које су спојене у врло комплексан систем, конструисан на основу генетичког плана који је селектован у еволуцији под утицајем многобројних срединских варијабли. Дакле, у научним теоријама се човек суштински појављује као објект. У таквој перспективи се ни језик ни појмовна структура менталних догађаја не претпостављају, већ се тумаче као резултат дугог еволуционог процеса и развоја који је групни феномен (нпр. плес пчеле као облик комуникације који еволуционо претходи људском језику).

Покушаћу да у основним цртама представим проблем који је, из сасвим разумљивих разлога, нарочито важан и чије сагледавање из перспективе „еволуционе идеје” која представља један од најзначајнијих елемената концепције треће културе добија једно ново значење. Ова кратка анализа

12 Анализа која следи ослања се на разликовање између појавне и научне слике човека (*manifest and scientific image of man*) које је увео амерички филозоф В. Селарс у свом есеју *Филозофија и научна слика човека* (1963). Мотив различитих слика човека након њега је постао један од доминантних у америчкој филозофији, као и покушај да се пронађе могућност уједињавања ових слика.

13 Упореди: Sellars, W. исто, стр. 18.

14 Исто, стр. 19.

15 Исто, стр. 29.

требало би да илуструје тешкоће са којима смо суочени када настојимо да у оквиру научне културе артикулишемо јединствену слику света и човека. Ради се о проблему алтруизма. Антрополошке представе традиционално укључују моменат разликовања добра и зла: човек се од животиње разликује, између осталог, и по томе што зна шта је добро, а шта зло. Чињење добра у људском свету је високо вредновано, нарочито ако имплицира извесне личне штете. Алтруизам, сасвим сигурно, чини највреднији део наше људске самосвести.¹⁶ Питање је, међутим, да ли и слика човека чије обресе налазимо у еволуционој биологији изгледа овако? У научној слици реалност алтруизма се не оспорава непосредно. Дакле, несумњиво постоје поступци које смо спремни да окарактеришемо као алтруистичне. Али, оно што је ново је да се ови поступци посматрају и тумаче искључиво у категоријама својих ефеката. Да бисмо разумели проблем, неопходно је да укратко размотримо специфичност еволуционистичког објашњења. Наиме, ово објашњење почива на принципу природне селекције и оно нам, начелно, у погледу алтруизма говори следеће: ако природна селекција фаворизује јединке са вишом адаптивном вредношћу, тј. оне које поседују особине које им повећавају шансе за преживљавање и размножавање, а алтруистичним чином, по дефиницији, повећавамо адаптивну вредност друге јединке на рачун своје сопствене, логично је очекивати да ће природна селекција да делује против алтруизма. Чињеница постојања алтруизма у људској заједници, додуше, не мора да представља проблем који се опире сваком објашњењу: у крајњој линији, увек можемо да посегнемо за трансцендентним извором који нам љубав према ближњем налаже као највиши израз људскости и специфичне различитости човека у односу на друга природна бића. Али, еволуциона биологија суочава нас са питањем на које није тако лако одговорити: наиме, понашање које можемо да назовемо алтруистичним срећемо и код животиња какве су социјални инсекти, као и код виших примата.

Филозофи и научници су овај проблем покушавали да реше на различите начине, пре свега разликовањем психолошког од еволуционог алтруизма. Док у случају психолошког алтруизма имамо свесну намеру да унапредимо интересе неке друге личности на рачун својих сопствених интереса, биолошки алтруизам односи се искључиво на

¹⁶ Постоје, наравно, и филозофи који су из различитих разлога алтруизму приписивали врло малу вредност, као што су Кант и Ниче, али чини се да то ипак није битније утицало на наше уобичајено високо вредновање алтруизма.

последнице поступака и њихове ефекте на адаптивну вредност јединки које чине и примају алтруистичан акт. На први поглед је јасно да је овакав начин посматрања у значајној супротности са нашом интуицијом и нашим склоностима, јер смо навикли да људима приписујемо неку интринсичну вредност независно од специфичних ефеката њихових поступака: тако се особи приписују морални квалитети, нпр. доброта, зато што је на одређени начин настројена, а не зато што сви њени поступци имају „добре” ефекте. Оно што нас, заправо, у овом случају испуњава нелагодом је могућа веза између еволуционог алтруизма и психолошког алтруизма који има морално значење. Ни приговор антропоморфизма у овом случају не значи много: није важно да ли неки појам можемо да применимо само на феномене карактеристичне за људско друштво или и на организацију животињских заједница, већ да ли можемо да им припишемо морално значење какво они примарно имају у првом случају.

То постаје сасвим јасно када имамо у виду једно од могућих еволуционистичких тумачења постанка морала. Наиме, ако је у току историје природе сачувано само оно што је адаптивно, онда је и алтруизам који је сачуван и развијен морао да има адаптиван смисао. Али, како алтруизам који значи увећање туђих шанси за преживљавање на рачун својих сопствених, може да се тумачи као адаптиван? Одговор који се намеће је да је алтруизам нешто сасвим друго од онога што себи уобичајено представљамо. Парадоксално, он би морао да буде нека врста себичности. Ако ову аналитичку схему применимо на релацију између родитеља и деце, која се обично схвата као израз несебичности, барем што се тиче родитељских поступака, добијамо следеће тумачење: иако се као родитељи понашамо алтруистично према својој деци (и наши свесни мотиви су алтруистични), ми, заправо, на тај начин радимо у корист својих гена који се налазе у телима наше деце. За наше гене је корисније да се понашамо алтруистично према телима у којима се они налазе, него да се понашамо компетитивно.¹⁷ Уколико овој ситуацији покушамо да дамо опште значење, наши свесни алтруистични мотиви постоје само зато да би давали подстицај нашим себичним диспозицијама. Природа нас је обликовала тако да верујемо у дезинтересирани морални код који нам налаже да помажемо другима, а морал је илузија која је неопходна да бисмо били наведени на кооперацију у ситуацијама у којима је она кориснија од себичног понашања. Укључивањем мотива илузије и самообмане премошћује се јаз између хетерогених

17 Trivers, R. (2002) *Natural Selection and Social Theory: Selected Papers of Robert Trivers*, Oxford University Press, p. 56.

подручја природе и морала и предупређује се евентуални приговор натуралистичке грешке: природа је та која је обезбедила илузију човекове моралне аутономије да би његово деловање у складу са сопственим интересима учинила ефикаснијим.¹⁸ Интуитивна одбојност коју осећамо према оваквом покушају објашњења људског морала и слободе воље као илузије која је неопходна да бисмо себично, тј. адаптивно поступали, почива, свакако, и на нашој дубокој потреби да заиста будемо добри и саосећајни, а не да само тако делујемо. Алтруизам се управо и објашњава изостанком калкулусања. Међутим, наука је недвосмислено показала да све оно што чини човека стоји у суштинској вези са његовим еволуционим развојем и да филогенетска перспектива може бити од извесне важности и за разумевање његових моралних вредности. Наиме, ако су наше диспозиције да се морално понашамо донекле условљене и нашим еволуционим наслеђем, онда и питање о моралу мора да добије нову форму: како смо (као врста) могли да научимо да будемо бољи?

Моћ природне науке да трансформише наше традиционалне представе о нама самима и о свету чини се да је сасвим недвосмислена, или, барем, много извеснија од њене моћи да непосредно пружи одговоре на филозофска питања. Међутим, иако не можемо да будемо потпуни оптимисти у погледу могућности помирења уобичајене концепције човека са научним разумевањем људске природе¹⁹, блискост филозофије и науке која се негује у трећој култури обезбеђује нам да се ослободимо тобож кохерентне, а заправо врло редуковане слике човека коју нам нуди хуманистички опседнута „друга култура”. А ослобађање од илузије да поседујемо потпуно знање свакако је незаобилазна етапа у нашем истраживању света.

18 Елемент самообмане конститутиван је и у Ничеовом објашњењу хришћанског морала. Илузија и код њега такође има витални карактер, јер хришћанин, односно човек ропског морала само под претпоставком сопственог моралног савршенства, које укључује и љубав према непријатељу, може да преживи у конфронтацији са аристократом и да га савлада. Неки од значајних филозофа биологије склони су да морал и идеју слободе воље тумаче као корисну, штавише неопходну илузију. Упореди: Ruse, M. and Wilson, E. O. The Evolution of Ethics, in: *Philosophy of Biology* ed. Ruse, M. (1998) New York, p. 316.

19 Zawidzki, T. (2007) *Dennett*, Oxford, p. 153.

ЛИТЕРАТУРА:

- Brockman, J. (1996) *Die dritte Kultur, Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft*, München
- Carnap, R. Stöltzner, M. and Uebel, T. E. (2006) *Wiener Kreis: Texte zur wissenschaftlichen Weltauffassung*, Meiner Verlag
- Darwin, C. (1987) *Notebook M (Metaphysics on Morals and Speculations on Expressions 1838)*, Cambridge
- Дарвин, Ч. (1948) *Постанак врста*, Београд
- Dennett, D. C. (1991) *Consciousness Explained*, New York, Boston, London
- Dennett, D. C. (2005) *Sweet Dreams, Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*, London
- Kant, I. (1904) *Kritik der reinen Vernunft*, Berlin: Kants Werke III, Akademie-Ausgabe
- Лазовић, Ж. (1994) *О природи епистемичког оправдања*, Београд
- Ruse, M. and Wilson, E. O. The Evolution of Ethics, in: *Philosophy of Biology*, ed. Ruse, M. (1998) New York
- Sarkar, S. and Pfeifer, J. (2006) *The Philosophy of Science*, New York
- Sellars, W. (1963) *Philosophy and the Scientific Image of Man*, in: *Science, Perception and Reality*, California, Atascadero
- Trivers, R. (2002) *Natural Selection and Social Theory: Selected Papers of Robert Trivers*, Oxford University Press
- Zawidzki, T. (2007) *Dennett*, Oxford

Eva Kamerer

University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Philosophy, Belgrade

THE THIRD CULTURE: PHILOSOPHY AND SCIENCE

Abstract

The phrase ‘third culture’ was created to denote activities of scientists and philosophers who try to articulate philosophical questions based on the results of natural sciences and to provide answers under the framework of naturalism. The aim of my paper is to analyse the most important aspects of the third culture and some philosophical implications of that conception.

Key words: *third culture, theory of evolution, altruism, science*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Београд,
Центар за религијске студије Института за филозофију и
друштвену теорију, Београд

DOI 10.5937/kultura1341023R

УДК 316.74:2(497.11)

271.2-853(497.11)

оригиналан научни рад

ТРАДИЦИОНАЛНА ВЕРСКА КУЛТУРА, НАРОДНО И ОФИЦИЈЕЛНО ПРАВОСЛАВЉЕ

Сажетак: *Ревитализација официјелног православља је процес који тече паралелно са ревитализацијом народног православља и народне побожности. Примат једног у односу на друго зависи од низа фактора, друштвених и политичких околности, као и културних преференција. Рецепција и интерпретација порука православне цркве се огледа у приближавању црквеном православљу посвећених верника, док већина декларативних верника на својеврстан, себи својствен, начин усваја, разумева и интерпретира православно учење, црквена правила обредног понашања, православне моралне норме и значај религије у свакодневном животу.*

Кључне речи: *народна побожност, народно православље, верска традиција, ревитализација религије, верски синкретизам*

У социјалистичком периоду нашег друштва религија је проглашена за приватну ствар и толерисано је испољавање религиозности унутар породице и цркве за оне који нису били чланови Комунистичке партије. Међутим, друштвена димензија црквеног православља је била потиснута и стигматизована.¹ Временом су народна религиозност,

¹ Текст је рађен у оквиру два пројекта која финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије у циклусу

народно православље, традиционални обреди и веровања замењивани прославама социјалистичких празника. Многи, иначе религијски, обреди су профанизовани и сведени на ниво поштовања културне традиције, а као такви су се временом свели на редукован облик. Народна религија, превасходно ритуалистичка, одржавала се и у социјалистичком периоду, о чему сведоче и бројна етнолошка истраживања. Оживљавање православља, започето у Србији крајем осамдесетих година прошлог века, у најмањој мери се ревитализовало као црквено православље, о чему посебно сведоче истраживања Душана Бандића.² Његова теза о народном православљу, које се у сфери религијског мишљења одликује поједностављивањем црквеног православља, а у сфери религијског понашања се јавља као необавезна, неконвенционална верзија православља које прописује црква, и данас налази своје место као најсажетији приказ односа према религији великог дела грађана Србије који се изјашњавају као религиозни. Међутим, рецепција и интерпретација порука православне цркве, такође доживљава извесне промене. Оне се огледају у приближавању црквеном православљу код појединих категорија становништва, или тачније категорији посвећених верника, док већина декларативних верника на својеврстан, себи својствен, начин усваја, разумева и интерпретира православно учење, црквена правила обредног понашања, православне моралне норме и значај религије уопште у њиховом свакодневном животу. Народно православље, какво данас срећемо међу становништвом у Србији, можда се може означити синтагмом коју бисмо позајмили од Грејс Дејви као *веровање без припадања*, у значењу веровања без припадања званичној цркви као институцији. Међутим, када је реч о специфичностима у контексту друштвених и политичких догађаја и промењених околности у последњих двадесетак година, адекватније је говорити о *припадању без веровања*.³ Наиме, присутан је раскорак између конфесионално изјашњених верника и оних који су се самоидентификовали као религиозни, дакле, они припадају православној конфесији али не исповедају православну веру. Верници, као што је познато, конфесионалну припадност не повезују нужно са

пројектног финансирања од 2011. до 2014. године: први пројекат носи евиденциони број 177018 а други 179049.

- 2 Бандић, Д. (1992) О народном православљу данас: истраживања у валевском и крушевачком крају, *Етноантрополошки проблеми* св. 9, стр. 63-69; Бандић, Д. (2003) Верски идентитет савремених Срба у: *Традиционално и савремено у култури Срба*, посебна издања, књ. 9, Београд: САНУ - Етнографски институт, стр. 13-23; Бандић, Д. (2010) *Народно православље*, Београд: Библиотека XX век
- 3 Davie, G. (2005) *Religija u suvremenoj Evropi: mutacija sjećanja*. Zagreb: Goldeng marketing -Техничка knjiga

личном религиозношћу, тако да се у научним истраживањима показује већи број конфесионалних од религиозних верника. Конфесионална припадност се код већине грађана повезује са културном традицијом и етничком припадношћу, тако да је могуће изјаснити се као нерелигиозни православца али и као православни атеист и агностик.⁴

Традиционална религиозност, у контексту обнављања религије у Србији подразумева, ритуалистичку религиозност или поштовање традиционалних обреда, са мањим присуством елемената црквене религиозности и религијског искуства, као и друге облике нецрквене религиозности. Истраживања показују да је период социјализма у бившој Југославији био карактеристичан по такозваној обредној или ритуалистичкој религиозности, то јест да је у том периоду била доминантна везаност за православље као традиционалну културу, која се изражава и поштује кроз обредне форме. Етнoлошка и антрополошка истраживања показују да су народна религиозност и народно православље задржали, посебно у сеоској средини, своја традиционална обележја, независна од официјелног православља, будући да Српска православна црква, ослабљена у овом периоду, није из познатих разлога могла да оствари већи утицај у народу. У постсоцијалистичком периоду учествовање у религијском животу заједнице на традиционалан начин претрпело је значајне промене. Социолошка истраживања укључују и индикаторе традиционалне партиципације као релевантан доказни материјал о религијским променама,⁵ јер су управо оне започеле масовнијим практиковањем традиционалних обреда. Несумњиво, пресудну улогу имала је и друштвено-политичка ситуација која је допринела јачању националног идентитета кроз религијску идентификацију. Истраживања појединих аутора се заснивају на разликовању обредних радњи, као показатеља традиционалних и такозваних актуелних облика религиозности, који подразумевају обредне радње као што су одлазак на литургију, причешћивање, исповедање, молитва, пост, похађање веронауке или самостално учење вере обично кроз популарну теолошку литературу и часописе, давање прилога цркви и активност у животу цркве. Индикатори традиционалног облика религиозности, као што су

4 Благојевић, М. (1995) *Приближавање православљу*, Ниш: Градина; Blagojevic, M. Contemporary Religiousness of University Students and Desecularization of Serbian Society in: *(Post)Sekular turn: Religious, Moral and Socio-Political Values of the Student Population in Serbia*, eds. Blagojevic, M. Jablanov-Maksimovic, J. and Bajovic T. (2013) Belgrade: CES, Konrad Adenauer Stiftung and SRES

5 Благојевић, М. (2003) Религијска ситуација у СР Југославији: Ревитализација религијског понашања и веровања, *Теме* г. XXVII, бр. 4, стр. 527.

крштење, венчање, сахрана покојника, крсна слава, слављење верских празника, уздржавање од рада за време празника и поседовање религијских симбола, често су конформистичког карактера, те је отежано установити религијску мотивацију, али ни ове индикаторе не смемо занемарити у истраживању ревитализације религије. С друге стране, набројани показатељи актуелне везаности за религију су мање подложни конформизму, јер немају наглашену обичајну норму средине, а будући да је реч о непрофанизованим радњама, њихово обнављање и практиковање на црквено прописан начин би могло веродостојније да укаже на ревитализацију религије у ширим размерама.⁶ Критеријум за утврђивање религиозности у многим социолошким истраживањима акцентује испитивање актуелне везаности за религију, што у већини случајева подразумева истраживање црквености. Управо се веома ниски резултати повратка религији и цркви наводе у појединим студијама као квази-ревитализација религије, јер су декларисани верници у веома малој мери редовно присутни на литургији (редовно 9,8%; једном до два пута месечно 7,3%); уопште, мало посећују цркву, не моле се редовно, посте само за велике празнике, ретко се исповедају и причешћују.⁷ Европско истраживање вредности 2008. године, први пут спроведено у Србији, показује један неочекиван и проблематичан резултат који је у супротности са другим истраживањима - веома низак ниво посете цркви, више од једном недељно 1,6%, док је највиши ниво посећености за верске празнике - 34,0%. За православне вернике у Србији, чак и оне које бисмо могли да назовемо црквеним, посвећеним верницима, већи значај и значење имају ходочашћа него присуство на недељној литургији, веровања и поштовање светитеља, Богородице, чуда и чудесних догађаја, него познавање и поштовање православних догми и канонских прописа. Народно православље је концепт који доводи у питање постојање црквеног верника у институционалном виду, јер и схватање црквености у пракси је преобликовано у народно схватање и интерпретације, којима се релативизују црквено учење, канонска правила и прописи. Истраживања показују да су православни верници у Србији, како су их у ранијим студијама називали „обредни верници”, заправо верници који у највећем броју одлазе у цркву у време великих празника. Веома слаб одзив када је реч о редовним посетама црквених служби такође говори о промењеној слици

6 Исто.

7 *Религиозност у Србији 2010: истраживања религиозности грађана Србије и њиховог става према процесу европских интеграција* уредила Младеновић, А. (2011) Београд: Хришћански културни центар: Центар за европске интеграције, Фондација Конрад Аденауер.

религиозности, а не, као што се то обично објашњавало, о смањењу броја религиозних, говори нам, дакле, о променама у типу религиозности који више одговара савременом човеку. Налетова и Томка сматрају да се критеријум посећивања цркве не може применити на православне вернике. Редовно присуствовање литургији у православљу није обавезно, ма колико би то свештеници желели, а не спада ни у навике верника. Налетова истиче велико присуство верника за празнике у току године, тако да се критеријум недељног и месечног присуства не може подједнако применити и на православне вернике. Процент оних који посећују цркву у време празника је далеко већи од процента посете верника у току месеца у Србији. Налетова, аргументовано, упоређује резултате са католичким земљама као што су Пољска и Хрватска, где проценат посета верника цркви у току месеца, знатно премашује проценат посета у време празника, залажући се за флексибилнију примену критеријума индикатора религиозности на православне просторе.⁸ У том смислу, специфичност православних верника у Србији је да присуствују прославама празника у црквама и манастирима. Сведоци смо да је у том сегменту ревитализација религије у Србији и највидљивија, кроз масовно окупљање и редове верника дуге километрима, на пример, испред цркве Свете Петке на Калемегдану, или испред цркава због узимања богојављенске водике.

Посета цркви једанпут недељно, што представља званичну православну норму, не подудара се, дакле са праксом већине верника. Слична ситуација је и у другим православним земљама, па се поједини научници залажу да се православним верницима сматрају они који се тако изјашњавају, јер се православље заснива на опредељењу а не на формалним ритуалима и пракси.⁹ Узимајући у обзир специфичности православља, мислимо да би непостојање неког ближег критеријума у одређивању религиозности укључило све номиналне вернике или изједначило религиозност са конфесионалним опредељењем. Православна пракса преовлађујуће празничне посете цркви део је традиционалне народне културе, и у том смислу се, ипак, не може сматрати најреlevantнијим показатељем религиозности. Верска пракса је знак спољашње религиозности и може бити знак оданости

8 Naletova, I. (2009) Other-Wordly Europe? Religion and the Church in the Orthodox Area of Eastern Europe. *Religion, State and Society*, Vol. 37. No 4, p. 387.

9 Титаренко, Л. Религија у Белорусији, у: *Можућности и донети социјалног учења православља и православне цркве*, уредили Ђорђевић, Д. Б. и Јовановић М. (2010), Београд: Фондација Конрад Аденауер, стр. 295.

традицији и обичајима, а не израз унутрашњег верског уверења и аутентично искуство вере. Обновљање многих сеоских и црквених прослава, највећих хришћанских празника са већим учешћем верника свакако је показатељ препорода народне религиозности, народне интерпретације православља, која је условљена целокупним друштвеним, политичким и економским контекстом постсоцијализма. Традиционално прослављање празника, иако би требало да има наглашену религијску компоненту, и даље је у сенци социјалне конотације празника, породичног заједништва, обновљања и учвршћивања друштвених веза и потврде конфесионалне припадности. Празнични одлазак у цркву задовољава неке нерелигиозне потребе. Црква постаје модерно место породичних сусрета, вечерњег изласка, представе и спектакла. С друге стране, обновљање прослављања највећих хришћанских празника у домовима декларативних православца често има управо националну и профану димензију. Слављење верских празника, које је по Ђорђевићевим истраживањима, током осамдесетих година било присутно код 57,9% испитаника, показује да је, у односу на остале индикаторе религиозности, прослављање црквених празника било у највећој мери задржано и у социјализму.¹⁰ Практично, могли бисмо да закључимо да се, већ почетком деведесетих година прошлог века, обредна пракса везана за верске празнике у извесној мери ревитализовала, јер истраживања показују да је у том периоду празнике славilo 93,3% испитаника.¹¹ Дакле, нагли скок прослављања празника је видљив од деведесетих година, нарочито од почетка ратова на просторима бивше Југославије, а константа прослављања празника је присутна и данас. Божићу и Ускрсу највише се придаје значај због изражене социјалне компоненте, то су најрадоснији празници приликом којих се породица окупља око трпезе, у свечаној атмосфери, а значе потврђивање и развијање хармоничних односа и блискости. Масовно оживљавање прославе породичне славе, које је започело крајем осамдесетих а нарочито током деведесетих година XX века, данас се везује за више од 90% становника и значи потврду националног, личног и породичног идентитета. Породична слава је симболички капитал који се преноси генерацијама али у савременом културном контексту постаје посебна вредност којом се постиже место у друштву. Конструирају се различити модели свечаности под утицајем доминантне конзумеристичке културе.

¹⁰ Ђорђевић, Б. Д. (1984) *Бег од цркве*. Књажевац: Нота

¹¹ Благојевић, М. (1995) *Приближавање православљу*, Ниш: Градина, стр. 59.

У односу на социјалистички период повећао се и број црквених верника, они су најредовнији на литургијама и у свим аспектима религијског живота, а због изузетне посвећености вери адекватније их је назвати *посвећеним верницима*. Њима је позната важност литургије као најсажетијег приказа Светог писма, дијалога између свештеника и верника који се врши пред самим Богом, црквена тумачења и објашњења иконографије симболике и значења литургије и свих обреда у цркви. Традиционалне празнике славе поштујући црквена правила, на пример, око прославе славе, ношења колача у цркву и друго. За ревитализацију религије најзначајнија је промена односа према религији, када од формалног или номиналног припадника религијске традиције постаје верник који интензивније учествује у религијској пракси и када религијски поглед на свет значајније утиче на свакодневни живот те особе. Конверзија из атеистичке оријентације у теистичку такође је значајан облик конверзије у постсоцијалистичком периоду. Примаран и најприсутнији облик конверзије је од неверујућег у верујућег, од нерелигиозне у религиозну особу. Под конверзијом, преобраћењем или обраћењем се обично подразумева процес у којем особа прихвата одређену верску, филозофску или политичку доктрину која му раније није била позната или која му није била прихватљива као светоназор.¹² Преображај у вери се код једног дела нових верника десио услед кризних животних ситуација: болести, трагичних догађаја у породици, најчешће изненадне смрти, тешких емоционалних криза, економских криза и незадовољства.

Веровања и религијска пракса великог броја верника нису кохерентни, чак и код појединих црквених верника, приметан је синкретизам православља и нехришћанских веровања и пракси. Веровање у магију, посебно црну магију, у могућност да се на тај начин нанесе зло или оствари неки посебан интерес, као и веровање у лечење путем врачања и бајања, део су традиционалне народне побожности и праксе народне религије. Народна религија, у најопштијем смислу оно у шта људи стварно верују и на који начин се религијски понашају, разликује се од веровања, обреда, симбола које нуди и како их презентује официјелна црква.¹³ Побожност „обичног народа” огледала се, између осталог, у сакралној

12 Кубурић, З. Обраћење у религију која ти проговори, у: *Конверзија и контекст: Теоријски, методолошки и практични приступи религијској конверзији*, уредила Кубурић, З. и Сремац, С. (2009), Нови Сад: ЦЕИР, стр. 20.

13 Бандић, Д. (1997) Српски сеоски свеци у: *Царство земаљско и царство небеско*, Огледи о народној религији, Београд: Библиотека XX век, стр. 267-278.

категорији народних верских обичаја, магијској пракси, культу светаца и свечаностима сеоског заштитника, традицији и заједништву, о чему релевантне резултате пружа етнолошка и антрополошка литература. Народна религија је до средине педесетих година била преваходно религија сеоског становништа али убрзо је пренета и у урбане средине.

У сеоским срединама се обнављају колективни обреди, заветине и црквене славе. У великом броју села, на пример, општине Књажевац обновљене су сеоске цркве, а иницијатори обнове већине цркава су били активни верници, појединци који у томе виде обнављање и чување културног наслеђа, и успешни привредници.¹⁴ Посебно су се у обнови и одржавању цркава издвојили посвећени верници. Прикупљање средстава, лично ангажовање у обнови доживљавају као „позив“ који за њих значи, не само повратак вери, већ и потврду да су баш они изабрани за ту свету дужност.

Пример посвећених верника који су осетили позив од Бога је пример посредоване комуникације која их обавезује да на различите начине служе Богу, било да одржавају и обнављају цркве, локална света места (крстове), подстичу обележавање црквених празника литија и освећење крстова посвећених светитељима заштитницима. Међутим, у обнављању сеоског религијског живота и даље учествује мањински део становништва, иначе девастираних села са претежно старачким становништвом. Ова освећења истовремено враћају мале сеоске заједнице реинтерпретацији сећања на пресудне моменте у њиховој прошлости, који су превладани захваљујући посредовању натприродне силе изражене кроз светачке моћи. Реинтерпретације су задржале и нехришћанске елементе, или њихове християнизоване варијанте, у веровањима и пракси лечења и исцељења. Такође, оне су израз обнављања социјалне и културне меморије, уз чију помоћ се бар периодично интегрише заједница, повратком иселиених чланова и обнављањем сећања на заједништво и културну традицију. Културна традиција локалне заједнице у прослављању сеоских слава, заветина и празника посвећених одређеним светитељима у, селима са иначе малобројним старачким становништвом, обнављана је од деведесетих година.

Обнављање религије, нарочито народне побожности, од деведесетих година XX века мотивисано је често

¹⁴ На основу резултата теренских истраживања у Књажевцу и околним селима; Радуловић, Л. Б. (2012) *Религија овде и сада: Ревитализација религије у Србији*, Београд: српски генеалогски центар - Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, Универзитета у Београду.

индивидуалним доживљајем чуда, у том смислу, одговара потреби за религијом као средством „изравне утјехе”, која добија нову друштвену функцију, да доведе до оностране човекове среће, при чему се јасно запоставља њена примарна функција, да води до оностраног божанског спасења.¹⁵ Православна црква званично не подржава доживљаје и искуства чуда која су у јавности попримала често и сензационалистичку димензију. По правилу, за цркву религијска конверзија мотивисана доживљајем чуда није прави израз религиозности.

Религиозност коју индукује веровање у чуда данас има своје специфичности у односу на друге облике религиозности. У великој мери, она представља израз буђења народног православља, народне интерпретације чуда која се разликује од библијске и канонске. Чуда имају првенствено функцију да приведу људе вери, да поверују у спаситељску моћ Бога који делује кроз Исуса а касније и кроз светитеље, његове „посланике” у овоземаљском животу.¹⁶ За народно православље је карактеристична народна рецепција и интерпретација порука православне цркве, велика посвећеност светитељима и Богородици, практично, на основу ритуалне праксе и веровања много већа него када је реч о Богу.¹⁷ Међутим, чуда која се приписују светитељима канонски се у хришћанству не издвајају као њихове личне заслуге, већ су директна или продужена рука Бога и његове улоге спаситеља. У том смислу се „нова” чуда испитују од стране цркве и ретко прихватају као Божије објаве, односно, црква се најшеће не изјашњава да ли су она у складу са Божијом објавом. Познат је пример Међугорја и расправе која се води деценијама о указањима Мајке Божије а да Католичка црква још увек није признала или прихватила чуда која су се тамо наводно дешавала. Потврда мироточења неке иконе у православљу се тражи од епископа, наиме, он потврђује аутентичност „мира”, уљасте безбојне течности пријатног мириса. Са аспекта хришћанске религије чудо као знак Божијег деловања је уско повезано са животима светитељима и практично је један од услова за канонизацију, односно, да се неко прогласи за светитеља. Народна побожност, међутим, чешће заслуге приписује лично светитељима и Богородици. Житија светитеља, у којима

15 Mardešić, Ž. (2006) Povratak religije ili njezina prilagodba svijetu? u: *Crkva u svijetu* 41 (2), str. 140.

16 (Мк 9. 23; „Исус му рече: Кажеш: ‘Ако можеш’! Па све је могуће оном ко верује”; Мк 9. 24 Отац тог детета је одмах повикао: „Верујем! Али помози ми да имам више вере!”)

17 Бандић, Д. (2010) *Народно православље*, Београд: Библиотека XX век, стр. 11-23.

се између осталог помињу, али у великој мери и наглашавају њихова чуда, допринела су развијању култа светитеља у православљу. Народна побожност изражена кроз молитве, поштовање икона и славе везана је за поједине светитеље и Богородицу, међутим, међу њима има и оних који нису званично канонизовани. Многобројни светитељи су практично најпре поштовани у народу као светитељи а тек касније и званично канонизовани. Црква се не противи недавном представљању патријарха Павла са светачким ореолом у олтару Храма Св. Димитрија у северној Косовској Митровици, као и на фрескама у храмовима у Аустралији. Није реткост и данас у православљу да најпре верници прогласе неку значајну личност за светитеља, па се тек након неколико година канонизује.¹⁸

У домаћој етнологији, о великом поштовању које најшире народне масе указују светитељима, углавном је писано у складу са моделом о христијанизацији паганских веровања и дехристијанизацији православља. Образац који су многи научници усвојили, али не и даље развијали, понудио је Чајкановић говорећи о двостукој, народној и црквеној интерпретацији хришћанских светитеља. У оквиру народне интерпретације нека хришћанска бића су задржала паганске карактеристике или су пак, паганска бића добила хришћански облик.¹⁹ Управо је овај Чајкановићев став усмеравао многе истраживаче, како сматра Душан Бандић, да трагају за паганским елементима у ликовима светитеља, а да, при томе, занемаре савремене представе о хришћанским светитељима, које су настале у другим друштвеним и културним околностима, прилично удаљене од ликова „прерушених паганских божанстава”.²⁰ Истраживања Душана Бандића у сеоској средини у Србији на почетку последње деценије XX века, показала су транзициону „природу” представа о светитељима које су се ревитализовале након атеистичког периода и биле у процесу поновног формирања и профанизације. Испитаници су настојали да светачким ликовима дају онострану печат и истакну њихову „људску” димензију. Светитељи су на изванредан начин, дакле, изгубили ореол натприродних

18 Познати су случајеви владике Николаја Велимировића и Јустина Поповића који су недавно канонизовани. Не улазећи у политичке импликације оваквих „рехабилитација” и канонизација, несумњиво је да су они међу великим бројем верника у Србији уживали статус светитеља и пре канонизације.

19 Чајкановић, В. (1973) *Мит и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 309.

20 Бандић, Д. (1997) *Српски сеоски свеци у: Царство земаљско и царство небеско*, Огледи о народној религији, Београд: Библиотека XX век, стр. 268.

заштитника људи а њихова чудотворност је добрим делом потиснута и локализована, практично сведена на лечење свечакним моштима у појединим манастирима.²¹ Двадесет година од Бандићевих истраживања можемо да кажемо да су профанизовани светитељи „доживели” поновну сакрализацију. Процес ревитализације религије почетком деведесетих обележен је и тенденцијом ка национализацији светитеља. У народним представама то се изражава кроз тежњу да се светитељи представе као припадници сопственог народа.²² Процес национализације светитеља у народним представама само је бледи одраз друштвених и политичких околности у ратним деведестим, у којима је религија, односно, Српска православна црква одиграла важну улогу, конструисања националног нераздвојно од религијског идентитета. Позната је теза, скоро па “канонска” у антропологији, да социјални и политички процеси који воде до сиромаштва, немаштине, ратова и других облика несигурности, увек резултирају повећаним интересовањем за религијску и спаситељску улогу Месије, са циљем да олакшају и превазиђу личне несреће и социјалне проблеме.²³ Такође, прихваћена је и теза у антропологији да религија служи легитимизацији националних интереса онда када се они сматрају угроженим од стране друге нације. Међутим, када је реч о индивидуалним перцепцијама и потребама верника, чуда немају националну конотацију. Познато је, на пример, да верници све три конфесије (православне, римокатоличке и исламске) долазе у православни манастир Острог у Црној Гори са истом надом да ће клањање моштима Василија Острошког довести до чудесног решења њиховог проблема. Национализација чуда се јавља у јавном дискурсу онда када се поједина чуда Богородице и Исуса, на пример, “читају” као поруке упућене српском народу, да ли као опомена или предсказање великих несрећа које ће их задесити, или пак као позив да се врате православној вери а тиме и једином начину за спасење. Чудесна моћ моштију националних светитеља се користи и у политичке сврхе. Након Дејтонског споразума и потписивања мира у Паризу крајем 1995. године, уз сагласност и организацију Српске православне цркве, 10. маја 1996. године литија са моштима Светог Василија Острошког кренула је пут Херцеговине и Црне Горе. Сведоци чуда која су се догађала приликом облачења били су патријарх Павле, митрополит Амфилохије и владика Атанасије: „свецу су се

21 Исто, стр. 272.

22 Исто, стр. 75.

23 Kapfere, B., Eriksen, A. and Telle, K. (2009) Introduction. Religiosities toward a Future-in Pursuit of the New Millennium, *Social Analysis* 53 (1), p. 3.

руке савијале као да је хтео помоћи да га лакше обучемо за велики пут”, приметио је митрополит Амфилохије, а затим су верници љубећи напрсни крст осетили „божански мирис који је долазио из свечевих груди”.²⁴ На путу кроз Херцеговину (Босна и Херцеговина), на десетине хиљада верника је изашло да затражи благослов и помоћ од светитеља.

Закључак

Народна побожност и православље обнављају се међу најширим народним масама кроз различите појавне облике у приватној сфери. Актуелна, субјективна, унутрашња рефлексивна официјелног православља, које се различито интерпретира и живи у свакодневном животу као народно православље, не изражава се редовним испуњавањем верских дужности, већ преференцијом празничне религиозности и чувањем традиције као културе сећања. Ово, прилично слободно разумевање и интерпретација догматског хришћанства, укључује слободно изражавање веровања и религијске праксе везане за визије, снове у којима су светитељи редовни актери, доступнији верницима од Бога који се често доживљава и као виша сила, веровање у чуда и чудесна дела исцељења, моћ реликвија и икона и других израза народне побожности. Обнављање старих црквица, подизање заветних крстова у знак захвалности светитељима, прослављање њихових празника, приложништво и даривање икона, пешкира, чарапа, из захвалности или уз молбу за здравље и оздрављење, даривање прилога у новцу, обнављање цркава и ктиторство, све су то начини да се задовољи побожност, све су то илустративни примери ревитализације религије. Локалне цркве и свештеници настоје да се укључе и спонтани народни препород религије редефинишу и ставе у црквене оквире. Колико ће у томе успети и како ће се одвијати религијске промене у Србији, да ли ће се отворити „религијско тржиште” у ком ће конвенционалне религије морати да уђу у трку са богатијом религијском понудом, ако желе да задрже вернике, тешко је у овом тренутку предвидети, а чини се да је то само хипотетичка далека будућност.

²⁴ Види снимак литије на: <http://www.youtube.com/watch?v=7QB536qHCdQ>, такође и велики број клипова који се појављује приликом претраживања појма „чудо Божије”.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бандић, Д. (1992) О народном православљу данас: истраживања у ваљевском и крушевачком крају, *Етноантрополошки проблеми* св. 9, стр. 63-69.
- Бандић, Д. (1997) Српски сеоски свеци у: *Царство земаљско и царство небеско*, Огледи о народној религији, Београд: Библиотека XX век, стр. 267-278.
- Бандић, Д. (2003) Верски идентитет савремених Срба у: *Традиционално и савремено у култури Срба*, посебна издања, књ. 9, Београд: САНУ - Етнографски институт, стр. 13-23.
- Бандић, Д. (2010) *Народно православље*, Београд: Библиотека XX век
- Благојевић, М. (1995) *Приближавање православљу*, Ниш: Градина
- Благојевић, М. (2003) Религијска ситуација у СР Југославији: Ревитализација религијског понашања и веровања, *Теме* г. XXVII, бр. 4.
- Blagojevic, M. (2013) Contemporary Religiousness of University Students and Desecularization of Serbian Society in: *(Post)Sekular turn: Religious, Moral and Socio-Political Values of the Student Population in Serbia*, eds. Blagojevic, M. Jablanov-Maksimovic, J. and Bajovic T. Belgrade: CES, Konrad Adenauer Stiftung and SRES
- Чајкановић, В. (1973) *Мит и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга
- Davie, G. (2005) *Religija u suvremenoj Evropi: mutacija sjećanja*. Zagreb: Goldeng marketing -Техничка књига
- Ђорђевић, Б. Д. (1984) *Бег од цркве*. Књажевац: Нота
- Karferre, B., Eriksen, A. and Telle, K. (2009) Introduction. Religiosities toward a Future-in Pursuit of the New Millennium, *Social Analysis* 53 (1), p. 1-16.
- Кубурић, З. Обраћење у религију која ти проговори, у: *Конверзија и контекст: Теоријски, методолошки и практични приступи религијској конверзији*, уредила Кубурић, З. и Сремац, С. (2009), Нови Сад: ЦЕИР, стр. 17-42.
- Mardešić, Ž. (2006) Povratak religije ili njezina prilagodba svijetu? u: *Crkva u svijetu* 41 (2).
- Naletova, I. (2009) Other-Wordly Europe? Religion and the Church in the Orthodox Area of Eastern Europe. *Religion, State and Society*, Vol. 37. No 4.
- Радуловић, Ј. Б. (2012) *Религија овде и сада: Ревитализација религије у Србији*, Београд: српски генеалогски центар - Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, Универзитета у Београду

Религиозност у Србији 2010: истраживања религиозности грађана Србије и њиховог става према процесу европских интеграција уредила Младеновић, А. (2011) Београд: Хришћански културни центар: Центар за европске интеграције, Фондација Конрад Аденауер.

Титаренко, Ј. Религија у Белорусији, у: *Могућности и домети социјалног учења православља и православне цркве*, уредили Ђорђевић, Д. Б. и Јовановић М. (2010), Београд: Фондација Конрад Аденауер, стр. 285-309.

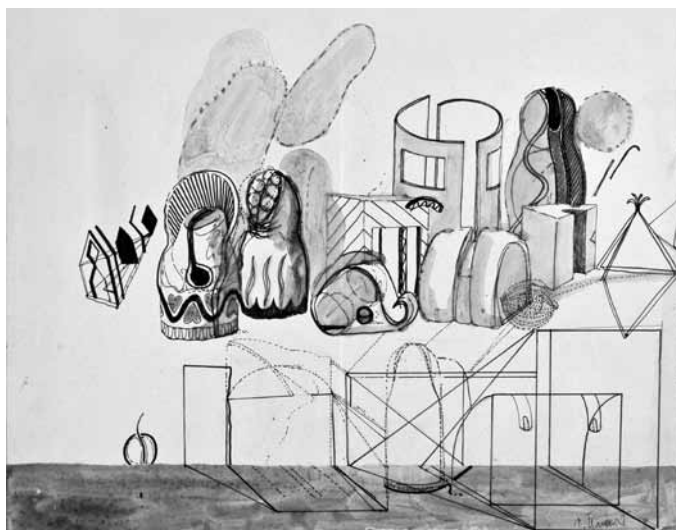
Lidija B. Radulović and Mirko Blagojević
University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Centre for Religious Studies of
the Institute for Philosophy and Social Theory, Belgrade

TRADITIONAL RELIGIOUS CULTURE, POPULAR AND OFFICIAL ORTHODOXY

Abstract

Revitalisation of official orthodoxy is a process running in parallel with the revitalisation of popular orthodoxy and popular religiousness, where the supremacy of one over the other depends on a number of factors, social and political circumstances and cultural preferences. Reception and interpretation of the Orthodox church messages reflect in the approximation of the committed church-going believers to the ecclesial orthodoxy, while most declarative believers adopt, understand and interpret the orthodox learning, church rules, rituals, ethic norms and the importance of religion in everyday life in their own individual ways.

Key words: *popular religiousness, popular orthodoxy, religious tradition, revitalisation of religion, religious syncretism*



Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за социологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1341037V

УДК 316.344.42(497.11)“2012”

оригиналан научни рад

СОЦИЈАЛНЕ МРЕЖЕ – МРЕЖА ШКОЛСКИХ ДРУГАРА

Иза њих њихови, иза наших наши,

То у истом часу радује и плаши,

Држе се јарани, држе се земљаци,

Опет су у игри особени знаци.

Арсен Дедић, рефрен песме „Тко стоји иза мене?“

Сажетак: У тексту се испитује применљивост појма мрежа школских другара у анализи умрежености пословне елите у Србији. На подацима емпијског истраживања спроведеног 2012. године на узорку економске елите показује се да има основа за прихватање хипотезе према којој лични успех зависи од хомогености групаације којој успешни појединци припадају, али да та хомогеност може проићицати из више извора, а мрежа школских другара представља само један од тих извора.

Кључне речи: „мрежа школских другара“, „социокултурна хомогеност“, „пословна елита“, Србија

Ретко се дешава да неки социолошки рад привуче тако велику пажњу јавности¹ као што је то својевремено био случај са текстом Слободана Антонића „Мрежа школских другара у политичкој елити Србије“.² Чланак су, према наводима самог аутора, у интегралној форми пренела два информативно

1 Овај чланак је део пројекта „Изазови нове друштвене интеграције у Србији: концепти и актери“, бр. 179035 (Института за социолошка истраживања Филозофског факултета у Београду) чију реализацију финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Антонић, С. (2011) Мрежа школских другара у политичкој елити Србије, *Национални интерес*, Год. 6, Вол. 9, бр. 3, стр. 329-350.

политичка сајта; на њега су се затим позивали бројни новинари и коментатори, али и Савет за борбу против корупције. На текст су реаговали и неки актери који су у њему поменути, а на крају је аутор, годину дана касније, написао наставак.³

Несвакидашње интересовање јавности за социолошки чланак несумњиво има везе са чињеницом да се поменута студија случаја односи на мрежу школских другара тада актуелног председника државе. Но, ако је та чињеница можда претежно утицала на повишену позорност медијски зависне јавности, пажњу стручних кругова могу пре свега привући њени теоријски и методолошки аспекти⁴.

Теоријски значај текста огледа се у отварању питања о изворима социјалног капитала у Србији. У методолошком погледу текст је интересантан јер се базира на релативно ретко коришћеном методу студије случаја.

Циљ овог текста је да се испита у којој мери мрежа школских другара делује као извор социјалног капитала у Србији. Односно, да ли је она доминантни чинилац кохерентности елите. Пре него што се презентују подаци на основу којих би се могло закључити нешто о овом питању, потребно је дати неколико претходних напомена.

Неколико претходних напомена

У појмовном погледу Антонићева иновација огледа се у томе што је један стари британски идиом – *the old school tie*⁵ – прилагодио локалним приликама. Тај идиом изворно означава начин на који људи који су похађали елитне, углавном приватне, колеџе помажу једни другима да нађу добар посао, уз додатак да таква група има огромну моћ у

3 Антонић, С. (2012) *Ђаво, историја и феминизам: социолошке пустоловине*, Крагујевац, ЦСД

4 Овде нема простора за отварање питања због чега ова, судећи по реакцији јавности, друштвено веома релевантна тема није провоцирала шири интерес социолога. Можемо да претпоставимо да је одговор везан за разлоге које Антонић наводи, одговарајући на питање због чега социолози у Србији беже од тешких тема (Антонић, С. (2012) *Ђаво, историја и феминизам: социолошке пустоловине*, Крагујевац, ЦСД, стр. 64-68), или за чињеницу да је истраживање социјалних мрежа још увек недовољно јасно концептуализовано подручје (Бабовић, М. (2005) *Социјалне мреже – повезивање друштвених актера у сфери економских активности*, *Социологија*, Вол. XLVII, бр. 4).

5 Заправо овај идиом има исто значење као изрази „*the old school network*” или „*old school boys*”, али је чешће у употреби од њих. Поред тога, његово идиоматско значење је јасније, јер се повезује са специфичним школским краватама које су се разликовале у зависности од школе коју су ученици похађали.

предузећима (Cambridge Dictionary Online). Taj термин, дакле, упућује на веровање да људи који су похађали чувене британске приватне школе користе своје позиције и утицај да помогну другим људима који су завршили исту школу.⁶ У нешто општијем значењу тај појам се, дакле, односи на групну лојалност припадника првенствено горње класе и с тим повезану међусобну подршку, пре свега, при именовању на важне друштвене положаје.

У Антонићевој интерпретацији, односно како он каже у ширем социолошком смислу, појам „мреже школских другара” упућује на „успостављање мреже људи који су потекли из истог социјалног и културног миљеа и који су успешно привилеговали важне социјалне или економске трансакције.”⁷

Чини се, међутим, да ова дефиниција проширује садржај појма на начин да он обухвата чак и оне мреже чији припадници нису нужно похађали школу. Тако, на пример, припадници неког криминалног клана обично потичу из истог социјалног и културног миљеа и привилегују важне социјалне и економске трансакције. У филму „Било једном у Америци” (*Once Upon a Time in America*) Серђа Леонеа (Sergio Leone) описан је настанак једног успешног криминалног клана чији су припадници формиран у истом социокултурном миљеу. Четворица тинејџера који су рано напустили школу, успели су да привилегују важне социјалне, а на крају и политичке трансакције (један од њих доспео до позиције сенатора) бавећи се искључиво криминалним активностима⁸.

Такође, термини *социјални и културни миље* немају у предложеној дефиницији довољно одређено значење. Наиме, *социјални и културни миље* могу се односити на различите ствари. Обично се под миљеом подразумева окружење у коме су припадници групе социјализовани у периоду детињства и школовања, јер се претпоставља да се услед стицања заједничких искустава формирају слични погледи на свет и успостављају снажне емотивне везе. Овај социокултурни миље могао би се означити као примарни. Међутим, социокултурни миље се може односити и на окружење и на

6 *Dictionary of Idioms* (2001) University of Birmingham & Harper Collins Publishers

7 Антонић, С. (2012) *Ђаво, историја и феминизам: социолошке пустоловине*, Крагујевац, ЦСД, стр. 117.

8 Овом примеру се може приговорити да је плод фикције. Међутим, пример Сурчинског, а потом и Земунског клана није много различит. Одрастање у истом крају, привилеговање економских трансакција у зони црне, а касније и легалне економије; успостављање значајних политичких веза; а један од значајних чланова – Милорад Улемек био извесно време високи државни службеник.

околности у којима се стичу доминантна, али нетипична искуства која редефинишу поглед на свет и стварају нове, подједнако снажне, друштвене везе. У том смислу, независно од примарних младалачких искустава, специфичне околности као што су, на пример, учешће у рату, припадност неком антирежимском покрету итд, може више одговарати замисли социокултурног миљеа из кога настају мреже које касније привилегују економске и социјалне трансакције⁹. Такав социокултурни миље може се означити као секундарни. Тако, на пример, тринаест интелектуалаца који су 1989. године формирали Демократску странку потичу из веома различитих примарних социокултурних миљеа, али њихов секундарни социокултурни миље односи се на чињеницу да су сви били београдски интелектуалци који су се јавно супротстављали тадашњем режиму. Из таквог миљеа настала је политичка странка која, по дефиницији, настоји да привилегује социјалне, политичке и економске трансакције. Још упечатљивији пример у том смислу представља пред-ратна КПЈ чији су припадници одрастали у веома различитим примарним миљеима, али их је заједнички секундарни миље, односно искуство илегалног рада, а затим и учешће у НОБ профилисало на начин да су могли успешно да привилегују командне положаје у целокупном државном и привредном апарату.

Због свега наведеног чини се да појам „мрежа школских другара” треба задржати и користити у значењу које је ближе његовом уобичајеном значењу. Другим речима, он би требало да означава мрежу засновану на похађању исте елитне школе. Уосталом, у конкретној анализи случаја Антонић и указује на чињеницу да су председник и људи из његовог блиског окружења похађали исту – Прву београдску гимназију.¹⁰

Наравно, за разлику од британских школа, елитни ниво појединих школа у социјалистичкој Србији није проистакао из карактеристика образовног система, већ првенствено из разлога просторне сегрегације која је подразумевала да су у централним деловима градова углавном живели припад-

9 Уколико бисмо се задржали на примерима из света седме уметности могли бисмо поменути руску серију „Сашина екипа” (Бригада) у којој неколико другова који су одрасли као обични младићи из руске ниже средње класе, након ратног искуства у Авганистану и нових прилика које су затекли по повратку, мењају свој дотадашњи начин живота, и досежу до врха економског и политичког живота користећи између осталог и мрежу створену током боравка у Авганистану.

10 Антонић, С. (2012) *Ђаво, историја и феминизам: социолошке пустоловине*, Крагујевац, ЦСД, стр. 101.

ници колективно-власничке класе, а у рубним деловима припадници радничке класе¹¹.

Основни смисао ових напомена био је да се укаже да је хеуристичка плодност и корисност појма мрежа школских другара већа ако се његов обим ограничи на мрежу насталу у школском миљеу. У ширем значењу, овај појам упућује на садржај за који већ конкуришу два појма – „социјалне мреже”¹² и „социјални капитал”.¹³ Сасвим је довољно што та два термина који, сваки за себе, имају различита тумачења ствара појмовну збрку, па би увођење новог појма сличног обима могло само да унесе додатну забуну.

Ако се схвати у свом изворном смислу, појам мрежа школских другара добија све већи значај, јер промењене друштвене околности у Србији и бившим социјалистичким земљама стварају потребу за њим.

Наиме, појава све већег броја, посебно елитних, приватних школа и факултета подразумева и јачање конкуренције у тој области. Једна од важних конкурентских предности којом се неки факултет може подичити јесу изгледи да његови студенти по завршетку школовања брзо нађу добар посао.

11 На индикативан начин о просторној сегрегацији сведочи дистрибуција штампе. Док је један од аутора као студент током летњих месеци развио новине приметио је да киосци који су се налазили у централним деловима града добијају дневне листове *Политика*, *Вечерње новости* и *Политика експрес* у сразмери 40:40:20. Како се локација киоска удаљавала од центра тако се и сразмера мењала у корист *Новости и Експреса*, односно на штету *Политике*. У просечном киоску који се налазио у јужној индустријској зони број испоручених примерака *Политике* коју су читали углавном припадници виших слојева био је 5, а број примерака *Новости* које су читали углавном средњи слојеви био је 30, а радничког *Експреса* 65.

12 Бабовић, М. (2005) Социјалне мреже – повезивање друштвених актера у сфери економских активности, *Социологија*, Вол. XLVII, бр. 4

13 Голубовић, Н. и Голубовић, С. (2007) Алтернативни приступи у концептуализацији друштвеног капитала, *Економски анали*, вол. 52, бр. 174-175, стр. 152-167; Стоиљковић, З. (2010) Прилог истраживању социјалног капитала, у: *Политичка теорија, политичка социологија и политички систем*, Београд: Факултет политичких наука, стр. 77-95; Миладиновић, С. Проблем тумачења резултата истраживања друштвене (структуре и) покретљивости: идеја социјалног и културног капитала, у: *Наслеђе Пјера Бурдијеа*, приредили Немањић, М. и Спасић, И. (2006) Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и Завод за проучавање културног развитка, стр. 123-134; Томановић, С. (2006) Применљивост Бурдијеовог концепта социјалног капитала на проучавање породица у Србији, у: *Наслеђе Пјера Бурдијеа*, приредили Немањић, М. и Спасић, И. (2006) Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и Завод за проучавање културног развитка, стр. 111-122; Штулхофер, А. (2003) Друштвени капитал и његова важност, у: *Социјална реконструкција заједнице*, приредио Ајдуковић, Д. Загреб: Друштво за психолошку помоћ, стр. 79-98.

У том смислу, мрежа алумниста може одиграти и игра веома важну улогу, а њихова међусобна подршка користи како њима лично тако и школи¹⁴. Отуда, може се рећи да овај појам већ недостаје у контексту потребе да се развије класификација различитих извора социјалног капитала¹⁵. Због тога појам мрежа школских другара представља само једну од могућих мрежа, односно један од извора социјалног капитала чији значај по претпоставци расте.

Сасвим је друго питање да ли је та претпоставка исправна, односно да ли је и колико порастао значај мреже школских другара. О томе још увек нема поузданих података. Наиме, на основу појединих студија случаја не могу се вршити генерализације нити процене о раширености неке појаве. Студија случаја служи за детаљан опис и анализу једног случаја који не мора бити репрезентативан за све случајеве који се односе на исту појаву. Фокус је, дакле, на проучаваном случају без обзира да ли је реч о појединцу, групи или институцији. Основни смисао студија случаја је да помогну у осмишљавању ширих теоријских замисли, или што је, такође, веома важно да оповргну постојеће генерализације. Тај метод, дакле, помаже да се формулишу нове хипотезе, али на основу њега се не може утврдити да ли су те хипотезе истините, нити колико је појава раширена.

Управо у наведеном смислу Антонић је развио хипотезу да: „Пословни успех и лично богатство једне групације у српској елити не може се раздвојити од политике, али и од социјално-психолошке кохерентности саме групације”.¹⁶

14 Управо школе кроз развијање алумни мреже подстичу зближавање бивших ученика. Што је већи број угледних и успешних алумниста то је и углед школе, а тиме и њена конкурентска позиција боља.

15 Још крајем 90-их година имао сам прилику да упознам и повремено да сарађујем са једном групом младих људи који су завршили БК Универзитет. Још тада ми је било интересантно како су они, мада долазе из три различита региона, међусобно се подржавајући и користећи све расположиве ресурсе успели да развију своје приватне послове. Посебно ми је било интересантно њихово стално истицање чињенице да су похађали поменути универзитет, што је мени као неком ко је био запослен на државном факултету тада било веома чудно.

16 С обзиром на контекст у коме је текст писан, подразумева да кохерентност произилази из школског окружења. Такође, с обзиром на контекст уместо социо-психолошка чини се да би адекватнији израз био социокултурна кохерентност. Наиме, није потпуно јасно шта значи и како је могуће операционализовати појам психолошка кохерентност. Због тога ће се у овом тексту надаље користити појам социокултурна кохерентност. Антонић, С. (2012) *Ђаво, историја и феминизам: социолошке пустиловине*, Крагујевац, ЦСД, стр. 118.

Истраживачки план

У наставку текста, користећи расположиве податке, покушаћемо да проверимо наведену хипотезу, односно, пре свега, онај њен сегмент који се односи на везу између личног постигнућа и социјално психолошке кохерентности групе којој појединац припада¹⁷.

С обзиром да је реч о пословном успеху и личном богатству хипотезу ћемо тестирати на узорку пословне елите. Природно је, међутим, да већ сама припадност пословној елити представља пословни успех. Због тога се, ако је хипотеза тачна, може очекивати да ће пословна елита бити хомогенија и кохерентнија група у односу на остале друштвене слојеве. Проблем, међутим, представља чињеница да у досадашњим истраживањима пословних елита појмови социокултурна кохерентност и мрежа школских другара нису операционализовани тако да ће се анализа базирати на секундарним изворима, односно подацима који нису прикупљани за ову сврху. Упркос томе, верујемо да ће на основу постојећих података бити могуће да се дају бар неке индикације и смер у коме ваља даље развијати проверу ове хипотезе. У постојећим истраживањима прикупљани су, пре свега, различити социо-демографски подаци на основу којих се донекле може установити социјална, а посредно и културна кохерентност пословне елите. Ту, пре свега, мислимо на: старост, школску спрему, занимање и школску спрему оца, те верску и националну припадност.

Други проблем се огледа у томе што се хипотеза односи на поједине групације у оквиру елите. То, другим речима, значи да би јединица посматрања морала бити групација, а не елита у целини. Такав захтев подразумева да се, пре свега, у оквиру елите идентификују посебне групације, а затим да се у свакој од њих испита степен и извор кохерентности. Овај проблем је тежи него што изгледа јер је обично реч о неформалним групацијама. Међутим, постоји тенденција пословних групација да се организују у пословне клубове што донекле може умањити овај проблем. Сваки значајнији пословни клуб требало би да има своју Интернет презентацију на основу које је могуће добити основне информације о члановима, односно њихове елементарне биографске податке који бар у извесној мери дају тражену слику. С друге стране, одређени закључци који се односе на елиту у целини морали би да се односе и на њене посебне делове.

¹⁷ О вези са политиком, односно повезаности припадника бизнис и политичке елите видети на пример у: Вулетић, В. (2013) *Политичка елита Србије*, Београд. Клет, стр. 167-185.

Најзад, остаје можда и најважније питање – на чему се преваходно заснива претпостављена социокултурна кохерентност групација? Односно шта је оно што сами припадници пословне елите сматрају да их највише повезује са другим људима. Нажалост, не постоје подаци који би дали директан одговор на то питање. Међутим, до одговора је могуће доћи посредно преко података који се односе на питање: С припадницима које групе вас веже највише заједничких интереса? Мада је овде реч о интересима, а не о социокултурним карактеристикама управо ови подаци могу да осветле значај мреже школских другара у односу на друге изворе социјалне умрежености.

Несумњиво да искуство заједничког одрастања и школовања игра веома значајну улогу. Оно је, међутим, саткано од неколико независних фактора као што су генерацијска сличност, одрастање у истом локалом окружењу, похађање исте школе.

Показало се, међутим, да ова врста социокултурне кохерентности у специфичним друштвено историјским околностима има слабију везивну снагу у односу на расну, националну или религијску идентификацију. Трагично искуство последњих балканских ратова, показало је да национална или религијска солидарност с лакоћом разарају везе стицане током заједничког одрастања и школовања.

Занимање и класна припадност могу се такође посматрати као засебан оквир идентификације, јер упућују на актуелни социокултурни миље, те их је могуће независно посматрати. О значају овог миљеа говори чињеница да одређени број људи у условима нагле социјалне покретљивости навише мења свој социо-психолошки профил, односно стил живота, поглед на свет, круг пријатеља итд.

Најзад, осим вертикалне, и хоризонтална покретљивост може битно одредити тип умрежености. То се посебно односи на миграције из села или мањих места у велике градове које подразумевају својеврсно културно искорењивање. Значај повезивања са људима из завичаја представљало је у периоду интензивних миграција један од најважнијих извора умрежавања и подршке у пењању на социјалној лествици¹⁸.

18 Треба, међутим, рећи да значај ових мрежа у великој мери зависи од степена отворености друштва. Уколико су институционални канали индивидуалне социјалне покретљивости у новој средини отворенији значај завичајних социјалних мрежа је мањи и обрнуто.

Све наведено сведочи да се основ на коме почива умрежавање не може постулирати, већ се мора увек изнова емпиријски утврђивати.

Овде је било могуће статистички анализирати само податке о пословној елити у целини. Међутим, ти резултати су довољни да се установи релативни значај наведених чинилаца било да се посматрају индивидуално или у склопу наведених социокултурних целина. Примарни миље који се односи на одрастање и школовање посматран је преко чиниоца као што су генерација, суседство и образовање¹⁹. Шири социјални миље је посматран преко вероисповести и националне идентификације²⁰. Секундарни миље је посматран преко два индикатора – занимања и класне припадности. Најзад, завичајна повезаност посматрана је као засебна целина.

Резултати и расправа

Степен хомогености економске елите према раније наведеним индикаторима мерен је на основу података прикупљених 2012. године²¹ на узорку економске елите Србије. Према тим подацима пословна елита у Србији је и у апсолутном и у релативном смислу најхомогенија, с обзиром на полну структуру, јер осам од десет (81.6%) предузетника и директора чине мушкарци (Табела 1). Висок степен хомогености присутан је и у погледу старости. Подаци о старости, међутим, не говоре много без поређења са другим групама. Из табеле 1 види се, такође, да су припадници економске елите у просеку најстарија (45,3 године) али и релативно најхомогенија група с обзиром да је одступање од просека у њој најмање јер износи 9.2 година.

19 Јасно је, наиме, да наведени индикатори нису у потпуности одговарајући за оно што би требало да мере. Ипак, извесна уопштавања се могу извући. Тако, на пример, ако испитаник не види заједничке интересе са људима сличног образовања веома је вероватно да не придаје значај људима с којима се школовао. Такође, врло је вероватно да је испитаник временом променио насеље у коме је одрастао, али тим је вероватније да је изгубио и везу с људима с којима је одрастао тако да ни одговори на ово питање нису без значаја.

20 Вероватно је да у условима релативне националне и верске хомогености ови фактори не играју велики значај, али због њихове доминације током протеклих неколико деценија треба и на њих обратити пажњу.

21 Подаци су прикупљени у оквиру пројекта Изазови нове друштвене интеграције у Србији – концепти и актери, који је реализовао Институт за социолошка истраживања Филозофског факултета у Београду. Истраживање је реализовано на пригодном узорку од 163 директора и заменика директора великих јавних предузећа као и власника и директора великих приватних предузећа у Србији.

група	старост		пол	
	просек	ст. девијација	мушки (%)	женски (%)
елита	45.3	9.2	81.6%	18.4%
средњи слој	41.7	12.9	49%	51%
прелазни слој	40.1	12.4	45%	55%
Раднички слој	42.4	13.8	52%	48%

Табела 1 Структура пословне елите и других група становништва према старости и полу

Ако се овој генерацијској хомогености дода и висок степен хомогености у погледу стручне спреме, а према подацима безмало сви (94.5%) припадници пословне елите имају завршен најмање факултет, онда видимо да постоји основ за изградњу блискости на основу социо-демографских сличности (Табела 2).

Ниво образовања	елита	средњи слој	прелазни слој	радници
Основна школа	0	4.9	5.8	39.1
Средња школа за радничка занимања	0.6	4.1	13.1	21.6
Средња четворогодишња школа	4.9	35.7	73.2	36
Виша, школа, факултет, мр, др	94.5	55.3	7.9	3.3

Табела 2 Стручна спрема припадника различитих друштвених слојева

Културна блискост произилази из високог степена националне (90.3% Срба) и нешто мањег степена професионалне хомогености (82.7% православаца). Тој сличности, у значајној мери, доприноси и социјално порекло, које временом постаје све хомогеније. Истина, у погледу класно-слојне самообновљивости хомогенији су нижи друштвени слојеви попут земљорадника који у 71.4% случајева потичу из земљорадничких породица, НК и ПК радници који у 51.4% случајева потичу из породица где је отац такође био НК или ПК радник, или висококвалификованих радника од којих је, такође, безмало сваки други „наследио” социјални положај свога оца (46.2%).²² Међутим, свакако није без значаја указати да су данашњи припадници пословне елите у погледу социјалног порекла хомогенији од стручњака, службеника и ситних предузетника. Тај тренд самозатварања, односно класне саморепродукције буржоазије једна је од највидљивијих друштвених промена које су се десиле од почетка транзиције. Наиме, према истраживању из 1989. године само је 3.9% припадника највишег друштвеног слоја

²² Цвејић, С. Нови трендови у класно-слојној покретљивости у Србији, у: *Промене у друштвеној структури и покретљивости*, приредили Маринковић, Д. и Шљукић, С. (2012) Нови Сад: Зборник Филозофског факултета

(директори великих предузећа и високо ранжирани политичари) потицао из таквог миљеа; 2003. године тај проценат је порастао на 29.6, а данас он износи 39.3. Дода ли се томе да још 27% припадника пословне елите потиче из стручњачких породица може се закључити да две трећине (66.3%) припадника елите потиче из социокултурног миљеа у коме су могли да стекну сличне навике, животни стил и да, с тим у вези, остваре блискост у прилично широком кругу себи сличних људи²³.

Ниво образовања оца	%
Основна школа	8.6
Средња школа за радничка занимања	10.4
Средња четворогодишња школа	20.2
Виша, школа, факултет, мр, др	60.7

Табела 3 образовање оца припадника економске елите

На крају то се заиста и показало као тачно. Када се посматрају подаци о занимању најбољег пријатеља видимо да припадници пословне елите другују претежно са себи сличнима, односно са припадницима пословне (25.1%) и политичке (3.7%) елите или са стручњацима (40.5%) и припадницима слободних професија (1.2%)

Сви наведени подаци сведоче да је пословна елита у социокултурном погледу веома хомогена група, а уочени трендови упућују на закључак да временом постаје и све кохерентнија група. О томе сведочи висок степен сагласности у ставовима према неким од кључних питања везаних

став	елита	средњи слој	прелазни слој	радници
Приватизација функционише у теорији али не и у пракси	1.31	1.46	1.56	1.76
Што влада мање интервенише у економији то боље за Србију	1.32	1.98	2.20	2.41
Влада не би требало да се на било који начин меша у приватне фирме	1.32	1.75	1.90	2.20
Без приватизације предузећа би била у још гореј ситуацији него сада	1.21	1.89	2.08	2.38
Све врсте јавних услуга би боље функционисале да су приватне	1.41	1.86	2.10	2.35
Друштвени напредак увек ће почивати на приватном власништву	1.15	1.90	2.16	2.43

Табела 4 Одступања од просечних одговора на питања о економији и приватизацији

²³ Из табеле 3 види се да је ситуација слична и ако се посматра образовни ниво оца. Наиме, 60.7% припадника данашње елите потиче из породица у којима су очеви имали високо образовање.

за, на пример, пожељну визију економског развоја земље (Табела 4)²⁴.

У наведеном погледу изгледа да подаци не противрече почетној хипотези према којој је пословни успех у вези са кохерентношћу групе.

Уколико се за пословну елиту као целину може рећи да је релативно хомогена и кохерентна група, то се несумњиво може рећи и за поједине групације које се могу препознати у оквиру ње. У том смислу, основни подаци који се односе на 44 чланова бизнис клуба Привредник, потврђују овакво очекивање. Наиме, ова група коју чине, у сваком погледу, најмоћнији домаћи привредници још је хомогенија од основног скупа. То је, слободно се може рећи, потпуно мушки клуб, јер међу укупно 50 редовних и почасних чланова само су 3 жене. Просечна старост чланова клуба је виша у односу на пословну елиту у целини и износи 57.6 година, али је, према очекивању, одступање од просека мање и износи 8.5 година.

Чак и на основу прилично штурих података о напредовању у каријери могуће је установити да се ова групација, у односу на пословну елиту у целини, издваја по многим обележјима. Тако, на пример, готово сваки трећи (31.8%) припадник овога клуба је током своје каријере био високо позициониран у извршним или законодавним државним органима; сваки трећи (34%) је свој иницијални капитал стекао радећи ван земље; тачно половина је свој први елитни положај остварила у државним предузећима; сваки трећи (31.8%) је активан у управним одборима спортских клубова и удружења; апсолутна већина (52.3%) је свој елитни положај стекла током 90-их година прошлог века, а дода ли се томе још четвртина (25%) оних који су били елита и пре 90-их али су се у том периоду одржали и ојачали, видимо да је реч о веома кохерентној групацији која би се могла назвати „пионири српске транзиције”.

Дакле, теза о повезаности успеха и кохерентности групације издржала је и овај „тест”. Треба, међутим, истаћи да кохерентност ове групације не проистиче из социокултурног милеа у коме су се њени чланови формирали. Наиме, чак и летимичан поглед на њихове биографије указује на врло различите животне околности пре него што су постали

24 Тако, на пример, независно од карактера одговора може се уочити да је одступање од просечног одговора на сва питања која се тичу економије и приватизације релативно најниже међу припадницима пословне елите. Интересантно је, истина, више за неке друге анализе као што је, на пример, акциони потенцијал група, да је унутар групе несасгласност по тим питањима већа ако је група ниже рангирана на социјалној лествици.

део елите. Међутим, већини је заједнички секундарни миље, односно заједничко искуство пословања у веома специфичним околностима које су обележиле распад државе, санкције, рат у окружењу и све оно што се уопштено назива „дивљи капитализам”.

Управо овај случај сведочи да кохерентност неке групације не проистиче нужно из сличности примарног социокултурног миљеа њених чланова. С тим у вези, одговор на питање шта је извор кохерентности различитих пословних групација може се наћи само анализом случаја сваке конкретне групе. Међутим, нас овде занима питање колика је вероватноћа да је пословни успех последица умрежавања које је засновано на сличностима произашлим из примарног социокултурног миљеа, а колико су за стварање тих мрежа битни други извори.

Рекли смо да подаци којима располажемо нису потпуно адекватни за одговор на ово питање, али свакако могу дати одређену индикацију.

Оно што се може видети из табеле 5 је да припадници елите, чешће него чланови других група, заједничке интересе препознају са људима сличног занимања, образовања и класне припадности. Уз извесну резерву, може се стога закључити да се они најчешће повезују са људима с којима деле највише интереса, односно да мреже настају управо у тим односима.

Идентитетска група/слој	елита	средњи слој	прелазни слој	радници
с људима из мог завичаја	16.7%	22.3%	25.4%	39.9%
с појединцима сличног занимања	66.0%	46.1%	38.4%	30.9%
с припадницима моје нације	8.6%	10.0%	9.4%	12.8%
са становницима насеља у којем живим	11.7%	23.8%	39.0%	43.3%
с припадницима класе којој припадам	15.4%	9.0%	12.5%	11.1%
с припадницима моје вере	2.5%	6.7%	6.2%	7.8%
с појединцима сличног образовања	34.6%	35.9%	20.0%	10.8%
с припадницима моје генерације	42.0%	42.3%	43.7%	39.6%
Укупно	197.5%	196.0%	194.6%	196.2%

Табела 5 Значај интересне повезаности са различитим идентитетским групама у очима припадника различитих друштвених слојева

Ако прихватимо овај закључак онда је могуће, на основу раније предложеног образложења, посматрати и поредити значај примарног социокултурног миљеа за успостављање мрежа са значајем ширег културног контекста, секундарног

миљеа (занимање и класни хабитус) и завичајних корена. У том смислу, пажњу треба усмерити на табелу 6. Она показује да је за економску елиту значај примарног социокултурног миљеа као основ умрежавања највећи, а да одмах затим следи значај секундарног миљеа. Шири културни контекст и завичајна компонента су далеко иза²⁵. Међутим, ако се посматра у односу на друге групе слика се донекле мења. Наиме, у релативном смислу секундарни миље као основ умрежавања је најважнији за припаднике економске елите. Примарни миље је подједнако важан, а заправо и нешто важнији за припаднике осталих слојева. У том смислу је интересантно запазити да, на пример, значај секундарног миљеа опада упоредо са опадањем социјалног положаја. Насупрот томе, значај завичајног порекла као основе умрежавања расте како поглед спуштамо низ лествицу друштвених положаја.

став	елита	средњи слој	преlazни слој	радници
Примарни миље (школа, крај, генерација)	88.30%	101.90%	102.80%	93.60%
Шири културни контекст (нација и вера)	11.10%	16.70%	15.60%	20.60%
Секундарни миље (занимање и класа)	81.50%	55.10%	50.90%	42.00%
Завичајно порекло	16.70%	22.30%	25.40%	39.90%
Укупно	197.50%	196.00%	194.60%	196.20%

Табела 6 Значај социокултурног миљеа за припаднике различитих друштвених слојева

Закључак

Претходне анализе показале су да има основа за прихватање претпоставке да се пословни успех и лично богатство не могу раздвојити од социокултурне кохерентности групе којој поседници ових вредности припадају. Другим речима, тешко је очекивати постизање, градњу и очување успеха и богатства без подршке мреже. Међутим, сасвим је друго питање које мреже су кључне за постизање успеха и како се у њих доспева. Нажалост, нисмо поседовали мерне инструменте да директно установимо колико су у том погледу важне мреже школских другара. Чињеница да је припадницима пословне елите при успостављању мрежа важан образовни ниво указује на потенцијално велики значај ове мреже. Ипак, на основу предложене анализе чини се да су фактори везани за примарни социокултурни миље другоразредни у односу на везе успостављене током пословања, односно у секундарном миљеу. Отуда следи да мрежа

25 Што не значи да су за припаднике елите националана припадност, професионално одређење и завичајно порекло по себи неважни.

школских другара није била примарни механизам у изградњи постојеће пословне елите. То је на изванредан начин разумљиво с обзиром на турбулентне прилике у којима је српско друштво реструктурирано током последњих четврт века. Значај школских другара током тог периода напосто није могао бити велики, јер је социјални простор у више наврата протресен различитим силама рушећи неке од успостављених хијерархија. Поред тога, велики број оних који би захваљујући мрежи школских другара несумњиво успели да се попну високо на социјалној лествици током тог периода су отишли из земље²⁶. Но, упркос томе, може се очекивати да ће значај овога извора расти у наредном периоду, сразмерно учвршћивању класне структуре.

ЛИТЕРАТУРА:

Антонић, С. (2011) Мрежа школских другара у политичкој елити Србије, *Национални интерес*, Год. 6, Вол. 9, бр. 3, стр. 329-350

Антонић, С. (2012) *Ђаво, историја и феминизам: социолошке нустоловине*, Крагујевац, ЦСД

Бабовић, М. (2005) Социјалне мреже – повезивање друштвених актера у сфери економских активности, *Социологија*, Вол. XLVII, бр. 4

Цвејић, С. Нови трендови у класно-слојној покретљивости у Србији, у: *Промене у друштвеној структури и покретљивости*, приредили Маринковић, Д. и Шљукић, С. (2012) Нови Сад: Зборник Филозофског факултета

Голубовић, Н. и Голубовић, С. (2007) Алтернативни приступи у концептуализацији друштвеног капитала, *Економски анали*, вол. 52, бр. 174-175, стр. 152-167.

Стоиљковић, З. (2010) Прилог истраживању социјалног капитала, у: *Политичка теорија, политичка социологија и политички систем*, Београд: Факултет политичких наука, стр. 77-95.

Вулетић, В. (2013) *Политичка елита Србије*, Београд. Клет, стр. 167-185.

Cambridge Dictionary Online <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/the-old-school-tie?q=old+school+tie> Posećeno 1.12.2013.

Штулхофер, А. Друштвени капитал и његова важност, у: *Социјална реконструкција заједнице*, приредио Ајдуковић, Д. (2003) Загреб: Друштво за психолошку помоћ, стр. 79-98.

Миладиновић, С. Проблем тумачења резултата истраживања друштвене (структуре и) покретљивости: идеја социјалног и

²⁶ У том смислу, као што је започет стиховима песме могао би бити и завршен стиховима једне друге песме: Моји су другови бисери расути по целом свету... (М. Бајагић)

културног капитала, у: *Наслеђе Пјера Бурдијеа*, приредили Немањић, М. и Спасић, И. (2006) Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и Завод за проучавање културног развика, стр. 123-134.

Томановић, С. (2006) Применљивост Бурдијеовог концепта социјалног капитала на проучавање породица у Србији, у: *Наслеђе Пјера Бурдијеа*, приредили Немањић, М. и Спасић, И. (2006) Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и Завод за проучавање културног развика, стр. 111-122.

Dictionary of Idioms (2001) University of Birmingham & Harper Collins Publishers

Vladimir Vuletić and Dragan Stanojević
University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Sociology Department, Belgrade

SOCIAL NETWORKS –
NETWORKS OF OLD SCHOOL TIES

Abstract

In this article we examine if the term “old school ties” is applicable in analyzing of Serbian business elite networking. The starting assumption is that business success depends on the level of socio-cultural homogeneity of a group of successful individuals. Data from an empirical research conducted in 2012 on a sample of economic elite, showed that such assumption was grounded, but that the group homogeneity could originate from different sources. The first source is primary socio-cultural milieu which includes peer similarities, growing up in similar family environments and attending the same schools. This milieu is the closest to the term “old school ties” in its usual meaning. Beside these, there are various kinds of secondary milieus, some of the most important ones being the class habitat. This research shows that class affiliation and profession, in particular, have the biggest impact on forming of networks that contribute to business success. The results also show that there are significant differences between members of business elite and lower social layers in relation to this issue. The lower a social layer is on the social ladder, the more important home origin becomes. Today, nationality and religious affiliation are not that important for creation of business networks.

Key words: *old school ties, socio-cultural homogeneity, business elite, Serbia*

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет -
Департман за социологију, Ниш

DOI 10.5937/kultura1341053T

УДК 316.644:2(=214.58)(497.11-12)"2008/2009"
274(=214.58)(497.11-12)

оригиналан научни рад

СУШТИНА ВЕРСКОГ УЧЕЊА КАО БОГОСЛОВСКИ ФАКТОР ПРОТЕСТАНТИЗАЦИЈЕ РОМА ЈУГОИСТОЧНЕ СРБИЈЕ*

Сажетак: У верском деловању међу ромском популацијом у југо-источној Србији, црквени прваци протестантске провенијенције инсистирају на вери као новом елементу у њиховом самодефинисању: кроз индивидуални и групни рад подстиче се духовни напредак проучавањем Светога писма и применом библијских начела у свакодневном животу и понашању. Адвентисти, Јеховини сведоци и баптисти захтевају „живот у цитатима” и практикују „тиху” молитву, без плеса и вербалног изражавања осећања. За пентекосталце, „поново рођене” хришћане, поред Библије, посебан значај игра верски ритуал: потенцира се субјективни, дубоко емоционални доживљај, препуштеност „вођству” Светога Духа током службе. У раду се преносе запажања проистекла из продубљених интервјуа са 60 крштених Рома, као и 14 ромских и неромских верских старешина. Подаци су прикупљени на основу стандардизоване процедуре са Ромима верницима и неромским и ромским старешинама протестантских верских заједница у југоисточној Србији (Хришћанска баптистичка црква, Јеховини сведоци, Хришћанска адвентистичка црква и Еванђеоска пентекостална црква).

Кључне речи: протестантизам, Роми, југоисточна Србија, идентитет, богословски фактори, верско учење.

* Припремљено у оквиру пројекта *Одрживост идентитета Срба и националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије* (179013), који се изводи на Универзитету у Нишу – Машински факултет, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Српска православна црква, Римокатоличка црква и Исламска заједница са зазором укључују у свој вернички корпус Роме, образлажући то њиховим скромним богословским знањем и ритуалном недисциплином, подупрто јаким фатализмом, раширеним сујеверјем и магијском праксом.¹ То што велике верске заједнице не брину о Ромима и што су запустиле било какав пасторални рад међу њима, изазвало је њихову тешко заустављиву конверзију у протестантизам, у највећем броју у разне пентекосталне покрете.²

У религијско поље Србије, у коме су до тада преовладале традиционалне религије и вероисповести (православље, католичанство и ислам), мале верске заједнице улазе на тројак начин: *евангелизацијом* (међу верски необразованим и духовно гладним појединцима, који се из стања невере приклањају некој од бројних могућности на религијском „тржишту“); *преобраћењем* (традиционалних верника, чије се верништво исцрпљује у ритуалном практиковању неколико верских обреда „прадедовске“ религије /крштење, венчање, погребни обичаји/); и *прозелитизмом* („купином душа“ међу горљивим верницима традиционалних религија, чије познавање властите верске традиције и ритуала редовно прати и добро развијена религиозна свест о основним постулатима вере).³

1 Живковић, Ј., Тодоровић, Д., Јовановић, В. и Ђорђевић, Д. Б. (2001) *Ромске душе*. Ниш: Универзитет у Нишу; Ђорђевић, Д. В. and Todorović, D. Orthodox priests and the protestant Roma (A bit of empirical research from the South of Serbia), in: *Orthodoxy from an empirical perspective*, eds. Blagojević, M. and Todorović, D. (2011), Niš and Belgrade: YSSSR and IPST, pp. 175-188.

2 Kuburić, Z. The Gypsy Protestant Between Nationally Mixed and Homogenous Encourage, in: *Roma Religious Culture*, edited by Ђорђевић D. В. (2003), Niš: YSSSR and YURom centar and Punta, pp. 163-167; Kuburić, Z. (2010) *Verske zajednice u Srbiji i verska distanca*. Novi Sad: CEIR; Kurtić, T. (2008) Protestantska evanđeoska crkva „Zajednica Roma“ u Leskovcu, *Leskovački zbornik* br. XLVIII, Leskovac: Narodni muzej, str. 351-358; Тодоровић, Д. (2012а) Етнографско-социографски показатељи раширености протестантских верских заједница у југоисточној Србији (са посебним освртом на Роме протестанте), *Етнолошко-антрополошке свеске* број 19, Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, стр. 87-111; Тодоровић, Д. Роми као пентекосталци у југоисточној Србији, у: *Промене идентитета, културе и језика Рома у условима планске социјално-економске интеграције*, приредили Варади Т. и Башић Г. (2012б), Београд: САНУ, стр. 461-475; Todorović, D. and Živković, J. Branislav Pavlov: Head of Jehovah's Witnesses in Bujanovac, in: *A Priest on the Border*, edited by Ђорђевић, D. В., Todorović, D. and Jovanović, M. (2013), Niš: YSSSR and Faculty of Mechanical Engineering at the University of Niš, pp. 103-121.

3 Todorović, D., ed. (2004) *Evangelization, Conversion, Proselytism*. Niš: YSSSR; Тодоровић, Д. и Ђорђевић, Д. Б., прир. (2004) *О мисионарењу*,

Мноштво разлога који погодују конверзији ромских православних, католичких и верника ислама на протестантизам могу се систематизовати у четири групе: *социјално-економску* (услуге милосрђа, образовање, саветодавне услуге, медицинска помоћ, економски развој), *богословску* (личност пастора, служба на матерњем језику, постојање чистих ромских цркава, суштина верског учења), *културну* (улога песме, музике и игре у служби, неспутаност емотивног доживљаја и испољавања вере, присност у личном контакту и брига о породици и деци као одлика традиционалног ромског културног обрасца) и *политичку* (залагање за религијске слободе и једнакост свих верских заједница, борба за људска и политичка права Рома).⁴

У нашем раду анализираћемо *суштину верског учења* (емотивно узбуђење, глосолалија или „говорење у језицима”, визије и исцељења), централни сегмент богословских фактора, на чему мале верске заједнице посебно инсистирају у верском деловању међу ромском популацијом у југоисточној Србији.

Узорак и методологија истраживања

Истраживање⁵ је обављено на узорку 60 крштених верника ромске националности, као и 14 ромских и неромских верских старешина.

преобраћењу и прозелитизму. Ниш: ЈУНИР и Свен.

- 4 Đorđević, D. B. Преобраћање Рома на протестантизам (Model, činioci, тумачење), у: *Konverzija i kontekst (Teorijski, metodološki i praktični pristup religijskoj konverziji)*, priredili Kuburić Z. i Sremac S. (2009), Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije, str. 227-244; Đorđević, D. B. and Todorović, D. Orthodox priests and the protestant Roma (A bit of empirical research from the South of Serbia), in: *Orthodoxy from an empirical perspective*, eds. Blagojević, M. and Todorović, D. (2011), Niš and Belgrade: YSSSR and IPST, pp. 175-188; Тодоровић, Д. Протестантизам – нова религија Рома југоисточне Србије, у: *Антропологија, религије и алтернативне религије: култура идентитета*, уредио Синани Д. (2011а), Београд: Српски генеалогски центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду, стр. 235-266; Тодоровић, Д. (2012в) Улога културних фактора у протестантизацији Рома југоисточне Србије, *Култура* бр. 136, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 376-402.
- 5 Презентовани резултати део су обимног социо-емпиријског истраживања спроведеног на узорку крштених верника ромске националности неколико протестантских верских заједница на територији југоисточне Србије (Хришћанска баптистичка црква, Јеховини сведоци, Хришћанска адвентистичка црква и Еванђеоска пентекостална црква), ромских и неромских старешина побројаних верских заједница, те верских вођа већинских религија (Српска православна црква и Исламска заједница), а у оквиру докторске дисертације „Протестантизација Рома југоисточне Србије”, коју је аутор одбранио октобра 2011. године на Одељењу за социологију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Подаци су прикупљени методом продубљеног интервјуа на основу стандардизоване процедуре са *Ромима верницима* и *неромским и ромским старешинама* протестантских верских заједница у југоисточној Србији. Разговори су реализовани између децембра 2008. и марта 2009. године.

Ромима верницима постављен је сет питања:

1. Догодило Вам се већ да осећате као да сте испуњени Светим Духом? 2. Верујете ли да Бог говори кроз Вас? 3. За време трајања службе осећате велико узбуђење и емотивно пражњење? 4. Десило Вам се да за време трајања службе почнете да говорите језиком који не разумете? 5. Доживљавали сте нека натприродна искуства? и 6. А нека религијска искуства, као што су визије и исцељења?

Неромским и ромским старешинама постављена су питања: 1. А, можда, протестантске верске заједнице привлаче Роме јер нуде спонтану побожност и облике заједништва у којима се доживљава људска присност и душевни мир. Има ли истине у томе да су важни и богословски (теолошки) разлози?

Резултати истраживања

Емотивно узбуђење за време трајања богослужења

Занимало нас је има ли разлика у доживљају чина богослужења међу Ромима припадницима различитих протестантских заједница, односно у којој мери превагу односе рационални над емоционалним елементима.

„Осећам одговорност да треба нешто да пренесем. Идем с намером да разговарам, и то је једна озбиљна ствар. А док траје проповед, мени је довољно да неко да неки коментар, ја кроз тај коментар видим себе и он ме охрабри. Рецимо, неко објашњава како му је Јехова помог’о у томе и томе, а можда је то и моја ситуација, и ја се осећам охрабрено. Или кад коментаришемо, осећам исто неку пунину, јер, на пример, кад разговарамо или дајемо коментар, ми дајемо свој удео, самим нашим говором ми слаavimo Бога.”

С. Б., 37, Јеховин сведок, Тасковићи (Ниш)

„Што се тога тиче, богослужење доживљавам рационално, не емотивно. Посебно не да неког свештеника посебно идеализујем и волим да га слушам. Верујем да сваки свештеник који изађе може да каже нешто поучно за мене. То ми је битно, да добијем поруку, а не емотивни доживљај, да се ја нешто посебно емотивно узбудим.”

А. С., 29, адвентиста, Ниш

Један од аспеката плодносног утемељења верске доктрине представља усвајање знања о Библији и упознавање са другом верском литературом (месечници, серијске публикације). Њиховом се анализом на недељним састанцима развијају специфичне интерпретације етоса нове групе. Новостечена верска знања постају главни ресурс у потенцирању осећања различитости и истрајавању у сучељавању са механизмима спољашње стигматизације. Додатни извори идентификације јесу учествовања на богослужењима, појединачна или заједничка молитва са истоверницима, евангелизацијски рад итд.

Проповедник током богослужења говори као лични сведок божјег откровења, тумачећи, објашњавајући и примењујући га на потребе људи. Изговореном речју објављује и оглашава „добру вест” примљену од Бога. На слушаоцима је да, оснажени вером, приме и разумеју дата упутства и покушају да их примене у животној пракси.

Наши Роми, баптисти, адвентисти и Јеховини сведоци, наглашавају *рационално* одношење током трајања верске подуче:

1. Моћ и делотворност проповеди увећава се пажљивим слушањем, коментарисањем и записивањем бележака;
2. Надахнутост за пријем свете речи појачава се вредним истраживањем Писма и испуњавањем постављених недељних задатака;
3. Исправним понашањем сматра се усвајање и примена порука Светог писма и друге верске литературе⁶;
4. Подстиче се учествовање у теолошкој школи;
5. Примереним тоном читају се духовне песме итд.

За пренаглашену емоционалност и неконтролисаност верског израза пентекосталаца немају разумевања, штавише називају га богохуљењем, јер одудара од тишине, реда и библијске припреме на које су навикнути у својим заједницама (слике 1 и 2).

Испуњеност Светим Духом током трајања богослужења, међу једноставним и спонтаним пентекосталцима огледа се у наглашеном узбуђењу и изливима емотивног пражњења.

„Да. Значи, то је нормално. Отвараш се пред неком у коме имаш поверење. То је једино пред Богом, пред Христом. Може неке ствари супругу, мајци, оцу или пријатељу, али ово је директно пред Богом. И отворила би се тако, и умислила би’

6 Јеховини сведоци имају месечне магацине „Пробуди се!” и „Кула стражара”, а адвентисти „Гласник” и „Знаке времена”.

да је он ту предамно. И у своје мисли би' сама себи рекла, као кад клекнем пред њега, тако га славим, сви срцем. То сви доживљавају. То се не може баш све речима објаснити, описати, тај осећај... Као да се налазиш сам у просторији са Христом, тако. Можеш да плачеш, да се смејеш, да дигнеш руке, да клекнеш, како те Христов Дух води..."

Д. Д., 29, пентекосталац, Лесковац

Слика 1. Атмосфера са заједничког богослужења адвентиста у Драговцу (Бојник) (Д. Тодоровић, фебруар 2009)



Слика 2. Атмосфера са заједничког богослужења Јеховиних сведока у Лесковцу (Д. Тодоровић, фебруар 2009)



„Да. Кад Дух Свети је са мном, значи, кад идем у цркву, ако сам сагрешила са Богом, ја то молим да ми Он опрости. И почнем да плачем, почнем да се молим, сви људи гледају у мене. Ја плачем, дижем руке Богу, узвисујем га, почнем да певам из свег гласа. И тада се добро осећам.”

С. А., 15, пентекосталац, Врањска Бања (Врање)

„Па, такве ствари се не могу описати... Ја стварно не знам како изгледам у моменту, јер има људи који воле да подигну руку... Рецимо, ја се једноставно опустим, затворим очи јако, некад знам само да ставим руку или да подигнем руку, или

да подигнем обе руке. Једноставно, ја не гледам око себе шта се дешава, нити ме занима. У том моменту ја желим да будем што ближи Богу. И то је највећа поента долажења у цркву.”

С. Ц., 29, пентекосталац, Врање

„Ја се осећам увек испуњено. А кад је проповед, тад још јаче! Ја не идем код лекара, можда ми не верујеш. Ја имам притисак 250, 260, лек не пијем. Кад се молим, осећам као да нешто ми одузме све, и тако сам срећна с Богом, и увек ме дотакне и лечи. Ево, данас сам била баш болесна, целу ноћ нисам спавала. Рек’о: ’Боже, дај ми снагу да не оставим само моју...’. Знам да је данас Господња вечера. ‘Фала Богу, много ми било добро, и дошла сам. И зато сам и плакала. Значи, верујем у Бога... и као да летим... Ништа други, само ја... цео Исус изађе испред мене, можда ме не верујете... и ја као имам осећај... и тресем се, чак, све ме жмарци пролазу... Ево, сад с тобом што причам, ја као да осећам топлину.“

Ш. Б., 64, пентекосталац, Ниш

Пентекостално преношење и објашњавање милости Исуса Христа верницима не подрива ауторитет Библије, али наглашава да религија није само питање доктрине, већ и искуства. Његова је специфичност у *нагласку на рад Духа Светог у сваком вернику понаособ*. Упркос истраживачким склоностима, темељној припреми и уверљивости, проповедников наступ непотпун је уколико се не збива у сили Духа Светога. Испуњеност и прожетост својих срца, оснажени божанском енергијом показују на различите начине:

1. Пастори темпераментном проповеди, исцелитељским додиром и молитвама за оздрављење или терање злих сила, а
2. Верници причама и сведочанствима, катарзичним слављењем и егзалтираним говором и понашањем.

Од интелектуалног оправдања вере важније су емоције током *слављења Бога*, када се верници вољно подређују вођству Духа Светог. Насупрот мирном, достојанственом, ћутљивом и одмереном хришћанству баптиста, адвентиста и Сведока, богослужење код пентекосталаца поприма битно *комунитарне одлике*: Дух силази на групу људи окупљених у молитви. Интензивно заједништво прераста у снажно религиозно искуство, извор снаге и подстицај да се истраје у свакодневној побожности.

Ромски „пентекостални жар” прате потпуна преданост и емоционална напетост присутних, манифестоване следећим екстатичним елементима: 1. подрхтавање, 2. трешење и грчење, 3. клечење или клањање, 4. викање, стењање или гласно уздисање, 5. дизање или склапање руку, 6. плескање,

7. громогласно певање, 8. њихање у ритму музике, 9, занесеност погледа и 10. раздрагано осмехивање (слике 3 и 4).

Слика 3. Атмосфера са ромског богослужења пентекосталаца у Лесковцу (Д. Тодоровић, фебруар 2009)



Слика 4. Атмосфера са ромског богослужења пентекосталаца у Нишу (Д. Тодоровић, март 2009)



Јеванђеоско хришћанство је „религија срца”: важно је да ли је појединац искусио излив Божје љубави у сопственом животу:

1. Омогућена је прилика свакоме ко осећа потребу да пренесе своју причу или пружи сведочанство, чиме изговорено задобија вредност написаног;
2. Из појединачних и групних молитви захвале или молитви за оздрављење избија радост, спонтаност, узајамност и наглашена емоционалност;

3. Проповед је темпераментна, али истовремено неформална и опуштенија, праћена верничким узвицима („Алелуја!”, „Амен!”).

Глосолалија или „говорење у језицима”

Опречни ставови о духовном дару *глосолалије*, надахнућу изговарања бујице неразумљивих слогова или речи у емоционалном заносу⁷, нагнали су нас да објашњење потражимо на две стране: међу ромским верницима црква које на овај обред током богослужења не гледају с одобравањем (адвентисти, Сведоци, баптисти) и цркве под чијим је окриљем наново откривен (пентекосталци).

„То доживљавам тако што у Светом писму пише да треба човек сви да разумемо тај језик. Бог је дао један језик да сви разумемо. Он ће прича шпански, ја ћу причам немачки и шта смо се ја и он разумели? Шта је било са Вавилонском кулом? Ништа, зато што је Бог ометао језике....”

Н. Б., 25, баптиста, Ниш

„То су ствари које користи Согона, Ђаво да би људе привукао на страну себе. Јер, ако ми гледамо Библију, онда није тамо доказ да ће прави ученици падати у несвест, бити под трансом, него прави доказ је љубав коју показујемо једни према другима... Исус јасно говори: постојаће људи који ће веровати да то раде у Исусово име, али Исус ће им рећи: никад вас нисам познавао. То није доказ да је то подршка од стране Исуса Христа.”

З. С., 35, Јеховин сведок, Врање

„Нема тога код адвентиста... Е, овако. У Библији је описано и говори се да када је Бог основао цркву, када је дао Мојсију налог како да направи цркву и како да се служи, сам Господ је казао: 'Кад уђеш у цркву, скрушеног срца, погнуте главе, у миру и тишини'. Значи, мора да постоји ред и уређеност у цркви. Првенствено, кад улазиш у цркву мора да седнеш, да се Богу захвалиш што је омогућио да дођеш. Миса или час кад почиње мора да буде тихо, лепо и разумно кад се говори. Када један говори, морају сви да ћуте. То је оно што је Исус казао, мир и тишина када силази Дух Свети, који оплемењује срце човеку и даје му разум шта да ради и како. Кад ми адвентисти прочитамо нешто из Библије, ми тачно знамо на шта се говори, шта хоће тај стих да каже. А има људи који говоре на празно и не разумеју Библију онако како треба да је разумеју. Јер, Библија говори сама за себе, не морам ја да тумачим Библију, па да вама пренесем. Библија сама себе тумачи.”

Г. А., 45, адвентиста, Житорађа (Прокупље)

7 Noorbergen, R. (1974) *Glosolalija – opojni zvuci zanosa*, I i II. Zagreb: Znaci vremena.

Како смо описали, екстатичко искуство сусрета лицем у лице са Исусом Христом проживљава се оживљавањем неког од укупно девет дарова Духа Светог (глосолалија, исцељивање, визије, пророчанства, чуда итд.) које су апостоли прве цркве примили у Дане пентекоста. Говор „муцавих усана” не наилази на одобравање међу Ромима окренутим потврђивању вере суштинском спознајом Библије, оцењује се као превара, импровизација, имитација или хистерична.

Оплемењеност верничког срца доказује се:

1. Духовним миром;
2. Уређеношћу и достојанственошћу и
3. Тумачењем Светог писма свима разумљивим, а не измишљеним језиком.

Из другачијег угла посматрана, моћ говорења „другим”, најчешће неразумљивим језицима, као израз „посредовања” Светога Духа, једна је од кључних доктрина пентекосталног покрета. Замолили смо Роме пентекосталце да нам пренесу своја искуства крштења божјом силом.

„Да, говорење у језицима. То ти је дар Духа Светога. То се увек, када је Дан пентекоста, кад славе све цркве дар од Св. Тројице, онда старешине у цркви замољавају све оне који имају дар духовног језика да иду код једне особе која нема дар духовног језика и да се помоле њему. Да затраже од Господа да и њему да тај дар духовног језика. Ко жели, иде и моли се њему. Ствар је у томе и ко кол’ко отвара своје срце. Неко проговори две речи, неко три. У Библији стоји написано да ће неко добити дар тумачења тог језика, а тренутно сада у цркви има пуно људи који говоре духовних језиком, али још никога нема ко то може да тумачи. Али, у Библији стоји да ће неко од нас добити тај дар да тумачи, што се још није десило.”

П. К., 38, пентекосталац, Лесковац

„Кад је присутан у тебе Дух Свети осећаш топлину, причаш онај језик који ти Бог даје са висине. То је дар, свако може да има, ако можеш да га примиш, ако Бог стварно ради и делује. Имам и ја тај дар... Па, не могу да се сетим тих речи које изговарам. А други могу да чују, и ти чујеш, али не обраћаш пажњу на то, ти обраћаш пажњу на своје, немамо сви исти речи који причамо. Сваки има своје те духовне речи које изговара. И сад ја не могу да чујем шта ти говориш. Присутност божја кад је на тебе, ти осећаш топлину, све се тресе тело.”

Г. Ј., 52, пентекосталац, Лебане

„Да, имам тај дар. То је дар говорење у језицима. Како да ти кажем, не знам ни ја који је то језик. То се десило код мене, мислим да има око седам, осам године, како сам добио то.

Прво ми је било оно, како да ти кажем, шта је сад ово, не познајем речи. Нисам хтео да их говорим, јер сам се бојао, не знам шта то значи. Просто, оно дође, излази само од себе. Али, тамо пише у Библији, ако нема ко да тумачи то, те језике који говорите, немојте да говорите јавно, само говорите Богу. Нису сви крштени, не говоре сви у језицима, можда већина говори, али нису сви. Још нису крштени, не можемо сви имати исте дарове. Неко ће бити учитељ, неко тешитељ, неко евангелизатор, и тако... Не памтим, они просто излазу саме од себе. Ја кад би сад говорио, ја не знам да ти кажем ниједну реч. Онда то није то. Ако ти памтиш те речи и говориш од тебе, онда то није од Бога. Не говориш исте речи сваки пут, мењају се.”

Д. Д., 32, пентекосталац, Врање

Глосолалија или „говорење у језицима” један је од духовних дарова, знак и потврда другог крштења – крштења у Духу Светом. Термин је изведен из грчког језика од γλῶσσα (glosso, glossa) = језик и λαλέω (lalein, laleo, lalia) = говорити, говорим, говор⁸. Ради се о савременом феномену, продукту традиционалног пентекостализма у Америци на прагу двадесетог века, који се у међувремену раширио међу неопентекосталним харизматама широм света.

„Глосолалију чине звукови који се нижу, од мрмљања до бесмисленог, али говору сличног слоговања које укључује ограничени број различитих слогова и висок ступањ алитерације и понављања.”⁹

„Пентекостно искуство или крштење Духом Светим је доживљај силаска Духа Светога на поједину особу, по узору из Дјела апостолских (2,1-13; 2,38-39) у којем Дух Свети долази на вјерника да га помаже и испуни силом за посебно служење”.¹⁰

Вокално испољавање налик непознатом језику, односно неартикулисани начин изражавања, молитве и слављења Бога представља *чин индивидуалне верничке трансформације* у достизању божје близине и стање среће и задовољства. Пентекосталце, због нагласка на глосолалији, често називају и „покретом језика”, док је они сами доживљавају као конкретну манифестацију живог Бога.

8 Trudić, A. i Sremac, S. (2011) Praktična-empirijska teologija kao teorija religijske prakse: Predlog za upotrebu narativnog intervjua u ispitivanju glosolaliје, *Religija i tolerancija*, vol. 9, broj 16. Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije, str. 363-379.

9 Marinović Bobinac, A. (1999) *Neckrvena religioznost u Hrvatskoj: Primjer pentekostalnih zajednica*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

10 Jambrek, S. (2003) *Crkve reformacijske baštine u Hrvatskoj*. Zagreb: Bogoslovni institut.

У пентекосталним црквама обично се дар „другог гласа” тражи на Дан пентекоста, али и другим приликама. Тада пастор, који не може да додели моћ, али може призвати дејство Духа Светога, моли пред верником и полаже руке на главу или тело, подстичући отварање његовог срца.

Множина интервјуисаних Рома поседује дар говора у језицима, али истичу да им у црквама *недостају особе обдарене даром тумачења језика*, односно тумачи емоционалног садржаја изговорених порука и молитви.

Духовни дар „муцавих усана” различито се манифестује међу Ромима пентекосталцима:

1. Један број их се слободно препушта необјашњивом пријатном осећају;
2. Добар број их се уплаше кад се то деси;
3. Нико не разуме значај изговорених две-три или више речи;
4. Појединци могу ову врсту активности да чине свесно¹¹;
5. За друге је несвесни акт;
6. Неки је понављају у молитвама, као исте или нове речи;
7. Други само у специјалним приликама.

Визије

Потражили смо међу верницима и одговор на питање о евентуалном доживљају другачијих религијских искустава, као што су *визије*.

„Имао сам неке визије, али се бојим да о томе причам, да не будем пророк, ја не знам датум. Имао сам визије за неке ствари које су мени потребне, да ће да ме исцели Бог, имао сам визије у мноштву народа се налазим, пре него да одем у цркву, то је било као сан. А тога сам се сетио једаред кад сам био на једном сабору великом у Београду. Неке визије се јављају пре него што се деси, да би ме охрабрило и да би ми показало да сам на правом путу. Ево, сад се језим, то је мени помогло.”

Б. Т., 35, адвентиста, Горњи Матејевац (Ниш)

„Визије, да. На пример, Бог ми покаже неке ствари, који ја не бих сад знала о томе. И Бог покаже шта да се ради, шта ће да се деси или објашњава кроз визију неке... Кад сам била

¹¹ Медицина и психологија овакво необично говорно понашање признају за легитимну религијску активност, указујући да се може посматрати и као социјални и културни феномен, односно резултат вежбањем научног понашања на харизматским семинарима обнове у Духу.

млађа, у старој цркви, тад смо имали и тимски рад, молитва. Бог покаже како треба да се ради, како треба да се иде. На пример, пророчка реч, чујеш глас, некоме да се говори пророчка реч или визија неком да треба да говори то и то. Гледаш у дрво или неку ливаду или неко светло, све то има неко објашњење из речи божје. Да, на пример, будеш дрво усађено пре Потопа, да говориш реч божју. Свака слика, свака визија, дају објашњење шта треба да буде.”

Д. Д., 29, пентекосталац, Лесковац

„Јесте, имао сам визије. Али, пошто постоје неке ствари које се нису оствариле, ја не бих волео да говорим док не дође прави тренутак.”

С. Ц., 29, пентекосталац, Врање

Визије су важан део хришћанског религијског искуства. Кроз њих се Бог обраћа појединцима у будном стању, мада се често бркају са сновиђењима. Аутентична религиозна визија може бити личне природе, али и представљати снажну моралну поруку заједници у целини. Тумачење визија не сме да доводи у питање ауторитет божје речи, забележен у Светом писму. Имање визија у блиској је вези са даром пророчтва.

Роми у протестантизму прилично су суздржани у изношењу ове врсте верског искуства или га још увек нису имали. Ретки појединци га представљају као својеврсно интимно искуство о коме би разговарали тек након испуњења.

У доживљеним визијама углавном се описују:

1. Успостављени контакти са Исусом Христом;
2. Јасне представе нечијег будућег оздрављења;
3. Потврде о напретку и расту заједнице у ближој или даљој будућности или
4. Упутства и напомене за примену духовног дара за неко звање или службу.

Исцељења

У посебна религијска искуства спадају и разноврсна *исцељења*. Распитали смо се међу Ромима протестантима јесу ли доживели оваква искуства и како као верници сагледавају овај феномен.

„Највише Рома је, уствари, дошло због тих исцељења. Роми су, знате како, паничари кад се ради о неким болестима. А нисмо нешто довољно богати, па да плаћамо преко руке и све то. И онда немамо куд, па морамо код Бога. Они су чули за сва та сведочанства, да Бог чини, да Бог може и долазе, људи

се помоле. Не мора то старешина да се помоли да би Бог чуо. Може свако за сваког да се моли и да Бог чује и да исцељује ту особу. И да тако постану хришћани, почну да долазу у цркву. Највећи број њих и остане.”

М. Б., 18, пентекосталац, Лесковац

„Има доста исцељења и код други људи. Ево, мене Бог исцелио од рака, пробудио ми ћелије. Па, ми исцелио бол, ја шес’ месеца на паркет сам спавала, то ми је доктор рекао, више личи на шлог ноге. Једна сестра ми каже да у цркву су ми рекли да рак ногу. Ја плачем ту, и молим се, и чујем један тих глас, каже: ’Шта плачеш кад сам ја с тобом? Има да ходаш к’о манекенка. Не бој се, дете моје, устани!’ А мене сузе иду, и устала сам, и идем у Ниш. И ‘фала Богу, ево, на ноге сам.’”

К. Р., 54, пентекосталац, Лесковац

„Исцељења сам доживео. Конкретно, прошле године у мају сам требао да идем на операцију. Имам прелом лобање, једна кост ми је у глави, десет до дванаест сати је требало да траје операција, директно на мозгу. Питање је било да ли ће при томе да закаче скраму можда и да останем или инвалид или нешто друго. Ми смо дошли на богослужењу, славили смо Бога. Док је била молитва, ја сам само подигао руку, а моја жена је у том моменту рекла: ’Господе, ако си мени посведочио да Си жив и праведан, молим те’ и ставила је своју руку овако, ’не дозволи да оде на операцију, не дозволи да му се ишта деси.’ Отиш’о сам опет код тог доктора, јер сам морао да потпишем да не желим на ту операцију. Поново смо радили дубинско снимање главе и он кад је погледао, рекао је: ’Не могу да верујем’, с обзиром да има код себе један број снимака. И то је требало да буде прва операција са таквом врстом интервенције. ’Шта си ти радио?’ Одговорио сам му: ’Ја имам најбољег доктора. То је Бог.’ И он ми је рекао: ’Ово само Бог може да уради. Слави Бога док си жив и води рачуна шта радиш.’ Било је још много што-шта.”

С. Ц., 29, пентекосталац, Врање

Роми надасве верују да Бог делује како би учврстио веру која је у кризи или призвао себи сумњичаве у његово постојање. Њихова пријемчивост за вођство Духа има и своје социјално порекло. Лоши стамбени услови и немаштина добрано кроје здравствене навике, а друштвена маргинализација и територијална сегрегација ускраћује им многа загарантована права, између осталог и право на лечење (доступност лекарских ординација, болница, центара за опоравак). Када тамо и доспеју, обично се констатују поодмакли стадијуми болести и у здравствене картоне уписују најтеже дијагнозе. Сиромашним и себи самима препуштеним несрећницима преостаје још једино вера у наднаравно деловање, за спас сопственог или живота најмилијих.

Приче о ефикасности вере муњевито прострује махалом и наводе неопређене да прво посете заједничка верска окупљања, врло брзо се крсте и посвете црквеном деловању. Устукле невоље подстичу духовно уздизање и пружају прилику за изградњу нове персоне. Не сви, али након што се домогну спасоносног решења за настале муке, многи Роми заборављају првотне завете, опадају од вере и враћају се старим навикама; најпре оним уз које су генерацијама одрастали (слављење Ђурђевдана и Василице, употреба калоричне исхране, пушење, алкохол).

За оздрављења задужени су пастори који усрдно моле (организују се и заједничке молитве за болесне) и полагају исцелитељске руке на људе у потреби, након чега се дешавају фасцинантне промене у људском телу, непознате званичној медицини (слика 5).

Слика 5. Молитва пастора за исцељење верника у Лесковцу
(Д. Тодоровић, октобар 2008)



Организам се регенерише и чисти од:

1. *Психолошких оттерећења* (страхови, песимизам, опсесија, депресија);
2. *Физичких болести* (неизлечиве болести, канцер, одузетост делова тела);
3. Збивају се и *духовни опоравци* (покајања, опраштања, измирења);
4. Некад је деловање Духа пропраћено *физичким реакцијама*: падање, гестикулације, гласовне промене.

О искуствима безмало отписани *јавно сведоче* на недељним окупљањима браћи и сестрама, али и осталим сународницима изван вере, призивајући их да им се придруже у прослављању снаге божанске милости. Овакви аутентични

плодови вере најупечатљивије подстичу нове акте преобраћења и доношење одлуке о везивању сопственог живота уз послање изабране цркве. Придају им пажњу подједнако Роми баптисти, адвентисти, Јеховини сведоци и пентекосталци, али управо код јеванђеоских хришћана наилази на најјачи одјек.

Закључна разматрања

Роми су људи религиозног, али независног духа: никада не бива усвојено сво богатство религијских идеја, осећања, веровања и праксе, увек остаје отвореност за новине у религијском животу и њихово комбиновање са већ прихваћеним елементима.¹² Због тога се погрешно закључује да међу Ромима нема, нити може бити „добрих верника”. То није тачно: Роми могу бити добри верници, отворено је питање колико им је до сада нуђена таква могућност од стране традиционалних верских заједница. Роми су увек били отворени за оне који би им понудили полет ка божанском и поучили их о спасењу божјом милошћу. Очигледно да су мале верске заједнице то најприлежније чиниле.

Роми јесу добри верници, само што то исказују на два независна начина. Један је онај који практикују и окружујући Срби: ослањајући се на *свете књиге* и придржавајући се строгих и јасних *прописа*, захваљујући пропаганди и делатности хришћанских евангелизатора. Чину крштења претходи вишемесечно проучавање Библије и рад са старешинама на упознавању основних библијских начела. Не заборавимо, међутим, да је велики број Рома слабо образован, многи, нарочито старији, потпуно *неписмени* и да им преостаје тек жива реч старешине као веза с Богом. Врло често слабо познају српски језик, па им је неопходан проповедник на ромском језику. Они који јесу писмени, немају времена да редовно посвећују пажњу Светом писму и другим верским књигама, као и да се редовно припремају за активно учествовање у, рецимо, теократској школи и подучавању за хришћанску службу. Други начин је ослањајући се на моћну *оралну традицију*, као трајну одредницу свог идентитета кроз историју. Роми су се преобраћали више угледајући се на нечији пример из непосредног окружења и нечије сведочанство, доказујући да се не верује само формом, већ и срцем. У таквим ситуацијама *религијска пракса односи превагу на религијском свести*.

¹² Татомир Вукановић специфичан ромски доживљај и испољавање верских осећања симболично је назвао термином „љараманство” – Vukano-
vić, T. (1983) *Romi (Cigani) u Jugoslaviji*. Vranje: Nova Jugoslavija.

Црквеним је првацима из редова адвентиста и Сведока подједнако важно да међу преобразенике усаде силу верског знања и активно учествовање у свакодневном животу заједнице. Од ромских верника захтева се предано проучавање Библије и друге теолошке литературе под будним оком искусније браће и сестара, учествовање у организованој теолошкој подуци, али и редовно посећивање богослужења и ревностан евангелизаторски рад; штавише, предуслов су црквеном крштењу и формалном озваничењу припадности религијској групи.

Становништво ромских махала са наглашеним емотивним наспрам интелектуалног потенцијала виђеније је међу баптистима и пентекосталцима. Старији, махом неписмени, ритуалисти поштују Библију као свеопшти извор знања, али су им за прихватање јеванђеоског учења пресудни религијско практиковање родбине и пријатеља, сведочанства о деловању Духа Светог у свакодневици и личност пастора, који понизним стављањем на располагање сопственој пастви потврђује максиму да је „вера без дела мртва”.

Богослужења код Рома пентекосталаца имају проповед пастора, обдарених за преношење речи Господње, као што је имају и друге верске заједнице, у којима се подучавају исправном верском животу и понашању. Али имају и слављење Бога, речима и песмом. Верници се у потпуности препуштају деловању Духа Светога да их води онако како он хоће и жели. Иако окружен другом браћом и сестрама, сваки верник се предаје успостављању директне, интимне везе с Богом, коме испоручује најдубље молбе, жеље и очекивања за превладавање тешких животних ситуација. А када се она остваре, па још и послушају друга сведочанства о деловању Духа Светога, онда нема боље потврде да сте на божјем путу.

ЛИТЕРАТУРА:

Vukanović, T. (1983) *Romi (Cigani) u Jugoslaviji*. Vranje: Nova Jugoslavija.

Đorđević, D. B. Preobraćanje Roma na protestantizam (Model, činio-ci, tumačenje), u: *Konverzija i kontekst (Teorijski, metodološki i praktični pristup religijskoj konverziji)*, priredili Kuburić Z. i Sremac S. (2009), Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije, str. 227-244.

Đorđević, D. B. and Todorović, D. Orthodox priests and the protestant Roma (A bit of empirical research from the South of Serbia), in: *Orthodoxy from an empirical perspective*, eds. Blagojević, M. and Todorović, D. (2011), Niš and Belgrade: YSSSR and IPST, pp. 175-188.

Живковић, Ј., Тодоровић, Д., Јовановић, В. и Ђорђевић, Д. Б. (2001) *Ромске душе*. Ниш: Универзитет у Нишу.

Jambreč, S. (2003) *Crkve reformacijske baštine u Hrvatskoj*. Zagreb: Bogoslovni institut.

Kuburić, Z. The Gypsy Protestant Between Nationally Mixed and Homogenous Encourage, in: *Roma Religious Culture*, edited by Đorđević D. B. (2003), Niš: YSSSR and YURom centar and Punta, pp. 163-167.

Kuburić, Z. (2010) *Verske zajednice u Srbiji i verska distanca*. Novi Sad: CEIR.

Kurtić, T. (2008) Protestantska evandeoska crkva „Zajednica Roma” u Leskovcu, *Leskovački zbornik* br. XLVIII, Leskovac: Narodni muzej, str. 351-358.

Marinović Bobinac, A. (1999) *Neckrvena religioznost u Hrvatskoj: Primjer pentekostalnih zajednica*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

Noorbergen, R. (1974) *Glosolalija – opojni zvuci zanosa*, I i II. Zagreb: Znaci vremena.

Todorović, D., ed. (2004) *Evangelization, Conversion, Proselytism*. Niš: YSSSR.

Тодоровић, Д. Протестантизам – нова религија Рома југоисточне Србије, у: *Антропологија, религије и алтернативне религије: култура идентитета*, уредио Синани Д. (2011а), Београд: Српски генеалогски центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду, стр. 235-266; Тодоровић, Д. (2012в) Улога културних фактора у протестантизацији Рома југоисточне Србије, *Култура* бр. 136, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 376-402.

Тодоровић, Д. (2011б) Протестантизам на Балкану и у Србији, *Социолошки преглед*, вол. 45, бр. 3, Београд: Српско социолошко друштво, стр. 265-294.

Тодоровић, Д. (2012а) Етнографско-социографски показатељи раширености протестантских верских заједница у југоисточној Србији (са посебним освртом на Рома протестанте), *Етнолошко-антрополошке свеске* број 19, Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, стр. 87-111.

Тодоровић, Д. Роми као пентекосталци у југоисточној Србији, у: *Промене идентитета, културе и језика Рома у условима планске социјално-економске интеграције*, приредили Варади Т. и Башић Г. (2012б), Београд: САНУ, стр. 461-475.

Тодоровић, Д. (2012в) Улога културних фактора у протестантизацији Рома југоисточне Србије, *Култура* бр. 136, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 376-402.

Тодоровић, Д. и Ђорђевић, Д. Б., прир. (2004) *О мисионарењу, преобраћењу и прозелитизму*. Ниш: ЈУНИР и Свен.

Todorović, D. and Živković, J. Branislav Pavlov: Head of Jehovah's Witnesses in Bujanovac, in: *A Priest on the Border*, edited by Đorđević, D. B., Todorović, D. and Jovanović, M. (2013), Niš: YSSSR and Faculty of Mechanical Engineering at the University of Niš, pp. 103-121.

Trudić, A. i Sremac, S. (2011) *Praktična-empirijska teologija kao teorija religijske prakse: Predlog za upotrebu narativnog intervjua u ispitivanju glosolalije*, *Religija i tolerancija* vol. 9, broj 16, Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije, str. 363-379.

Dragan M. Todorović

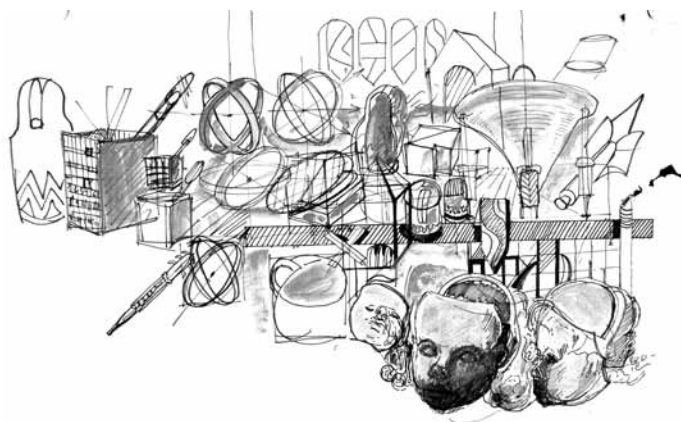
University of Niš, Faculty of Philosophy – Sociology Department, Niš

THE ESSENCE OF RELIGIOUS TEACHING AS A
THEOLOGICAL FACTOR OF THE PROTESTANTIZATION
OF THE ROMA IN SOUTHEASTERN SERBIA

Abstract

In the religious activity among the Roma population in Southeastern Serbia, church leaders of the Protestant provenience insist on faith as a new element in their self-definition: individual and group work encourage spiritual improvement through the study of the Holy Scriptures and the application of biblical principles in everyday life and behavior. Adventists, Jehovah's Witnesses and Baptists demand "a life in quotes" and practice the "silent" prayer, without dancing and verbal expression of feelings. For Pentecostals, the "newly-born" Christians, apart from the Bible, a special significance is assigned to the religious ritual: a subjective, deeply emotional experience is emphasized as well as giving-in to the "leadership" of the Holy Spirit during the worshipping service. The paper presents observations from the in-depth interviews conducted with 60 baptized Roma, as well as 14 Roma and non-Roma religious leaders. The data was acquired based on the standardized procedure with Roma believers and non-Roma and Roma leaders of Protestant religious communities in Southeastern Serbia (Christian Baptist Church, Jehovah's Witnesses, Christian Adventist Church, and Evangelical Pentecostal Church).

Key words: *Protestantism, Roma, Southeastern Serbia, identity, theological factors, religious teaching*



Универзитет у Новом Саду, Економски факултет –
Департаман за европску економију и бизнис, Суботица

DOI 10.5937/kultura1341073C

УДК 17.026:391

316.7:391

159.923.2:316.62

прегледни рад

ДЕНДИЗАМ И МОДА: ОД ОДЕЋЕ ДО СТИЛА

Сажетак: У настојању да се испита феномен дендизма у раду се проблематизује однос слободе појединца и његове условљености менама моде. Иако је везан за одређени историјски тренутак и одређени географски простор, дендизам има универзалан културни значај, јер промовише једно ново схватање индивидуалитета. Денди постоји само на основу властитог суда укуса који се очитује у начину његовог одевања, држања и манира. Уместо да се одене прикладно обичајима друштвене класе којој припада, као што је то било уобичајено, модерни појединац оличен у дендију у слободном избору одеће и владања види прилику за властиту самореализацију. Управо дендизму треба приписати заслуге за откриће могућности да се нечија независност и оригиналност дају изразити непосредно, на његовој спољашњости. Кључно питање, од којег зависи културни домет дендизма, јесте да ли такво поступање може да обезбеди истинску слободу индивидуе или оно само отвара ново поље друштвене манипулације.

Кључне речи: дендизам, естетска култура, суд укуса, индивидуална слобода, модерност, мода

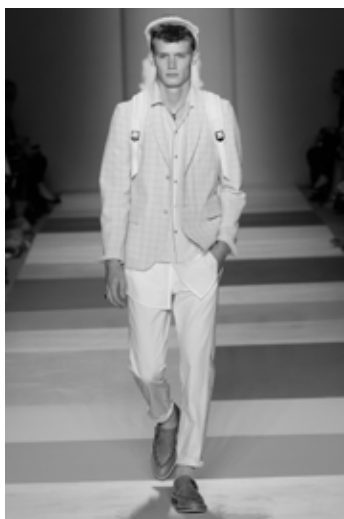
Totus mundus facit histrionem.

Натпис у лондонском *Globe Theatre*

Одевање као начин изражавања

Рад америчког модног креатора Марка Џејкобса (Marc Jacobs) у последње време одражава наклоњеност минималистичкој поетици: засебни, носиви комади, међу којима се, са једне стране, истичу меки сиви кардигани и изазовне наборане сукње, а са друге, ружичасте кабанице и спортске

бермуде. Иако су кројеви уздржани, луксузни материјали, попут нежног кашмира и fine вуне, наговештавају тактилно пријатност. Овакав приступ дизајнирању предусретљив је према потреби савременог појединца за увођењем реда у ужурбани градски начин живота и то без одрицања од уживања у луксузу. Историјске корене настојања „модно све-сног појединца” да обједини противречности аскетске уздржаности и естетских осећања треба потражити у дендизму. Иако се често мисли како елегантно одевање представља императив тек нашег времена, прву назнаку уверења како је путем одеће и начина на који се она носи могуће изразити особеност властитог укуса, па и остварити се као личност, у највећој мери дугујемо првим дендијима.



Илустрација 1 *Модел Марка Џејкобса*, из колекције пролеће/лето 2013; Преузето са сајта: <http://www.marcjacobs.com/lookbooks/marc-by-marc-jacobs/mens-ready-to-wear/spring--summer-2013/>

Поред афинитета према модерном одевању који данас преовладава, неретко се такође може наићи на став да би моди требало отписати сваку вредност, јер је она тек особени вид друштвене манипулације. Међутим, иако се о моди најчешће мисли као о средству „заодевања” и прикривања праве природе тела и личности, у њој бисмо исто тако могли да видимо и покушај конструисања и представљања сопства. Уколико не представља искључиво инструмент завођења, мода би, преко низа развијених техника и немалог броја укорених знања на које се ослања, могла појединцу да послужи као средство исказивања у различитим регијама бивствовања. Ослањајући се на изграђене шеме класификације, властите склоности, навике, па чак и несвесне способности, индивидуа може да изгради и изрази свој укус. Наравно, све

је то могуће само под условом да измакне замкама модне индустрије, која настоји да наметне норме како би из привлачности модних артикала извукла профит. Ипак, модерно одевање се пречесто схвата или као приврженост понуђеним шаблонима, који се увек изнова обнављају или, опет, као индивидуални хир, који се општој униформисаности супротставља куриозитетом без покрића.

Понешто од онога што је пре два века изазивало скандале, данас се сматра друштвено пожељним. Отуда нас не чуди то што се изменила мода, него то што се није изменило њено разумевање. Додуше, склоност према моди ни данас често није праћена успехом у њеном поимању и практиковању, али нема несугласица поводом тога да се модерним сматра само оно што произилази из слободног естетског избора појединца. То, једноставно, значи да под модерним не треба подразумевати пуко преузимање образаца – иако је управо то модел по којем се одвија смењивање модних циклуса од ренесансе наовамо – већ једино оно што представља резултат ангажовања властите естетске моћи суђења. Управо због тога, а упркос чињеници да је мода прихваћена као значајан феномен модерног друштва, неретко се чини да она не резултује ничим другим до једном врстом манипулације власника капитала који у томе виде прилику за зараду.

Очигледно, мода има динамичку природу, па се она непрестано манифестује на различите начине, што је чини подесном за различита тумачења, која се протежу између две крајности, од којих једна у моди види средство прикривања тела и личности, а друга, супротно томе, средство конструисања и представљања сопства.¹ Дендизам представља особени приступ разумевању моде, који у њој види прилику изградње укуса, за који, опет, сматра да је најважнији аспект личности. После стогодишњег оперисања модне индустрије, такво становиште лако се може учинити превазиђеним, али треба рећи да се дендизам није исцрпео у подлегању некаквим „модним прописима”, него да се он о њих управо упорно оглушавао. Већ тада се могло назрети да један „модни код” подразумева нека правила која су често везана непосредно за одређени низ одевних артикала, али су дендији брзо схватили да мода нипошто не може бити сведена на њих, него да она подразумева слободно поигравање таквим константама. Међутим, пошто та чињеница никада у довољној мери није била схваћена од стране многих који су настојали да „следе моду”, склоност према привлачној

1 Craik, J. (2005) *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, London and New York: Routledge, p. 2.

одећи се чешће манифестовала као помодарство, дакле, као приврженост тренутно владајућим обрасцима (који се увек изнова обнављају), или, опет, као хир, који се општој униформисаности супротставља куриозитетом без покрића. Могућност неадекватног схватања моде произилази из њене „неухватљиве” природе, која подразумева непостојане садржаје и разноврсност њиховог значења. Граница између оригиналног и прихватљивог, уствари, је врло танка.

Међутим, најважнији аспект моде јесте, уствари, *изглед* радикалне новине, коју не прати „суштинска измена *стварности*”.² Стога се може рећи да мода ускраћује управо оно што обећава. Ако се сагласимо да је оно што мода истиче као стварно, уистину, само привид, онда је јасно да њена привлачност почива на обмани. Међутим, морали бисмо да се запитамо да ли је таква примедба и данас на месту, будући да манипулативна природа „диктата моде” не представља једини, а још мање најозбиљнији изазов који се пред нашу слободу поставља. Ипак, не треба да заборавимо да овде није у питању само природа некаквог пролазног обичаја у одевању, него да је, такође о нечему што се односи на целокупну стварност. Једноставно, није извесно да ли је столетна владавина номинализма поштедела било какав чврсти појам *реалности*. Ако се у обзир узме ничеански увид како не постоји *Стварност*, него ми имамо посла само са њеним различитим тумачењима – дакле, са разним стварностима, намеће се питање да ли и даље има смисла традиционално разликовање појаве и суштине? Провокативност дендија почивала је у томе што су они истицали важност акциденције у односу на супстанцију, чиме су, поред осталог, вређали традиционални укус. Међутим, дендизам се није истрошио у скандалу, него је допринео разради неких кључних питања, пре свега, оног о односу суштине и спољашњости, а нарочито с обзиром на индивидуалност, као стожерни појам савремене културе.

Ипак, у извесном смислу, денди је једна фриволна појава, коју можемо уз извесне ограде да сматрамо претечом данашњег „самосвесног потрошача”, али не и да га са њим поистоветимо. За то постоји неколико разлога: прво, денди није предузимљиви прегалац који троши нетом стечено, већ заузима позу аристократе слободног од рада; осим тога, он није опседнут потрагом за новим уживањима, већ уме да буде аскетски уздржан; коначно, денди није помодар, него онај који мукотрпно разрађује лични стил. Дендизам чак није,

2 Kroker, A. and Kroker, M. (eds) (1987) *Body Invaders: Panic Sex in America*, New York: St Martins, p. 45.

као што многе слабо образоване особе верују, тек претерана склоност ка добром одевању и елегантним стварима. Те ствари за истинског дендија су само симболи аристократске супериорности његовог духа. Балзак сведочи како је Брамел држао да трпеза, коњи, намештај и фасада потичу из појединца само *посредно*, а говор, ход и манири – *непосредно* и да је управо то разлог да ови последњи, више него први, у потпуности буду подвргнути законима елеганције.³ Баш услед тога, у очима дендија савршеност одела произилази из његове једноставности, која је заправо, најбољи начин да он успе у ономе до чега му је посебно стало, а то је да се разликује од других.⁴ Ако то имамо на уму, морали бисмо да се запитамо: Како се појединац нашао у прилици да сопственим средствима може да изгради посебан стил, а, посредством тог стила, и себе као личност? Да би се одговорило на то питање, неопходно је да размотримо генезу овог феномена.

Историјски извори дендизма и његова модерна природа

Дендијевско поступање ослања се на једну необичну мешавину епикурејског хедонизма и стоичког аскетизма.⁵ Наиме, потрага за разборитим задовољством као врховном моралном вредношћу Епикуров је изум, док је фанатична истрајност у одолевању сваком узбуђењу и поковавање природној нужности први пут као етички пропис постављен од стране Зенона. Осим тога, целокупну културу Запада трајно је обележила двомиленијумска доминација платонизма, којем ће се дендизам супротставити на радикалан начин. Ако овим сукобљеним полазиштима додамо још једну начелну склоност дендија према разноврсним противречностима – његовој појави је суђено да изазове скандал.

Истрајност у покушају враћања достојанства оном телесном, које се код дендија читовало највише кроз њихово држање, није могла да буде прихваћена без отпора, а испрва чак није могла да буде ни схваћена. Наиме, Платон је проказао целокупну чулност као простор у којем је могуће доспети тек до „одсјаја идеје”, да би се хришћани у наступајућим вековима с војничком одлучношћу посветили задатку утврђивања ниског положаја ове стране човекове природе. Средњевековна духовност нас је, дакле, трајно удаљила од античког идеала

3 Балзак, О. (2013) Брамел и његово учење, у: *Дендизам*, часопис *Градац*, бр. 188-190, стр. 112-113.

4 Д'Орвији, Б. (2007) *Дендизам и декаденција*, Београд: Укронија, стр. 98.

5 Schiffer, D. S. (2009) *Philosophie du dandysme*, Paris : P.U.F, p. 4.

природног савршенства. Да је човек несавршено биће веровало се одвајкада, међутим, тек је у хришћанству развијена идеја о његовој модификабилности. Дендизам ће управо настати на тој идеји заговарањем глорификације вештачког. За дендија артифицијелност задобија посебну вредност у оквиру особене, естетски профилисане, бриге за одевање и манире. Насупрот свом романтичном савременику, који се препушта заносима услед осећања „светског бола”, денди заузима прорачунату, трезвену позу, при чему су једини трагови страсти код њега кристализовани у брижљиво негованом изгледу. Пошто природност доживљавају као некултивисаност, дендији у артифицијелности естетског виде прилику културне еманципације.

После ренесансне обнове интересовања за природу, два главна правца филозофског промишљања довела су у питање владајуће представе о природи и друштву. Испитујући искуство као главни начин стицања сазнања, емпиризам је показао неоправданост претпоставке о природним основама друштвене организације, док је рационализам, окренувши се свесредној математизацији науке, заступао механицистичко поимање целокупне природе. Очеvidно, природу више нико није схватао у њеној непосредности, већ је она све преданије доживљавана као ресурс за задовољење човекових потреба. На трагу таквих идеја, дендији настоје да сирову природност посредују естетским погледом.

Наглашавање вредности лепоте као средства измирења сукобљених сфера чулности и разума могло се уочити и код Канта (Kant), Шилера (Schiller) или Новалиса (Novalis), а дендизам је развио особене и једностране последице таквих схватања, које се заснивају на уверењу да је чулна прилика индивидуе непосредни израз њеног духа. Ако сматрамо да суштина пребива у појави, онда нас од уверења да властиту личност можемо да изразимо путем заузимања извесне позе дели само корак, који предузимају управо дендији. Релативизам који они промовишу често добија карикатуралне обресе. Крајем 19. века, у намери да провоцира викторијански морализам, Вајлд (Wilde) је јетко запазио да „они који примећују и најмању разлику између душе и тела, у ствари, не поседују ни једно ни друго”.⁶ Иако не развија никакав експлицитан теоријски став, денди показује да је у ово уверен тако што истиче своју спољашњост како би прикрио дубину. На тај начин он антиципира Ничеову (Nietzsche) тезу, која на извештан начин обележава целокупну модерност, да

6 Wilde, O. (1894) *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, 24. May 2013, <http://www.kingkong.demon.co.uk/gsr/phrphil.htm>

сваки дубоки дух има потребу за маском, пошто је свака његова реч, дело и појава увек подвргнута погрешним тумачењима.⁷ Нововековно мишљење је пошло од претпоставке да би требало утврдити могуће везе између субјекта и објекта, будући да је престала вера у нужност претходних повезивања. Дендији су се становиштем расцепљеног односа субјекта и објекта, напосто, поиграли, показујући то путем свог посебног начина одевања. По свему судећи, денди је, дакле, једна изразито модерна фигура.

Под модерношћу треба разумети једно епохално одређење духа које је, између осталог, успоставило особен модел друштвене организације и промовисало посебан начин живљења. Уместо да се руководи традицијом и обичајима, модерно друштво се усредредило на изумевање властитих темеља. Појединац се осетио слободним од различитих друштвених стега својствених ранијим, стабилним поредцима, али се истовремено суочио са опадањем њихове заштитне функције, те се постепено осећао све угроженијим од стране других, све бројнијих незнаца. Да би повратио спокој, модеран човек се посветио осмишљавању властитог живота – будући да више није веровао како живот има неки унапред расположив смисао – и изградњи новог друштвеног поретка – будући да је престао да доживљава обавезност владајућег модела друштва.

Ослободивши се „стarih светиња”, модеран човек се у потрази за вредностима све више окретао свакодневном животу. Тако је новоосвојену слободу успостављања услова доброг живота према властитим мерилима почео да практикује преваходно на један начин – избор потрошних добара, видевши у томе важно упориште своје индивидуалности. Дендији су то схватање развили у правцу једне крајности, изједначавајући бригу за сопство са посвећеношћу властитом изгледу. Наиме, нико пре ових самосвесних монденских младих људи није помислио да би кључне одговоре у погледу идентитета требало потражити, не у прикривеној суштини, него у очевидној појавности. Сходно томе, дендизам представља истински револуционаран феномен по томе што промовише нови приступ изградњи идентитета појединца, који отада подразумева развој репертоара знакова везаних, пре свега, за одевање, држање и опхођење.

Такве промене могле су узети маха услед тога што се, током вишевековног урушавања традиционалних вредности, променила и организација свакодневног живота, нарочито захваљујући индустријализацији производње материјалних

7 Ниче, Ф. (1983) *С оне стране добра и зла*, Београд: Графос.

добра. Осећајући се позваним да слободном моћи располаже природом, човек се удаљавао од трансценденције као стожера животног смисла ка техничком приређивању животних услова. Међутим, како колективно имагинарно буде све мање обавезујуће, тако ће јавна сфера губити на духовној вредности. Додуше, биће разних покушаја да се тај дефицит некако надокнади, међу којима је и онај који се односи на избор естетски привлачних предмета. Међу становницима убрзано растућих градова слабиле су друштвене везе и они су једни друге почели да доживљавају као потенцијалне изворе опасности. У таквим околностима морала је бити развијена једна посебна вештина разумевања незнаца на основу њихове појаве. Међутим, природа одевних и употребних предмета је сложена, па и када се верује да се кроз њих рефлектују карактерне црте појединца и одређени друштвени односи, то још увек не значи постојање некаквог једнозначног кода, који би онда само требало разазнати. Када је масовна производња обезбедила веома разнолика добра, тумачење мотива са којима су начињени неки конкретни избори постајало је све теже.

У контексту нове стратификације друштва, морао је бити измењен и значај одевања. Наиме, за нечије друштвено позиционирање више није било значајно искључиво његово порекло, него и богатство, било материјално, у виду трговачког, финансијског и индустријског капитала, било духовно, у виду образовања и каријере. Дендији ће балансирати по тананој жици разапетој између појаве и суштине сопства, постављајући се према потреби разумевања овог односа крајње иронично: онај ко нема порекла, може имати аристократско држање, онај без новца, може се одевати као богаташ, а онај што није духовно обдарен, може истицати вредност укуса.

Да је неко прихватио нове могућности изражавања властите личности, могло се лако уочити већ из начина на који се он одевао. Стога не чуди што је помодарска склоност ка новотаријама представљала преовлађујући избор припадника нарастајуће буржоазије, који су му прибегавали ради властите промоције, посебно истичући своју предузимљивост и самосвесни дух. У потрази за оригиналношћу, дендији примењују тактику уздржаности, па уместо помаме за новинама, прилежно развијају један стандардан дијапазон естетских средстава. Пример који то илуструје, јесте да су савременици Џорџа Брамела, тог родоначелника дендијевског поступања, без резерве држали да се у његовој машини огледа целокупна његова појава. Томе доприноси и сазнање да се овај естетска облачио три пута сваког дана, трошећи у

просеку по три сата за сваку тоалету, а да је остатак времена готово у целости проводио саветујући се са кројачем својих капута или са особама које су се старале о његовој одећи. Ако у опсесивној пажњи дендија према декоративним детаљима будемо видели знак њиховог идолопоклоничког односа према слободи естетског избора видећемо да поменути примедба о изједначавању човека и машине није претерана. Немајући другу функцију осим аутореференције, елементи дендијевог прекомерног стила сведоче о непатворности његовог естетског осећаја.⁸



Илустрација 2 *Воштана фигура Џорџа Боа Брамела*, из колекције: Историјске личности Енглеске, Музеј округа Вентура, Калифорнија, САД; Преузето са сајта: <http://www.galleryhistoricalfigures.com/Figurefull.phpabvname=BeauBrummell>

Денди је претеча нове етике, у којој лични идентитет више не почива на неком унутрашњем карактерном својству које је резултат конкретних оплемењујућих моралних радњи, него се он заснива на поседу материјалних добара и бива изражен путем одређене материјалне слике. Уместо личних врлина као што је сензибилност, способност и моралност, у капитализму је главним извором индивидуалне моћи, утицаја и угледа у друштву постало богатство. Иако такво транспоновање моралних вредности у материјалне несумњиво представља показатељ декаденције једног друштва, не бисмо смели да заборавимо како оно у исто време промовише нову слободу самоодређивања и самоизражавања појединца.

8 Finkelstein, J. (1991) *The Fashioned Self*, Cambridge: Polity Press, p. 114.

Од свог јављања, дендизам није никога остављао равнодушним. Иако је рођен у европским метрополама, Лондону и Паризу, овај космополитски феномен није могао да се утврди без жестоког отпора националних идеологија. Тако су присташе дендизма виђене једноставно као особе лошег карактера, које, и поред тога што наликују центлменима, уствари се брину једино за свој изглед. Несумњиво, основе аристократске нетрпељивости према дендијима треба потражити у настојањима да се очува стари поредак, чије су стеге већ осетно попустиле пред новим хијерархијама, међу којима је једну – ону која се тиче рафинираног естетског осећаја – покушавао да установи управо дендизам. Упркос том међусобном анимозитету израслом на различитим преференцијама, племића и дендија није увек било лако разликовати, нарочито онда када је центлмен неговао лежеран однос према животу и истицао властиту бескорисност у практичним стварима до те мере да би се могло говорити о животном стилу. Појава дендија индиректно сведочи о противречности стратегије центлмена, који, настојећи да утврди посебност аристократије, исказује потребу за другима: свој идентитет он може да осигура само отклоном од других. Слично томе, да би се доказао пред публиком, денди настоји да своје, естетизоване, врлине представи као природне. Обојица, дакле, заснивају свој идентитет на односу према другоме, па их обојицу и погађа поменута оптужба за извештаченост. Када Раскин (Ruskin) у својој расправи *О вулгарности* као врхунску одлику центлмена помиње „рафинираност сензибилитета”, он га, уствари, посредно изједначава са дендијем. Денди, дакле, настоји да делује као аристократа преподобљен у естету.⁹

Ипак, не треба заборавити да није реч тек о сукобу припадника различитих друштвених класа, него и о радикалном противљењу дендија свим нормама, како традиционалним тако и онима које су управо тада биле успостављане. То дендије чини неподобним за свако друштво и, као појединце, нужно фрагментарним бићима, који ће све наде положити на вредност естетизованих тренутака. Како промена која никада не престаје нема историје, него се одвија у простору вечне садашњости, она се истовремено супротставља свему традиционалном и свему помодном, никада не престајући да буде модерна.

Мноштво оптужби које су изречене на рачун дендизма потекле су од оних који су се противили напуштању старог

9 Ruskin, J. (2010) *Of Vulgarly*, in: E. T. Cook and A. Wedderburn (eds.) *The Works of John Ruskin* vol. 7, Cambridge: Cambridge University Press, p. 353.

поретка, али и од оних који су били привржени схватању историје као линеарног напретка. У том духу, на пример, код Хазлита (Hazlitt) можемо да нађемо да „шта год да се догађа, увек је он (денди) у првом плану”, док је „света дужност човека претворена у предмет спрдње и оговарања”. Овај жестоки критичар, напоследку, спремно закључује како „Енглези нису нација *дендија*”, те да би свакога ко их убеђује „да своју славу граде на гајтанли капутима или украшавању бурмутица, требало растерати једним гневним урликом и згњечити као скакавца.”¹⁰ Очеvidно то одсуство традиционалних идеала изазивало је презир и гнев савременика. У ироничном тону, али знатно радозналији да разуме његову појаву, Карлајл (Carlyle) држи да је „денди човек који носи одело, човек чији се занат, звање и биће садрже у ношењу одела... те тако, док се други одевају да би живели, он живи да би се одевао”.¹¹ Осим врховног бонтона, пише Прево (Prevost), денди није донео ништа ново, што показује до које мере су процветале таштина и глупост.¹²

Жеља да раскине са властитом епохом, али и одсуство потребе да се заговара некакво ново друштвено одређење чине основу дендијевског схватања друштвене динамике. Уместо на пореклу, као што је до тада било уобичајено, денди свој друштвени положај настоји да заснује на једном индивидуалном стању духа. Лишен порекла, али и предузетничког менталитета, денди одудара како од традиционалних тако и њему савремених норми и свесно се опредељује за осаму. Историјска појава дендизма догађа се у тренутку када се демократија још није сасвим устоличила, а аристократија је већ била у опадању. Дух модерности донео је наклоност према новинама, коју је уметнички модернизам протумачио као промовисање естетског осећања живота. Кључно одређење дендизма јесте склоност променама, и то склоност према променама која никада не посустаје, која због тога и не признаје историју, те се одвија у простору вечне садашности и због тога никада не губи на привлачности помодног.

Несумњиво је да данас живимо у добу које обележава радикални индивидуализам. Слобода и једнакост су широко прихваћени као суштински видови слободе, а важење грађанских права се претпоставља. Међутим, ми осећамо и једну начелно погубну последицу оваквог развоја ствари, а то је – запостављање осећања друштвености. То се догодило

10 Хазлит, В. (2013) Школа дендија, у: *Дендизам*, стр. 7.

11 Карлајл, Т. (2013) Дендијакално тело, у: *Дендизам*, стр. 11.

12 Прево, Ц. (2013) Дендизам у Енглеској и Француској, у: *Дендизам*, стр. 107.

јер је у међувремену дошло до ишчезавања трансценденције као темеља вредности. Наиме, дух модерности је подрио важење традиције, обећавајући еманципацију, али није успео да, искључивим ослањањем на разум, конструише нови вид трансценденције која би имала друштвено важење. Тако је ослобођена индивидуа почела да блуди у свакодневици, у којој је као једини вредносни репер преостала роба. „Купи ово да би био оно”, јесте данас општеприхваћена девиза. Отуда није тешко закључити како модерност садржи једну унутрашњу противречност: она истовремено ствара нове могућности индивидуализације, које нису присутне у традиционалним, руралним друштвима и укида могућност друштвеног повезивања. Према Зимеловим (Simmel) речима, наш его бива обогален од тренутка када свет предмета превазилази моћ субјекта да га усвоји.¹³

У својој склоности ка вишезначностима, дендизам је довео у питање и традиционално поимање мушког идентитета, будући да досада којом одише дендијевска појава садржи све симптоме женске пометености.¹⁴ Наиме, пошто је фетишистички настројен, денди не преже од тога да отворено покаже да је „ментално” неопредељен у погледу своје родне припадности. Осим тога, дендизам је у извесном смислу антиципирао Фројдово (Freud) становиште о пореклу одевања код људи, који је сматрао да је обичај ношења одеће настао је услед потребе жене да прикрије свој „полни недостатак” и жеље мушкараца да кроз тај чин прикривања утврди родну разлику и успостави културну хијерархију. Међутим, дендији слуте да је мушкарац тај који је „кастриран” у погледу свог родног сопства и стога они никада нису изричити по питању свог сексуалног опредељења, него своју личност представљају наизменично као „наглашено мушку” и „унеколико женску”: они не бришу трагове мушкости како би усвојили црте женствености, него путем свог естетског прегалаштва у „извесном смислу” постају жене, а да при томе ипак не престају да буду мушкарци.

Сексуалност је само једно од многих поља на којем дендији исказују своје противљење владајућим културним схватањима. Међутим, дендијевска појава је схватана као женствена из потпуно других разлога него што ће то касније бити случај, откада се показивање естетске бриге сматра изразом женствености. Наиме, еротизам дендија је потицао

13 Simmel, G. (1971) Fashion, in: D. N. Levine (ed.), Georg Simmel on Individuality and Social Forms, Chicago IL: University of Chicago Press, p. 462.

14 Tacium, David: *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIXe siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, 24.03.2011, <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these.html>

из различитих извора од дотада преовлађујућег кицошког одевања, које је готово увек било праћено прекомерном употребом парфема и шминке. Данас можемо да кажемо да је са дендијем мужевност задобила један темељно другачији израз: елегантну једноставност. Али, према тада владајућем схватању, елеганција дендија је сматрана недовољно раскошном и стога је читава њихова појава савременицима деловала – женствено! Међутим, управо инсистирањем на надмоћности свога укуса, денди је могао да послужи као узор новог обликовања личности, па је његово измештање схватања сексуалности, у ствари, последица ширег настојања да се утемељи оригинално схватање вредности. Када се неко не угледа на друге мушкарце, а радикално настоји да буде особен, барем у извесној мери, његова психологија мора наликовати женској. Денди, као естетa који са женама дели преокупације својим изгледом, изазива сумњичавост у погледу свог сексуалног идентитета. Нејасности сексуалне оријентације дендија доприноси чињеница да мушке особе хомосексуалног опредељења такође испољавају већу бригу за властити изглед, него већина мушке хетеросексуалне популације. Ако томе додамо да је један број оних који се издају за дендије и сам хомосексуално оријентисан, поистовећивање постаје још лакше, иако не мање погрешно.

Дендијевско противречно резоновање и поступање говори о томе да је у питању несрећна, али храбра индивидуа, која се не устручава од заступања очевидно контрадикторних ставова, као што су одбијање да се мода прати, али не и да се она диктира, или да се истовремено изазивају и дивљење и презир. Отуда не би требало да нас зачуди примедба да исход тумачења дендизма зависи од перспективе тумача. Наиме, само као иронична фигура, денди може да буде схваћен и као апсурдан и као рафиниран. Бивајући истовремено ексцентрични аутсајдер и припадник елите, денди изазива друштвени поредак истовремено отелотворујући његово највише мерило доброг укуса.

Да би се разумела специфичност културног утицаја дендизма ваља размотрити његов историјски ток. Пре свега, поставља се питање да ли је Џорџ Брамел (George Brummell) био типичан представник дендизма или је тај трезвени, мушичави, нежни, блазирани, непостојани, монденски мизантроп био тек непоновљиви идеал, узор који су многи подражавали не надајући се да ће га уистину икада достићи? Како су се за дендије, осим Брамела, издавали и Лорд Бајрон (Lord Byron), Гроф Д'Орсеј (Comte d'Orsay), па и Барби Д'Орвији (Barbe D'Orevili), Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), Оскар Вајлд и читав низ других значајних културних посленика,

овде се намеће питање: Да ли је, уз сву различитост међу њима, под овим појмом уопште могуће подразумевати неки стабилан означитељ?¹⁵ Одговор бисмо могли да потражимо у генеалогји ове појаве.

У погледу историјског тренутка јављања дендизма нема никаквих недоумица, пошто је јасно да је реч о крају 18. века и простору Енглеске, чије становнике одликује посебна врста таштине, која је „усидрена све до срца куварских помоћника”.¹⁶ Дакле, треба имати на уму да је реч о особеном острвском феномену, који је, додуше, након што је иживео најбоље енглеске дане, у четвртој деценији 19. века, постао популаран у Француској. Денди је у Енглеској био наследник оних који су се у 18. веку називали *beau* или *buck*, а у Француској он је наследио помодара, гизделина, развратника и мондена.¹⁷

Повод новом приступу одевању била је новоустановљена навика чланова енглеског парламента који су, пошто су живели у унутрашњости земље, на седнице морали да стижу јашући. Да не би морали да изнајмљују скупе станове по Лондону, у којима би могли да предахну после пута и да се преодену, они су почели да прерађују своју одећу како би добила на практичности али не и изгубила на достојанству. Тако су се определили за једноставан крој, скупе материјале и брижљиву израду. С временом ће тај приступ постати широко прихваћен, а врхунац ће достићи у време владавине Џорџа V (1811-1820). У различитим видовима, он ће се испољавати све до краја 19. века, и то не само у Енглеској него и у Француској, нарочито у току кратког периода између 1837. и 1845. године, када су уметници, нарочито књижевници, задатак преношења правила уметности у живот осећали као унутрашњи порив. Наиме, у приповедачу су се релативно лако објединили друштвени модел Брамела и романтичарски афинитети Бајрона, али се фигура дендија доводи у непосредну везу са поетом, и то све до данас, пре свега, због Бодлера, који је славио дендизам кроз своје написе, а и сам се сматрао дендијем. Захваљујући популарности дендизма, енглески провинцијални костим био је широко прихваћен у Француској, како од стране нових републиканаца, тако и од незадовољних аристократа.

Краткоћа трајања ове појаве – две деценије у Енглеској и непуна једна у Француској – могла би нас навести на помисао

15 Natta, M. C. (1991) *La grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, Paris: Éd. du Félin, p. 13.

16 Д'Орвији, Б. нав. дело, стр. 30-31.

17 Прево, Ц, нав. дело, стр. 107.

да је пре реч о неком безначајном помодарству, него о једном особеном интелектуалном покрету, каквим су га неки оглашавали. Међутим, пошто ће овај феномен поново оживети у деценијама које су уследиле и пошто ће имати многобројне изданке и током наредног века, чини се да је уистину био инспиративан. Културна размена између Енглеске и Француске одиграла је кључну улогу у устоличењу фигуре дендија, која је, и поред краткоће периода своје популарности, успела да буде изразито интелектуално подстицајна.

Ако бисмо желели да укратко опишемо историјат дендизма, онда бисмо морали да поменемо: прво, друштвени и одевни енглески дендизам друге деценије 19. века Џорџа Брамела и грофа Д'Орсеја, потом, француски интелектуални и књижевни дендизам средине 19. века Барбе Д'Оревилија, Шарла Бодлера, Теофила Готијеа (Téophile Gautier) и, нешто касније, Жориса-Карла Уисманса (Joris-Karl Huysmans), те, коначно, дендијевски естетизам последње две деценије 19. века Оскара Вајлда, Артура Симонса (Arthur Symons) и Макса Бирбома (Max Beerbohm). Ако пажљиво размотримо, видећемо да ове изразите индивидуе из различитих епоха уједињује не само заједнички идеал, него и један истанчан осећај за лепо. Оскар Вајлд је, на пример, гајио наклоност према употребним предметима покрета *Arts & Crafts* и уљима старих мајстора, али нису му биле стране ни јапанске естампе нити прве штампане књиге, египатски и грчки антиквитети, па чак ни простије драгоцености као што су ретке шкољке или минерали, што је лако објаснити једном његовом примедбом како „све што је лепо припада истој епохи”.¹⁸ Бити наочит, оденути се с укусом, опходити се с тактом и промишљеношћу, практиковати естетске ритуале, окруживати се лепим предметима требало би, према очекивањима дендија, да буде довољно да се живот у целини учини лепим, а властита личност начини уметничким делом.

*Одевање и сопство:
личност као уметничко дело*

Данас се верује да физичка појава има одлучујући значај за судбину појединца, јер се држи да се на основу нечије физиономије и стаса може закључити нешто важно о његовом карактеру. Иако су људи одувек донекле марили за свој изглед, они су тек од ренесансе почели да показују предану бригу за улепшавање властите појаве и да разрађују кодове лепог

¹⁸ Calloway, S. Wilde and the Dandyism of the Senses, in: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. Raby, P. (1997), Cambridge: Cambridge University Press, p. 39.

понашања. Од тог доба, вештина уређивања сопственог изгледа играће важну улогу у процесу нечијег заузимања положаја у друштву. С временом, репертоару је придружена и поза, као важно средство прикривања телесних мана и истицања врлина, али и дискретне, невербалне комуникације.

Тако је спољашњости индивидуе придаван све већи значај, али се никада није усталио неки универзални кôд којим би недвосмислено могло да се објасни значење одевних предмета и козметичких интервенција, будући да је конкретан културни контекст у том погледу увек имао пресудну улогу. Ипак, то уверење не само што се задржало до наших дана, него се у високо индустријализованим друштвима чак учврстило једно радикално очекивање у погледу могућности превођења целокупности индивидуалних потреба и жеља у материјални облик.¹⁹ Највеће тешкоће тумачењу личности при томе је стварало, не слабо познавање конвенција изражавања личности кроз материјалне знакове, него, управо супротно, склоност некритичког ослањања на такве конвенције.

Материјалистичка оријентација наше цивилизације и настанак друштва које је суштински одређено преко активности потрошње створили су навику да се чак и властито тело посматра као производ, односно као роба. Стога је обликовање и уређивање тела постало начин да индивидуа представи себе, или барем своје виђење себе, другима. Међутим, пошто се тумачење личности према њеној физиономији, држању и одевању не заснива на једнозначним показатељима, упоредо са уверењем о важности спољашњих знакова за разумевање нечијег карактера прихваћено је и супротно уверење да је површина обманујућа и да је истина о личности, уствари, скривена иза њене појаве. Читав проблем могао би да се сведе на слободну варијацију чувене латинске пословице која би гласила: одело, можда, не чини човека, али оно пресудно утиче на његов изглед, па и то једино уз услов да не заборавимо како се од изгледа истовремено, парадоксално, очекује и да ода нечији карактер и да га прикрије.²⁰

Помоћу одеће у исто време одређујемо и скривамо тело, јер свој физички облик заодевамо маском означавајућег материјала. Тако се између носиоца одеће и посматрача обавља једна размена на нивоу „поетског предмета”, будући да идентитет „одеведенога”, уствари, израста из процеса фиксирања знакова карактера и двосмисленог поигравања њима.

19 Finkelstein, J. нав. дело, р. 4.

20 Hollander, A. (1978) *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, p. xv

У нестабилном односу између знакова одевних предмета и назнака психолошких односа који их прате, материјализују се особености јаства, како би оно постало уочљиво од стране других и тиме до краја конституисано.²¹

Из овога се види како слобода избора одеће обећава слободу самоодређења, јер тело, као чиста чулност, нема готово никаквог смисла, па тек одећа обезбеђује кључни прелаз – од чулности до значења. Наравно, не треба заборавити да извесна значења „испоручује” само тело на основу одређења која већ поседује, као што су боја коже, стас, анатомске и родне карактеристике, гестикулација и поза. Међутим, тек одевање заснива богате могућности стварног прелаза од апстрактног до конкретног тела. Одећа пружа основу за посебност субјекта: она сама заснива једну врсту комуникације – путем посебног начина одевања, али пре тога она омогућава комуникацију као такву – јер је само одевено тело основа субјективности. Комуникација између нагих особа није могућа, будући да одећа служи као средство обезбеђења човековог достојанства, а, осим тога, наше сопство није ни распознајљиво без ње, пошто одећа пружа могућност препознавања нашег идентитета од стране других.

Међутим, кључан проблем тумачења предстоји у сваком појединачном случају. Од Платона наовамо истинитим и стварним не сматра се оно што је уочљиво на штрчећој површини бића, већ његова скривена и невидљива суштина. Тако, иако се одећа сматра важним путоказом за тумачење нечијег идентитета, савремена склоност према додељивању прворазредног значаја појави у односу на суштину подразумева све ризике које тумачењу постављају субјективизам и ирационализам. Разлог томе лежи у чињеници да нешто потпуно сингуларно – као што је личност – на крају не може бити друштвено прихваћено, па чак ни схваћено. Ако имамо на уму динамику ове противречности, постаје јасно да одећа и начин на који се она носи могу послужити као важне назнаке нечијег карактера, али ми, настојећи да тај карактер разумемо, не бисмо смели да се ограничимо само на ове елементе, иначе ћемо ствари подврћи неоправданом поједностављењу.

Дендији су показали да одлично разумеју управо ову динамику, иако су такође дали повода да буду оптужени за редукционизам. Наиме, они су славили важност одевања истовремено одричући важност самој одећи и истичући значај начина њеног ношења и тумачења. Они су релативизовали

21 Barthes, R. (1990) *The Fashion System*, Berkeley/L.A.: University of California, 1990, pp. 236-255.

значај материјално фиксираних елемената значења (одеће) у корист променљивих елемената (психологије), јер су били уверени да ће на тај начин, уместо робовања помодарству, моћи да се окрену слободној изградњи сопства. Међутим, пошто покушај да се личност у целини заснује на одећи и држању почива на крхким основама, ваљало би се запитати откуда потиче идеја да би вредност индивидуалности могла да се нађе упориште искључиво у извесним њеним материјалним знацима.

Модерно доба је одбацило традиционалне вредности како би изнашло нужне, умске основе сваке вредности, па и морала. Међутим, та настојања до данас нису дала задовољавајући резултат, пре свега, из разлога што постоји начелни проблем са друштвеним важењем теоријских увида. Једноставно, оно што се умом да осветлити не бива непосредно прихваћено у свету живота. Може се рећи да је и дендизам никао из једне опште носталгије за моралом, поштовање чијих норми је постепено губило на снази, па чак и престало да се доживљава као обавезујуће. Попут обешчашћеног аристократе, денди настоји да дефицит моралних вредности надомести неговањем естетских вредности, не би ли некако повратио изгубљену славу. Он хоће да естетске вредности протумачи као моралне и да постане морални узор тако што ће самог себе претворити у уметничко дело.²²

Сада су све претпоставке за корениту измену поимања одевања биле на броју. На пример, постало је могуће преко одеће изразити своју незаинтересованост за политичка збивања, што је било посебно драгоцено у Енглеској, у којој је друштво, захваћено вихором индустријализације, било у озбиљном превирању. Како је судбина појединца често зависила од његовог политичког опредељења, онај ко је био уздржан у саопштавању својих политичких ставова осећао се безбедније. С друге стране, важност нечијег порекла за његов положај у друштву сада је добила конкуренцију у богатству. Дендији настоје да ове супротности измире: човек без порекла може заузети позу аристократе, без велике имовине, може се луксузно одевати, без нарочитог образовања, може непоколебљиво истицати свој суд укуса.

Дендизам је нарочито схватање естетских вредности у оквиру којег је предмет естетске бриге истовремено и њен субјекат. Као што ће се у уметности развити ларпурлартистичко схватање, као што ће у области обликовања употребних предмета однети превагу *Естетски покрет*, тако је на пољу индивидуалног владања пре њих узео маха дендизам. Борба

22 Ками, А. (1976) *Побуњени човек*, Загреб: Зора/ГЗХ, стр. 57.

за аутономију уметности окончана је одрицањем сваке њене функције изузев естетске, али је цена коју је уметност због тога морала да плати била прилично висока и огледа се у обавези њене тржишне процене. Ослобађање уметности од различитих улога – промоције вере или моралног саветодавства, глорификације власти или идеализације друштвеног поретка – одвијало се путем њеног стицања робног статуса. Тако је наступило приближавање појмова *лепог* и *корисног*, о којем ће понајвише сведочити естетизација света материјалне производње. Денди и у овом погледу има двоструку улогу: он употребљава естетска средства, која припадају реду лепе робе, како би славио материјалну лепоту као такву, па и средства робне производње као извора највећег њиховог дела. Дакле, он покушава да креира сопство естетским средствима. Лепота појаве, држања и манира дендија требала је да произведе јединствени естетски утисак код публике. Да би био јединствен попут уметничког дела, он мора да се супротстави свима другима, он је суштински опозиционар. Денди хоће да живи и да умре пред огледалом. Он је ништа мање него отелотворење Берклијево (Berkeley) солипсистичке тезе *esse est percipi* – „постојати значи бити опажен”. Међутим, да би био јединствен попут уметничког дела, денди мора да се супротстави истој публици којој се представља. Тако његова самосталност и његова осама заједно чине услове његовог постојања: не поштујући правила која поштују други, он, уствари, изазива друге да га створе. „Бизарност постаје квалитетом, застрањивање начелом, а умеће допадања, које карактерише ‘ваљаног човека’ класицизма, постаје умеће допадања недопадљиво... Као и свака група, дендији бивају у мањој мери одређени оним што их естетски привлачи, а у већој – оним чему се противе”.²³ Због тога денди није способан да живи у друштву, већ једино на његовој маргини.

Денди настоји да обједини живот и уметност. Подвргавајући свој живот естетским правилима, он постаје спонтани уметник и властито уметничко дело у исти мах. Истичући важност одевног кода, који се, пре свега, ослања на оригиналност и елеганцију, денди је увек ексцентричан: истовремено децентриран и монденски настројен. Он заузима одабрану позу, развија префињене манире, негује способност општења и има истанчани однос према језику, оштроуман је, духовит, па и циничан, недопустиво нарцисоидан, провокативан, зачудног понашања, посвећен култу сопства, склон идеологији елитизма и пробраним склоностима.

23 Heinich, N. (2005) *L'élite artiste*, Paris: Gallimard, p. 241.

Денди је посебан по томе што настоји да изгради свој идентитет стратегијом прекомерног естетског инвестирања у властиту личност. Упркос чињеници да су фигуру дендија глорификовали многи уметници, дендизам представља једно изобличено схватање уметности, у којем се занемарује свака конкретност уметничког поступања како би се славила апстрактна узвишеност естетских вредности. Пошто денди одбија корисност уметничког заната како би се препустио бескорисном церемонијалу тоалете, он и не може да доспе до резултата постојаног уметничког дела, већ само до наклоности према пролазној елеганцији. Сходно томе, у рукама дендија естетска инвенција претвара се у мистификацију, а стваралачки чин у бескорисни ритуал.²⁴

Оно што је код уметника, који ствара дело, честа пропратна појава, код дендија постаје суштинским одређењем. Уметник, као особени појединац, у начелу се не уклапа лако у друштво. Међутим, код дендија, оригиналност појаве више није случајна, него је резултат његовог култног односа према сопству. Понекад то задобија карикатуралне видове, као на пример, када он избацује „p” из говора, намерно шушка или муца. Ипак, тако отвореним испољавањем ироније, денди показује да сматра како припада класи надмоћних индивидуа, чија племенитост не почива толико на пореклу колико на менталном и интелектуалном склопу. Одећа је један од главних залога таквог покушаја, јер је она најочигледнији израз његове посебности, али она за њега, ипак, представља средство, а не сврху. Вајлд је приметио да човек треба да настоји да постане уметничко дело, или, ако у томе не успева, треба барем да се уметничким делом заодене. Међутим, одећа није тек оклоп сопства, него може да буде и његова слика, па чак и његов конструктивни елемент. На једном месту у *Орланду*, Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) каже како је пре случај да одећа носи нас, него ми њу, јер – премда смо ми ти који на њу утичемо, тако што јој придајемо облик притиском свога тела – она је та која обликује наша срца, нашу мисао и наш говор. Варирајући још једном поменуто латинску девизу о одевању и човечности, могли бисмо да кажемо да одело, ако и не чини човека, свакако, чини дендија. Међутим, на заједљиву примедбу његових савременика о томе да је денди само „одело које хода“, морало би се додати да је он, ипак, пре стил са којим се одело носи.²⁵

Ако занемаримо особеност историјског контекста јављања дендизма, у отпору који његови протагонисти испољавају

24 Сартр, Ж. П. (2013) Дендизам и стерилност, у: *Дендизам*, стр. 117.

25 Д’Орвији, Б. нав. дело, стр. 33.

према много чему што је друштвено прихваћено могли бисмо да видимо нарочиту храброст, која им је омогућавала да буду слободнији од многих савременика. О томе сведочи и Бодлер, који, у свету устројеном утилитаристичким вредностима, дендијевској лењости приписује вредност моралне надмоћи и врлину херојске побуне против таквог поретка, али и Ками (Camus), који у фриволном самоугађању дендија види озбиљан чин метафизичке побуне и потврду естетике порицања.²⁶ Денди привлачи пажњу тиме што се не бави ничим другим до прославом властитог стила и личне елеганције. Он би требало да „спава пред огледалом”, јер без њега не постоји. Управо због тога он после смрти иза себе не оставља ништа до анегдоте о формалном савршенству својих покрета, који су наликовали уметничким догађајима.

Денди је склон да показује засићеност сваким и свачим. Осећање досаде је његова обавезна поза у салону, клубу, кафани, на улици, који представљају позорницу на којој нови херој нуди свој одраз свету. Он се окреће самом себи како би открио другима несводивост свог начина постојања. Будући човек публике, денди своје одређење задобија у критичком односу према закону измене. Денди своју особеност заснива на последицама које изазива у односу на свет: његов идентитет произилази из позиције другости. Логика моде до које денди држи одвија се на два нивоа: историјском и психоаналитичком. Први подразумева покушај да се изузме из историје, да се овековечи у естетској јединствености, а други – опсесивну везаност за нетом изумљене законе који се испостављају кроз фетишистичке процедуре.

Темперамент дендија је особен, јер он обједињава безобзирност и поштовање. Према схватању дендија, они које природа није благословила таквим темпераментом морали би да се потруде да заузму такву *позу*. Денди фасцинира обједињавајући особени темперамент и специфични изглед, иако није реч о константама, него о ограниченим могућностима варирања, како би се остварила једначина: строго одевање прати веселачки темперамент, али зато смела вишебојна одећа призива хладну уздржаност.

Да би успео да изгради лични стил, денди се ослања на особине које поседује, али развија и нове способности и стиче нова знања. Он се разуме у много шта, али ничему није вичан у посебној мери и, чини се, баш то ретко одсуство „једностране посвећености” ма чему у стању је да обузме читаво његово биће и да створи култно понашање. „Царство дендизма је искључиво, и у њему се спајају све способности

26 Ками, А. нав. дело, стр. 55.

његових присташа. Можда је управо из тог разлога прва од свију моћи, којој су многи заветовали читав живот.²⁷ Особине које се најчешће везују за дендија су: физичка изузетност (која подразумева висок стас, док су виткост и наочитост пожељни), елегантност (пре свега, одевања, путем које се одашиље порука о независности, самоуверености, оригиналности, самоконтроли и рафинираности), самопрегор (који се манифестује као стоичка уздржаност), уравнотеженост (као поза која код публике треба да створи утисак самоуверене индивидуалности), независност (по могућству финансијска, али, уколико је денди присиљен да ради, његов посао би морао да подразумева самосталност), неодговорност (у погледу свега: склоности, морала, амбиција, политичких опредељења, па чак и личних интересовања, из чега бивају изузета једино питања укуса), духовитост (која подразумева филозофске импликације примедби које изриче да би изврнуо уобичајену важност проблема о којем је реч), скептичност (коју прати утисак животног замора и блазирана поза, а неретко и песимизам, мизантропија и цинизам), самољубље (којем не недостаје ироније и шарма), мушичавост (која је последица настојања да се буде тајновит, чему доприноси држање до строгих, самопрокламованих правила, која другима често делују неразумно), достојанствена уздржаност (која скрива најмрачнија и најбурнија осећања, у супротности са романтичарским ставом), друштвеност (која се манифестује преко вештина љубазног опхођења, забавности, речитости, плесања, двосмисленог ћаскања, па и дара за писање), те, коначно, истанчан укус (пре свега у одевању, који представља брану свакој вулгарности).

Међутим, упркос овом подужем попису особина које су пожељне за дендија, не постоји никакво егзактно мерило њиховог присуства. Осим тога, дендизам подразумева самосталност, па строго држање до било каквог низа правила осујећује успех таквог настојања. Наиме, денди се свесрдно труди да избегне етикетирање којим се модерно друштво систематски служи како би своје чланове категоризовало према предвиђеним функцијама и управо таквим поступањем он друштво изазива. Ово изазивање састоји се у његовом одбијању да буде сведен на значење и да буде чисти означитељ. Његова улога у друштву је формална и она непрестано ревидира своје испољавање како би прихватила или одбацила норму у некој прилици. „Он не допушта да га опонашају: оно што обележава дендија је независност. Да није тако, постојали би закони дендизма. А они не постоје”²⁸.

27 Фреми, А. (2013) Брамел и моћ дендизма, у: *Дендизам*, стр. 111.

28 Д’Орвији, Б. нав. дело, стр. 48.

Једноставно, денди држи искључиво до стила, уздајући се у истинитост оне Бифонове примедбе да стил није ништа друго до – сам човек. Најважније средство истицања стила денди је пронашао у одећи.

*Денди као родоначелник моде:
између конвенције и оригиналности*

Одећа је, једноставно, фетиш дендија. Далеко од тога да буде нападан, како се то данас обично верује, денди је склонији „дискретном одевању”, сажетом изражавању уз минималне интервенције и суптилне варијације. Очигледно, дендији су разумели да се кроз одећу може изразити укус, а веровали су и да се на исти начин може изградити властита личност. Да би од одеће начинили средство изражавања личности, дендији су морали да изазову преокрет у схватању одевања. Наиме, у тренутку када дендизам ступа на историјску позорницу, мода, нарочито мушка, је веома екстравагантна, чак разметљива, а на њеном репертоару су раскошни шешири, напудерисане перике, нашминкана лица, уштиркани оковратници, свилене и чипкане декорације, манжетне и шлепови, украсне траке и кићанке, те високе потпетице, да би се томе одједном супротставила дендијевска необична трезвеност једноставног кроја, децентних, једнобојних комада одеће, који су готово налик униформи, при чему на њој најчешће једину раскош представља брижљиво привезана кравата од белог муслина. Дендијевска посвећеност естетским вредностима најлакше се да схватити из анегдота. Забележено је, на пример, да је Принц од Кауница (Fürst von Kaunitz), у жељи да својој тоалети да последњу ноту, пролазио кроз низ салона, чију је величину и број претходно израчунао, поред тачно одређеног броја собара, који би га у датом тренутку посули одређеном количином пудера.²⁹ Денди истиче важност укуса, за који верује да је, ако се предано негује, у стању да чак и оно што је банално претвори у узвишено.

Самосвесно развијајући пробирљивост, денди изоштрава своја чула и негује позу изузетности. Да би био посебан, он мора да раскине са конвенционалним, па настоји да истрошени морализам епохе одмени властитом естетском оригиналношћу. Денди уочава и прилике и замке моде, свестан да, поред тога што промовише вредност новог, она такође

²⁹ У спису који има одлучујући значај за разумевање дендизма, Д'Орвији показује колико и сам поседује дендијевски сензибилитет када ставља напомену у оквиру напомене. Пошто логика дендизма налаже неуморно варирање штурних средстава, тај низ тражи да се настави новом напоменом о томе.

налаже опонашање. Денди исправно наслућује да механизам моде подразумева прописивање правила, барем у зрелој фази њеног циклуса, али да је ту пре реч о усахњивању моде, него о њеном смисленом практиковању. „Мода је један од многих облика живота уз чију помоћ ми настојимо да комбинујемо тежњу ка друштвеном уједначењу са жељом ка индивидуалном разликовању и одступању.”³⁰ Иако о томе нема изграђени теоријски став, денди примећује да чим нешто бива прихваћено, оно престаје да буде модерно. Данас знамо да мода представља израз једне напете динамике између жеље за новином, за оригиналношћу и за изражавањем властитог укуса и тежње за поштовањем утврђених вредности, за поистовећивањем са другима и за опонашањем владајућих норми.

У тој двострукости моде почива привлачност онога што истовремено започиње и окончава се, шарм којим зрачи само пролазна новина. Главни проблем који овде треба разумети тиче се сукоба непрестане промене, коју подразумева мода као средство, и постојаног осећања сопства, као упоришта оригиналне индивидуалности, која се код „модно свесне особе” поставља као циљ. Тај сукоб није неиздржив само због тога што се мода одвија на периферији личности, па се и поред тога што јој је привржен, неко увек може да оглуши о њене захтеве. Уосталом, особе истанчаног укуса моду користе као неку врсту маске, која увек донекле прикрива, а не само открива личност, њене ставове, осећања и склоности. Ако имамо у виду да је крајња уздржаност та која омогућава да се оно што је иначе непријатељско за индивидуалитет претвори у средство његове изградње, назрећемо домете дендизма. Коначно, мото дендија „Не допусти себи изненађеност” (лат. *Nil mirari*) могао би да послужи као путоказ савременој растресеној индивидуи у њеној потрази за душевним спокојем. Ипак, треба рећи да особе потпуно посвећене неговању свог изгледа по правилу нису биле у стању да саме постигну прижељкивану душевну равнотежу, него су је најчешће симулирале заузимајући позу стоичке непоколебљивости и разрађујући манире.

Денди се подвргава искључиво правилима која је сам осмислио. Ма како бесмислено она могу да изгледају другима, он их строго поштује у нади да ће успети да разори стеге реалитета и како би коначно успоставио мит о свом сопству. Јер крајњи циљ дендија није ништа друго до живот у етеру властите личности. Тежња за слободом и самозаконодавно понашање чине дендија непоправљиво модерним бићем. Он

30 Craik, J. нав. дело, стр. 189.

нема претеча и бескрајно је усамљен, али је храбар и истрајан у испољавању свог слободарског порива. Иако не успева да буде истински слободан, денди изгара у том настојању, јер не познаје ништа узвишеније од индивидуалности.

Реферишући на владајући стил одевања, на широко распрострањене манире и уобичајен начин опхођења, денди претерује у мимикрији све док коначно сам намерно не изложи туђем погледу пукотине своје представе. Када се чини да је пријемчив за мерила друштва, он се, уствари, руга, јер примењује двојак аршине. Друштво с правом бива увређено таквим поступањем, које истовремено нуди образац и одаје презир. Допуштајући друштву да се у њему огледа, денди, у ствари, показује колико жуди да буде прихваћен, јер му је то неопходно како би се уздигао на друштвеној лествици од човека без порекла до сувереног владара по питању укуса.

Родно место дендизма јесте, дакле, дијалектика моде, која се одвија кроз супротности оглушавања о владајући укус и успостављања нових естетских вредности, њиховог друштвеног прихватања и копњења. Денди представља потпуну новину, он је непатворени оригинал, јер нема никаквог узора у друштву. Штавише, денди настоји да се испразни од сваког значења и да постане голи означитељ, да се лиши сваке садржине како би постао чиста форма. Поступајући на тај начин, он уноси пометњу у традиционално разликовање оригинала и копије, јер је он такав оригинал чија стварност зависи од легитимације копије: он не постоји као личност све док не буде препознат као такав од стране других.

На први поглед, у том поступању нема ничега спорног. И заиста, на логичком плану ствар функционише: појам *истине* као своју супротност увек подразумева појам *лажности*, као што и оригинал подразумева постојање копије. Међутим, на онтолошком плану таква супротност није одржива, јер је привид реалности – недопустив. Стога дендизам фасцинира тиме што се манифестује кроз једну одбијајућу привлачност, кроз потпуно предавање жудњи за идеалом који се не може достићи, кроз напетост која се јавља између привлачности етеричне слободе и неумитног дејства чврстог реалитета, једном речју, кроз напор да се естетизује егзистенција тако што ће се од форме начинити садржај. Па ипак, естетска индивидуалност дендија има важење само с обзиром на поништавање друштвеног бића као привида, те он настоји да покида сваку везу са друштвом, изузев оне која говори о тој супротстављености. Денди није део друштва, он је непоновљив, индивидуалан, али, ипак, је друштво то које мора да га опази иначе он, једноставно, не постоји.

Оригинална јединственост дендија, дакле, не почива толико на појму *истине*, колико на стратегији друштвене легитимације коју он практикује. Он је индивидуа тек од тренутка када му тај статус доделе други, од којих ће он заувек остати различит по начину на који управља свој и привлачи туђи поглед. Дендизам, у ствари, промовише једну бизарну могућност модерног индивидуализма, који, у одбијању да подлегне друштвеном ауторитету, који још увек поседује аристократија, разоткрива индивидуу као пуки психолошки мит. Оно што денди чини јесте да одбија да брани мит о индивидуалности, али, иронично, тако што му се сав предаје. Не изражавајући своју унутрашњост, он друге присиљава да произведу јединственост његове спољашњости.

Желећи да буде апсолутно модеран, денди промовише оригиналност. Међутим, он се смешта изван односа истинитог и лажног, те стварног и привидног, производећи представу која треба да замени обе стране. Тако он није ни оригинал нити његова симулација, већ – *симулакрум*. Управо отуда потичу тајновитост дендија и тешкоћа његовог разумевања. Једноставно, симулакрум замагљује разлику између оригинала и симулације, тако што на место оригинала уводи представу. Денди нема порекла и нема потомака, он је властита слика и прилика и – ништа више. Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw) је једном приметио да је глумац најмањи лицемер, јер једино он признаје да глуми, а естетизацијски поступак дендија одвија се управо у смеру поигравања друштвеним вредностима и улогама. Ако узмемо у обзир онај аспект модерности који се односи на стваралачку расположеност за новину, схватићемо да значај дендизма почива у његовој способности да разуме и његовој преданости да истакне могућности које доноси мода.

„Модни рецепт” изворног дендијевског стила у одевању налагао је да одећа буде ненаметљивог кроја и смиренних боја, као и да буде израђена од врхунских материјала, који ће беспрекорно да приањају уз тело њеног власника, како би он, нехајан према бригама које муче већину, био заокупљен искључиво заузимањем позе блазиране духовитости, кроз коју провејавају његова независност и оригиналност. Особеност дендијевског схватања лепоте огледа се у настојању да се властита личност обликује као уметничко дело, а то схватање још увек светлуца у жељи савременог човека да се одене с укусом. Шекспировска примедба дата на почетку овог текста, о томе како је читав свет позорница, могла би да послужи као основа епифанијског искуства.

ЛИТЕРАТУРА:

- Barthes, R. (1990) *The Fashion System*, Berkeley/L.A.: University of California
- Bersani, L. (1990) *The Culture of Redemption*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Бодлер, Ш. (2004) *Мисли*, Чачак: Градац
- Бодријар, Ж. (1991) *Фаталне стратегије*, Нови Сад: Књижевна Заједница
- Calloway, S. Wilde and the Dandyism of the Senses, in: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. Raby, P. (1997), Cambridge: Cambridge University Press
- Craik, J. (2005) *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, London and New York: Routledge
- Дендизам*, прир. Чакаревић М. (2013), часопис Градац бр. 188-190, Чачак: Градац
- Д'Орвији, Б. (2007) *Дендизам и декаденција*, Београд: Укронија
- Entwistle, J. (2000) *The Fashioned Body*, Cambridge: Polity Press
- Finkelstein, J. (2010) Fashioned Identity and the Unreliable Image, in: *Critical Studies in Fashion & Beauty* No. 2, London, pp. 161-171.
- Finkelstein, J. (1991) *The Fashioned Self*, Cambridge: Polity Press
- Giddens, A. (1994) *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge: Polity Press
- Glick, E. (2001) The Dialectics of Dandyism, in: *Cultural Critique* No. 48, Minnesota, pp. 129-163
- Godfrey, S. (1982) The Dandy as Ironic Figure, in: *SubStance* No. 26, Madison, pp. 21-33
- Heinich, N. (2005) *L'élite artiste*, Paris: Gallimard
- Hollander, A. (1978) *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press
- Ками, А. (1976) *Побуњени човјек*, Загреб: Зора/ГЗХ
- Kroker, A. and Kroker, M. (eds) (1987) *Body Invaders: Panic Sex in America*, New York: St Martins
- Natta, M.-C. (1991) *La grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, Paris: Éd. du Félin
- Ниче, Ф. (1983) *С оне стране добра и зла*, Београд: Графос
- Ruskin, J. (2010) Of Vulgarly, in: E. T. Cook and A. Wedderburn (eds.) *The Works of John Ruskin* vol. 7, Cambridge: Cambridge University Press
- Schiffer, D. S. (2009) *Philosophie du dandysme*, Paris : P.U.F.

Simmel, G. (1971) *Fashion*, in: D. N. Levine (ed.), Georg Simmel on individuality and social forms, Chicago, IL: University of Chicago Press

Sontag, S. (1966) *Against Interpretation: and Other Essays*, New York: Dell Publishing Co.

Tacium, David: *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIXe siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, 24.03.2011, <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these.html>

Wilde, O. (1894) *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, 24. May 2013, <http://www.kingkong.demon.co.uk/gsr/phrphil.htm>

Wilson, E. (1985) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London: Virago

Aleksandar Čučković

University of Novi Sad, Faculty of Economy, Subotica –
Department for European Economy and Business

DANDYISM AND FASHION:
FROM CLOTHES TO STYLE

Abstract

In an attempt to examine the phenomenon of dandyism this paper deals with the relation of an individual's freedom and his conditioning by the swings of fashion. Although first set in a certain place and moment in history, dandyism holds a universal cultural significance since it promotes a new understanding of individuality. A dandy exists only thanks to his own judgment of taste reflecting in the clothes he wears, in his forbearing and his manners. Instead of dressing himself according to the customs of his social class, as was expected, a dandy as a modern individual saw an opportunity for self-realization in the free choice of clothes and manners. We owe the credit to the dandyism for the discovery of a possibility to express one's independence and originality so directly and externally. A key question that defines the cultural reach of the dandyism as a phenomenon remains if this behavior can ensure true freedom to an individual or if it only opens up a new field of social manipulation.

Key words: *dandyism, aesthetic culture, judgment of taste, individual freedom, modernity, fashion*

University *Singidunum*, The Faculty of Media and
Communications, Belgrade

DOI 10.5937/kultura1341101M

UDK 7.03

7.01

316.774

originalan naučni rad

HOW TO CREATE A PERFECT BEAUTY IN ART AND IN REALITY?

ON THE CULTURE OF BEAUTY, ITS CONEMPORARY AND EARLY MODERN RAMIFICATIONS AND THE FOUNDATION OF THE ICONOGRAPHY OF *DOVE REAL BEAUTY* CAMPAIGN IN EARLY MODERN ART AND THEORY. AN ART HISTORICAL VIEW

Abstract: *Although history does not offer the dictate of beauty such as we encounter today in the industry of beauty, the notion of beauty in visual arts was not far from the contemporary issues. We may note that sensual beauty, during the long history of the culture of beauty, was taken as a reflection of a higher perfection. However, it originated from the nature and artists could improve the nature in their art by using various strategies to realize the beauty as perfection. Today, we encounter the same ancient and early modern ideals and strategies combined with new media, especially with the computer generated image. The concept of ideal beauty has not changed. The media have, and the development of the technology enabled an embodiment of purified and perfected nature, as well as a demonstration of the process*

of its surpassing – unfolding in front of our eyes – as in the case of the commercial for “Dove (Natural) Beauty” Campaign that may serve as an illustration of the ancient process of study, selection and idealization. The same concerns did not belong exclusively to the domain of visual arts, i.e. virtual worlds, but they also represented a set of more worldly, everyday life, subjects of discourses on beauty and the possibility of its achievement, as expounded in the seminal *On the Beauty of Women*, written in 1541 by Florentine humanist Angelo Firenzuola.

Key words: culture of beauty, idealization, Dove commercial, Early Modern art and theory, new media vs. old media

The starting point for my argument¹ is the notion that *mediology* broadly indicates a wide-ranging method for the analysis of cultural transmission in society and across societies, and that the *practice of mediology* is not a science, and as such may range across academic disciplines.² I shall find myself in the position of a *mediologist* (if I may) who is trying to find what has been missed in the ordinary *institutional partition of scientific disciplines*,³ certainly aware of the risk of being misunderstood and severely criticized for this futile, ignorant and clumsy effort.

The idea for this paper came several years ago, when I first saw the commercial titled *Dove Real Beauty: Evolution*. As an art historian, I was struck by the complexity of its content, as well as by the illustration, in it, of the concept of study, selection and idealization that, during the early modern era, was the process occurring only in an artist’s mind. I admit that I cannot even try to begin to cover all the nuances of possible interpretations, which such a simple video commercial inspires in an art historian, but I should like to try, and I am willing to place my head on the log of criticism.

I would agree, from the standing point of an art historian, and for the sake of the present argument, with the statement that the methodologies of *mediology* and its neighboring disciplines appear somewhat deficient in the matters of analysis of the

1 This paper was realized with the support of the Research Project sponsored by The Ministry of Education, Science and Technological Development of The Republic of Serbia, IO 177009.

2 A shorter version of this essay was presented at *The 2nd International Interdisciplinary Symposium Philosophy of Media “Art and Media”*, Opatija, Croatia, September 19-22, 2012.

3 As implied by the writings of mediologist Régis Debray in his *Introduction à la médiologie*, Presses Universitaires de France – PUF, 2000. I do not intend to answer any of the questions asked by mediology, as I lack the necessary understanding of this discipline; especially not the question: How does an idea become a “material force”, and what are the social and institutional mediations that give media and communication technologies their cultural power?

essential nature of media,⁴ i.e. of their (often criticized) function to shape consciousness of “unconscious” individuals. Naturally, one such complex discipline attracts scholars from various fields of research, who either play active roles in creation of the contents of these ever “new” media, or act as their critics, or even try to decipher the less obvious aspects of the contents offered by the mass media. And, as such, it must rely on wider scientific platform.⁵

It has long been clear that the cultural matrix of our civilization has been defined by the presence of mass media with their potentials analyzed either in terms of affirmation, or in terms of caution and apprehension (even when scholars retain the cold objectivity).⁶ It seems to me, thus, that *mediology*⁷ is still hovering between these two positions.

The philosophy of media, on the other hand, is still in the making and its prospects are wide. I surely agree that the media are as old as human beings’ need to communicate, and that this is where the methodologies and expertise of sciences such as linguistics, psychology, sociology, history of art, etc., come into play. Because, only the true *adepts* can recognize the pertinent contents which, in various historical contexts, “worked upon” various “markets”, and contribute to our understanding of the phenomena attached to the mass media communication, which appeared as new paradigm in the discourses on contemporary culture, not so long ago.

In an analysis of the methodologies of *mediology* there also arose a question of the possibility to establish an *aesthetics*

4 Judging by the scholars whose papers are published in the proceedings of the International Symposium “Philosophy of Media”, held in Cres, Croatia, September 2011: *Kultura* 133, Beograd 2011.

5 See Pavletić, L. (2011) “Tko i kako istražuje medije”, *Kultura* No. 133, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, pp. 203-211. However, it is not clear, from the contents of the papers presented at the aforementioned symposium, what is *mediology*: Is it a science whose object of research are media as such and their social roles? Or, on the other hand, their authors understand *mediology* as a wide-ranging method for the analysis of cultural transmission, etc. – as stated in the main text.

6 Members of historic avant-garde and neo avant-garde movements saw them as powerful means for promotion of new ideologies; we do not have to stress the contribution of Marshall McLuhan, Guy Debord and their followers. See Alić, S. (2009) *Mediji, od zavođenja do manipulacije (Media From Seduction to Manipulation)*, Zagreb, pp. 29-35; Vuksanović, D. (2007) *Filozofija medija (The Philosophy of Media)*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti; Vuksanović, D. (2011) “Filozofija medija vs. misliti medije” (“The Philosophy of Media vs Thinking the Media”), *Kultura* No. 133, pp. 13-25.

7 As it is understood by the scholars whose papers are published in, the aforementioned, *Kultura* No. 133.

of media,⁸ which would embrace all relating research areas, and which would be based on the premise that the concept of *aesthetics* (*aisthesis*) implies, more or less clearly, both the sensory perception and the process of learning (i.e., intellectual understanding). I believe that this is acceptable and that it justifies the establishment of an aesthetics of media of mass communication only if we take into consideration the fact that the contemporary media rely on intensive stimulation of senses, in their marketing of goods.⁹ On the other hand, if we assume that the notion of aesthetics revolves *around the notion of beauty* (essential, natural and artificial), as proposed by some of my colleagues,¹⁰ then I would suggest that it would not be appropriate to speak about an *aesthetics of media*, but about the *representations* of beauty in mass media, as well as about the criteria for its appraisal (appraisal of beauty, to be sure).

The experience of the history of art, with its objective (i.e., the complex analysis of the contents of visual messages and the changes they undergo over the course of time), may help us solve the subtle, and somewhat confusing, dilemma – touched upon above – and suggest the object of research *and* the methodology of the proposed *aesthetics of media*, acting as a *mediologist-art historian* and pointing to the possible crossing of certain scientific disciplines.

Early modern art theory would prove especially valuable, here. The contemporary tendency to constitute an aesthetics of media reminds of the need, felt in the early 15th century, to establish an apology for “painting” (i.e., illusion of reality on two-dimensional surface), to explain the language of image, from which there emerged both history of art and modern aesthetics. At the same time, there appeared attempts to define the laws and usefulness, i.e. purpose, of *image*, as well as to understand its potential to influence beholder (consumer) – based on the study of ancient sources.

This phenomenon coincided with the emergence of new civilizational code marked by the (mass media) technological revolution: Gutenberg’s press. Half a millennium later, we are facing the changes in the communication standards that resulted

8 Vuksanović, D. (2011) *Filozofija medija (The Philosophy of Media)*, Vol. 2, Beograd, Čigoja; Čalović, D. (2011) “U potrazi za estetikom medija” (“In Search for an Aesthetics of Media”), *Kultura* No. 133, pp. 42-55; *Umetnost kao medij masovne komunikacije (Art as Medium of Mass Communication)*, ed. Milosavljevic, A. (2011) *Kultura* No. 131.

9 It seems that “marketing”, selling, soliciting, is unavoidable context of mass media.

10 See Čalović, *op. cit.*

in the rise of new civilization – the rise we are witnessing and whose laws and purposes we are striving to define.

I may agree that new media help us understand old media, as proposed by some philosophers of media,¹¹ *but I would like to add that old, traditional, media could certainly help us understand new media.* Thus, it is not strange that, in the visual patterns with which operates the mass media industry, we recognize well-known historical patterns,¹² especially those that formed the foundation of the apology of painting¹³ and dealt with the issues, which belong to the domain of contemporary aesthetics: the concept of beauty.

Scholars mainly turn to the issues pertaining to beauty in art as representation of an artificial reality that served as a corrective of the natural appearance of things. Both “image” and beauty in art owe their apologies, even today, to ancient philosophy as *the* foundation of the development of art theory and art practice. Therefore, I feel that the “artificial” universes created by the mass media, although they might have not received their special theoretical framework yet, are *nothing more than the technological miracoli* in which the created meta-reality is divested of ancient moralizing deposit. They serve, I would suggest, as illustrations of the basic assumptions about the “purified beauty” that appeared as ideal in the Renaissance and the Mannerist art theories.

The Foundation of the Contemporary Concept of Beauty in Ancient Art Theory

We will turn to the interpretation of beauty in the early modern art theory and the possibility of its realization in art, as well as to the illustration of the process of idealization of nature, i.e. surpassing its deficiencies as it appears in a “Dove” commercial, titled *Dove Real Beauty: Evolution*.¹⁴ In addition, it is extraordinary that one method, described in old art theory, which could have been only imagined until today, is finally “aided” by a technological “novelty” which allows it to unfold in front of our eyes.)

11 Alić, *op. cit.*, pp. 25-28.

12 Milosavljević, A. (2010) “Ima li nam spasa bez *Domestosa? Docere i persuasio: Strašni Sud* u potrošačkom društvu” (“Is There a Salvation Beyond *Domestos? Docere and Persuasio: The Last Judgement in the Cosumer Society*”), *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 17, Beograd, pp. 209-217.

13 Or visual representation in general.

14 Available at <http://www.youtube.com/watch?v=iYhCn0jf46U>



Fig. 1. The natural facial features (left) of the model who appeared in the commercial for Dove Natural Beauty Campaign and her appearance after the processing of the digital image that appeared on a billboard (<http://www.parentingchatcafe.com/wp-content/uploads/2011/11/Parenting-Chat-Cafe-Dove-Beauty-Girls.jpg>)

It is known that the cosmetic company “Dove” has been advocating natural feminine beauty and has been warning against the fallacious campaigns which are offering the potential consumers “a beautified reality” after only several weeks of use of special products for “beautifying of the world”, for almost a decade. Truth is that in *The Dove Campaign for Real Beauty* the natural beauty is being promoted,¹⁵ but in order to do so, a rhetorical turn is employed: the natural beauty is promoted by an illustration of the process of creation of an ideal beauty, such as the beauties that appear in the commercial tricks of the industry of beauty. The video clip in question is, paradoxically, titled “Evolution”:¹⁶ the development from the imperfection of natural beauty of an “ordinary” girl that one can meet in every alley, to a *perfect* representation of a likeness with rectified natural deficiencies. Thus, an ordinary girl becomes a *cyber-face* of a *meta-reality* with an intervention of skilled masters who are making cosmetic tricks added by sanction of Photoshop.

The history of mankind knows neither the dictation of beauty imposed on us by the industry of beauty, nor such industry of beauty that we know today. Nevertheless, the concept of beauty in art and artistic theory from antiquity to baroque¹⁷ was not far away from the “productivity”, “industry”, from its practical

15 See <http://www.dove.us/Social-Mission/campaign-for-real-beauty.aspx> This marketing campaign is subject to criticism, as well.

16 The video was created in 2006; it is available at <http://www.youtube.com/watch?v=iYhCn0jf46U>

17 Even to the Neoclassicism, at least in the formal sense (Prettejohn E. (2005) *Beauty & Art 1750-2000*, Oxford, Oxford University Press).

function and purpose – at least not in the domain of the visual arts – because that “industry” helped the creation of a nicer reality in general.

We owe the concept of ideal beauty to an ancient philosophy, although, in it, it was firmly tied to moral principles (such as beauty of the soul and what it creates in the sense of social relations and the role and functions of individual in society). The corporeal beauty was understood as a reflection of a higher perfection, it was sought for in nature, and originated from it, in the process of selection from the most beautiful of various natural models. It was reduced to a mean, to a common denominator, subject to mathematical laws. Nature was the model, the guide, but a skilled master (artist) could – rather, he was obliged to – surpass it and improve it by the canon of proportions, for example. This necessity to improve and to surpass nature, as well as the assumption that a human being can intervene in the matters of natural order of things, was clearly expressed in artistic theory, which dealt with the possibilities of its *realization* in art.

When speaking about the idea of beauty, we meet two basic concepts: beautiful (*bellum*),¹⁸ and imitation of nature (*mimesis*). Let us just remind that ancient philosophy offered a concept of autonomy of art in relation to ever-changing and imperfect reality, to nature: in both the platonic view that a work of art is inferior to nature because it only imitates it, and the Aristotelian notion that art is superior to nature because it improves upon the deficiencies of nature’s individual products, art confronts nature with a newly created image of beauty.¹⁹ However, faithful imitation of natural model was not a desired quality in art until the end of 19th century, and philosophers, poets and theorists were ready to praise a human figure, created by artist, and refined in such way to surpass the “truth”. It was not only that Polycleitus was the much praised sculptor who designed the canon of proportions, but even more praised was the painter Zeuxis, who when commissioned to paint the most beautiful woman of all, Helen, for Lucina’s temple in Crotona, asked for five most beautiful maidens in order to copy the most beautiful parts of their bodies. Thus, Zeuxis, known as the imitator of the natural

18 Short summary of the aspects of beauty implied by the Latin *pulchrum i bellum* is offered in Tatarkevich, V. (1980) *Istorija šest pojmov*, Beograd, Nolit, pp. 115-116.

19 See, e.g., Panofsky, E. (1960), *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren kunsttheorie*, Berlin, Verlag Bruno Hessling; Lee, R. W. (1967) *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York W. W. Norton & Company, Inc.; Zurovac, *op. cit.*

models,²⁰ reconciled in his work the two opposite tendencies by surpassing the natural deficiencies in the process of selection of the most beautiful from what the imperfect nature offers. Moreover, the method used by Zeuxis was constantly referred to in ancient artistic theory at least as much as the Polycleitus' invention of the canon of proportions. Despite the devotion to imitation, ancient Greek thought was quite aware of the notion that artist's relation to nature is not only the relation of mere imitator, but also the relation of an independent rival who, with his creativity, freely corrects its necessary defects. In time, let us remind, there appeared the belief that the best art can survive without models perceived by the senses, and that, due to artist's imagination it can completely emancipate itself from reality (according to stoics). The Neo-Platonists went even further, as we know, claiming for artist's visions a special characteristic: these visions can confront the reality as altogether autonomous ideas, which surpass nature in their beauty, because they are identical with the very principles from which nature originates, and which are revealed in the act of intellectual contemplation.²¹



Fig. 2. Francois-Andre Vincent, *Zeuxis Choosing Models from the Beautiful Women of Croton*, 1789 (<http://www.wikigallery.org>)

The concept of close imitation emerged again in the 14th century in Boccaccio's praise of Giotto's realism,²² and it stayed with

20 Pliny (1960), "The Five and Thirtieth Book Discourseth of Painting, Colour, and Painters", *The History of the World, Commonly Called The Natural History of C. Plinius Secundus, or Pliny*, ed. Turner, P., New York-Toronto-London.

21 Panofsky, *op.cit.*; Plotin (1984), *Eneade*, Beograd, Književne novine pp. 59-80.

22 Boccaccio G. (1997) *Dekameron*, VI. 5, pp. 86-87. The inspiration came also from Pliny's writings about painters who created such convincing illustrations of life that they deceived both men and animals. Pliny, *op.cit.*

the advocates of realism and with the artists who strove to catch the perfect illusion of the visible reality during the 15th century. The debate about this problem was a very important aspect of artistic theory, and it started at the beginning of the 15th century in Italy, with the emergence, in 1435, of the first humanistic treatise on painting by Leone Battista Alberti.²³ Speaking about composition, Alberti paid much attention to its harmony, which renders “grace in bodies which we call beauty”; disproportion, immediately warns us Alberti, creates “ugly appearance”.²⁴ Thus, in the process of composition of planes, one should ask for grace and beauty, and the most “certain and fitting way for one who wishes to pursue this” is “to take them from nature, keeping in mind in what way nature, marvelous artificer of things, has composed the planes in beautiful bodies”.²⁵ Speaking further, Alberti turns to the representation of human figure, whose body parts should be in harmony (“tutti i membri bene convengano”); and they will be if they are of the appropriate size, function, kind and color, and if they conform to the canon of proportions.²⁶ Writing about representations endowed with qualities, which surpass mere mimesis and which are to communicate certain deeper truths, Alberti introduces the notions of majesty and dignity, achieved when all “ugly” parts of a body, which are displeasing, are concealed. He reminded that ancient painters represented only one side of Antigone’s portrait – the one that did not show that he lacked an eye, and that Plutarch said that ancient painters, when painting their kings, did not want to seem that they had not noticed their deficiencies, but they tried to correct them whenever they could, holding on to similitude.²⁷

23 I am quoting Italian version of the text of 1436, available at Internet page http://www.bibliotecaitaliana.it:6336/dynaweb/bibit/autori/a/alberti/de_pittura_volgare, because of its accessibility: Alberti L. B., *De Pictura (redazione volgare), Opere volgari*, ed. Grayson, C., Bari, Laterza, 1960-1973.

24 “Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne’ corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso, il quale abbia sue superficie chi grandi e chi piccole (...) simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo”. Alberti, “Libro II”.

25 “... maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be’ corpi composte le superficie”. Alberti, *op. cit.*

26 “E poi che la natura ci ha porto in mezzo le misure, ove si truova non poca utilità a riconoscerle dalla natura, ivi adunque pigliano gli studiosi pittori questa fatica, per tanto tenere a mente quello che pigliano dalla natura, quanto a riconoscerle aranno posto suo studio e opera. Una cosa ramento, che a bene misurare uno animante si pigli uno quale che suo membro col quale gli altri si misurino ...A me pare cosa più degna l’altre membra si riferiscano al capo.” Alberti, *op. cit.*

27 “Le parti brutte a vedere del corpo, e l’altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde o con la mano. Dipingevano gli antiqui l’immagine d’Antigono solo da quella parte del viso ove non era



Fig. 3. Piero della Francesca, *Duke Federico da Montefeltro*, 1465-70, Galleria degli Uffizi, Florence (<http://www.wikigallery.org>)

In order to be able to do that, a painter should follow certain rules and explore nature and its actions, but he is not supposed to simply imitate reality – he should respect beauty, in the first place. Ancient painter Demetrius, Alberti reminds us, failed to obtain the ultimate praise because he was much more careful to make things similar to the natural than to the beautiful. This is why, therefore, one should choose those parts of the beautiful bodies that deserve most praise. However, this is the most difficult thing to do, because *beauty does not reside in a single body, but is rare and dispersed in many bodies*, so painter must discover and study it.²⁸ It is important to stress, nevertheless, that Alberti advises painters to avoid the custom of some who follow certain models and concepts in their minds. He cites the famous example of Zeuxis who did not rely on his own mind in order to achieve beauty because he thought that he would not be able to find everything he needed for the representation of beauty, and that he would not be able to find it in a single body.²⁹ Thus, beauty for Alberti depends on experience (it comes

mancamento dell'occhio (...) E dice Plutarco gli antiqui pittori, dipignendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, lo emendavano.” Alberti, *op. cit.*

28 “Qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma sono disperse e rare in più corpi, pure si debba ad investigarla e impararla porvi ogni fatica.” Alberti, *op. cit.*

29 “Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono. Zeusis, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi

a posteriori), and idea of beauty (*idea delle bellezze*) abides in mind that knows nature and universal laws and forms well. It was still early for Renaissance thinkers to emancipate from close observation of reality, although the example of Zeuxis may have implied it. This will be the legacy of next generation of theorists and artists that will introduce the notion of idea of beauty (*idea delle bellezze, bella idea*) which exists *a priori* in artist's mind and which he imitates.

In the 16th century the doctrine of imitation of *idea* did not squeeze out the older notion that art is close imitation of nature, but it soon dismissed the renaissance normative aesthetics, and it relied on the concept of design (“disegno”), the visible manifestation of artist's “concetto”, which appears in his intellect.³⁰ In practice, the artist was advised to rely on firm foundations of the sensory perception – now not only on the perception of *real* nature, but also on the perception of the “purified nature” (i.e., the works of art).



Fig. 4. Jacopo Pontormo, *Martyrdom of San Maurizio and the Theban Legions*, c. 1530, Galleria degli Uffizi, Florence (<http://www.wikigallery.org>)

In addition, he was to learn mathematical rules and proportion. However, these were not understood in terms of “tools” but in terms of foundation for practical skills and his own reasoning. Thus, the study of nature was still unconditional because it

ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina.” Alberti, *op. cit.*

30 Worked out by Vasari in “Introduction” to *Lives* of 1568: Vasari, G. (1991) *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton Editori s.r.l., pp. 73-78. By the way, we can note an inconsistency in the use of terms *intelletto* and *animo* in the art theory of the 15th and the 16th centuries.

offered “scientific” method, or the way to achieve artist’s idea, but its reproduction was now labeled “ritrarre”, as explained in the treatise on perfect proportions by sculptor Vincenzo Danti. At the same time, what we could consider as equivalent to imitation (i.e., to mimesis) – “imitare” (Lat.) now assumed the meaning of the *reproduction of reality as it was supposed to be seen*.³¹ An artist should follow the rules offered by the nature, but to act as *creator* and to work according his own invention, i.e. his “inner design” (*disegno interno*), as Federico Zuccari defined it in his famous *Idea*.³² That *design* is the concept, the idea, which is born in artist’s intellect, according to which he can act and which he can “realize” in his medium.³³ Zuccari went ever further and, in an extraordinary passage, explained the origin and the reason for this inner design, which is the real evidence of man’s divine nature, because it allows one to produce a new world and compete with Nature: “God ... wished to (...) endow [man, A.M.] with the ability to form an inner Design, in his mind, so that he can know all the creatures and that he can create within himself a new world (...) moreover, with this Design, almost imitating God and living with the Nature, he can produce infinite number of *artificial things that resemble the natural, and aided by painting and sculpture make new Heavens that can be seen on Earth* [italic A.M.].”³⁴ However, as opposed to God’s, man’s Design originates from the senses, that is, from the world

31 “Il Ritrarre sarebbe il perfetto mezzo ad eseguire l’arte del disegno: se non fusse, che queste cose, le quali la natura, e l’arte produce, sono come ho detto, le più volte imperfette e di qualita, e di quantità, per cagione di molti accidenti. Tutte le forme della natura intenzionali in se stesse sono bellissime, e proporzionatissime, ma non tutte le volte la materia e atta à riceverle perfettamente, e sopra questo mancamento, che la materia il piu delle volte non riceva la forma si distende il modo dell’ operare con la imitazione, come accennai nel principio (...) E così quell’ artefice, che col mezzo di queste due strade [in fact, “ritrarre” and “imitare”, A.M.] camminerà nell’ arte nostra, cioè nelle cose, che hanno in se imperfezione e che harebbono à essere perfette, col imitare, e nelle perfette col ritrarre, sarà nella vera e buona via del disegno.” Danti V. (1567), *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, Cap. XVI, Firenze, pp. 57-62.

32 His treatise was published in Rome in 1607; Zuccari returned to the scholasticism and interpreted human creation in strictly Neoplatonic terms. Here, we are quoting from Zuccari, F. (1768) *L’ Idea de’ pittori, scultori ed architetti*, Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini.

33 “... il Disegno interno in generale è un’ idea e forma nell’ intelletto rappresentante espressamente e distintamente la cosa intesa...” Zuccari, *op.cit.*, I, Cap. III, 8.

34 “... Dio, volle anco darli facoltà di formare in se medesimo un Disegno interno intellettivo, acciocchè col mezzo di questo conoscesse tutte le creature e formasse in se stesso un nuovo Mondo (...) ed inoltre acciocchè con questo Disegno, quasi imitando Dio ed emulando la Natura, potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali, e col mezzo della pittura e della scultura farci vedere in Terra nuovi Paradisi.” Zuccari, *op. cit.*, I, Cap. VII, 18:

perceived through the senses, from the nature imitated by art. The reason for it is that "... the inner, artificial, Design and art continue to make artificial things in the same way Nature does (...) Nature is lead to its own aim and to its own actions by an intellectual principle (...) it achieves its aim with ordered means. And, since art sees the same [method, A.M.] in its actions, mostly aided by the said Design, Nature can imitate art, and art can imitate Nature."³⁵ We should note that "beautiful", which (roughly) appears as an alternative to "idea", during the 16th century, because of the strong influence by the Neo-Platonism on artistic theory, again assumed that Neoplatonic metaphysical meaning of the visible manifestation of good, and represented a reflection or ray of light shining from God's face, which we cannot explain in further detail, here. The idea of beauty, which, traditionally, consists of the harmony, which creates grace, in reality, became subject to individual judgment of an artist who possesses perfect ideas of phenomena in his mind.

The complexity of the mannerist discourse about the nature of artistic creation and the nature of beauty was proven by another philosophical tradition,³⁶ clearly defined in dialogue on painting titled *Aretino* by Venetian humanist Lodovico Dolce).³⁷ After defining art as imitation of nature, adding that the best master is the one whose works are closer to it,³⁸ Dolce redefines the aim of art noting that painter must work a lot in order not only to imitate nature, but also to surpass it.³⁹ Dolce discusses two ways in which

35 "(...) il Disegno interno artificiale e l'arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa. E se vogliamo anco sapere perchè la Natura sia imitabile, è perchè la Natura è ordinata da un principio intelletivo al suo proprio fine ed alle sue operazioni; onde l'opera sua e opera dell' intelligenza non errante, come dicono i filozofi; poichè per mezzi ordinarî e certi conseguisce il suo fine; e perchè questo stesso osserva l'arte nell' operare, con l'ajuto principalmente di detto Disegno, pero e quella può essere da questa imitata, e questa può imitar quella." Zuccari, *op. cit.*, I, Cap. X, 28:

36 Lee, *op. cit.*, pp. 9-11, thinks that this trend emerged with the appearance of Dolce's treatise, although this statement is subject to deeper analysis.

37 Dolce L. (1557), *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia. For reprint, translation and commentaries, see Roskill, M. (2000) *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, The Renaissance Society of America.

38 "... la Pittura non essere altro che imitatione della Natura: e colui, che più nelle sue opere le si avvicina, è più perfetto Maestro." Roskill, *op. cit.*, p. 96.

39 "Deve adunque il Pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la Natura in una parte: che nel resto è miraculoso, non pur, se si arriva, ma quando visi avvicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfettion di bellezza, che la natura non suol dimostrare a pena in mille. Perchè non si trova un corpo humano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. Onde habbiamo esempio di Zeusi... (then follows the story of Zeuxis)". Roskill, *op. cit.*, p. 130.

painter can represent life not as it is, but as it should be. He can go directly to nature, and choose the most beautiful parts from a number of individual phenomena, in order to create a composite figure more perfect than the existing one (the method of Zeuxis). Painter can also derive perfect model from nature, such as Apelles and Praxiteles who made their famous representations of Aphrodite according to Prine, the most beautiful courtesan. However, a modern artist, Dolce claims, cannot find a standard of perfection in one woman, because nature is never without deficiencies, even under the best conditions. Should an artist like to represent the nature as more beautiful than it is by improving its deficiencies, he must follow the study of antiquity. Because, antiquity is that ideal nature to which painter strives and “ancient statues embody complete artistic perfection, and may serve as exemplars for the whole of beauty”.⁴⁰



Fig. 5. Michelangelo Buonarroti, *Slave*, c. 1513, Musée du Louvre, Paris (http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/1sculptu/giulio_2/slave52.html)

40 “Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la Natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrase la sua tanto celebrata Venere, che usciva dai mare ... da Frine famosissima cortigiana della sua età; et ancora Praxiteles cavò la bella statua della Venere Gnidia della medesima giovane. E parte si debbono imitar le belle figure di marmo, o di bronzo de’ Mestieri antichi. La mirabil perfection delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa Natura, e far le sue Pitture riguardevoli e grate a ciascuno: perciocchè le cose antiche contengono tutta la perfection dell’arte, e possono essere esemplari di tutto il bello.” Roskill, *op. cit.*, pp. 138-139.

It is worth noting that when Dolce advises painters to imitate beautiful statues of ancient masters (“le belle figure di marmo o di bronzo de’ Mestieri antichi”), he does not have in mind such imitation per se; it should be a means to an aim. So, if – as we assume – painter does not only merely copy ancient statues, but uses them with discretion as criterion for ideal achievement, he could just as well achieve the perfect beauty as if he followed the first and less uncertain method of “improving upon nature with the means taken from nature herself” without dangerous turning to the perfect standards of ancient art. Dolce does not say that one method is better than another, and he would probably agree that a good artist can successfully combine the selective imitation of nature with skillful adaptations from antiquity.

The concept of the perfection of nature developed to the point that famous theorist of art from the 17th century, Giovanni Pietro Bellori, stated that the Trojan War was, in fact, not fought over a woman, Helen, the most beautiful woman in the world, but over of a statue.⁴¹ This is because, according to Bellori, nature cannot create such perfect beauty; it can exist only as a creation of man, in which all imperfections of nature are corrected and surpassed.⁴² Although a work of art, according to Bellori, is based on the very essence of nature and natural forms, it surpasses nature’s individual and specific creations by perfecting its forms. Study – selection – idealization are three basic steps in the creation of perfect models, of perfect natural order, of perfect beauty, and it was recognized as the process of working of ancient masters. This is where the very artificiality of beauty

41 “Ma non fù così bella costei, qual da loro si finse, poiche si trouarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene ch’ ella mai nauigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni.” Bellori, G. P. (1672), “L’Idea del Pittore, dello Scultore, e del Architetto. Scelta delle bellezze naturali superiore all Natura”, *Le Vite de pittori, scultori et architetti moderni, Parte prima*, Roma MDCLXXII, pp. 6-7.

42 I would like to stress that the discourses on beauty in art and nature are not as simple as they may seem. Ancient notion that beauty produces beauty and beautiful actions had not been forgotten. In his treatise on beauty Torquato Tasso expressed the view that Helen could not have been beautiful because her physical beauty was the cause of the ten-year-long war: “... Elena non sarebbe stata bella, perché ella mosse l’Asia e l’ Europa a guerreggiare e fu la fiamma e la ruina de l’antichissimo regno troiano (...) l’incontinenza de gli uomini e l’impudicizia de le donne può dare occasione a le rapine e a le guerre; laonde forse, s’ Elena fu impudica, non fu bella, perché la bellezza è sempre congiunta con l’onestà, e con la voce greca *tò kalón* altrettanto il bello quanto l’onesto è significato...” Tasso, T. (1616) “Il Minturno ovvero della bellezza”, *Opere non piu stampate del Signor Torquato Tasso*, raccolte e pubblicate da Marc’ Antonio Foppa, Roma MDCLXVI, p. 274. So, even when perfect beauty can be found in reality, she must not lack the inner quality understood by didactic and moralizing tradition.

abides, as it was conceived of in the history of art and artistic theory.

Nature, speaking in the Neoplatonic terms, cannot preserve perfect forms because they are subject to decline because of the inconsistency of matter – especially human beauty. Thus, what nature cannot achieve, art can – it works more accurately, as Bellori suggested. He summed up and took to full fruition what until the late 16th century was ordinary way of thinking about art in Italy, as the cradle of art theory. Moreover, in his announcement that the outer nature need to be the source of those ideal concepts that are object of artistic imitation, redirected the theory of painting, after its platonic mannerist train, to Aristotelian tradition which survived until modern era, as artistic imitation of Idea or of the mental image of beauty, which artist possesses in mind, and which originates, as in the case of Zeuxis, from merging of the most beautiful parts of various individuals.

So, Bellori redefined the Idea that is to be imitated by an artist, not in the terms that would be recommended by a Platonist, but as an image of the selected and beautified nature formed by painter in his imagination,⁴³ according to the empirical method of Zeuxis. This painter, being without useful apriori presence of the platonic idea in his mind's eye, before he painted Helen's ideal beauty, made a composite mental image of the basic perfections of his five beautiful models. Truth is that, at the very beginning of his discourse, Bellori described, using platonic terms that bring into memory the writings of his mannerist predecessors, Idea as "*esempio della bellezza superiore*" in artist's mind, comparing

43 "Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue maravigliose, altamente in se stesso riguardano, costitui le prime forme chiamate Idee, in modo che ciascuna specie espressa fù da quella prima Idea, formandosi il mirabile contesto delle cose create... li nobili Pittori e Scultori, quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, e in esso riguardando emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento. Questa Idea, ovvero Dea della Pittura e della Scultura aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto diviene misura della mano, e animata dall'immaginativa dà vita all'immagine. Sono certamente per sentenza de' maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli Artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettissime. Idea del Pittore e dello Scultore è quel perfetto, ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista (...) l'Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, e unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al maraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi all natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte..." Bellori, *op. cit.*, pp. 3-5.

it with ideal pattern that exists in God's intellect as the divine example of the created world. Thus, "*cause esemplari*", or ideal types, according to which artworks are formed, also exist in artists' minds, in the perfection of the eternal beauty. Bellori announced that the origin of *idea* is in nature (*originata della natura*) and he defined it as the perfection of natural beauty (*il perfetto della bellezza naturale*). He does not leave a doubt that he was not thinking about Idea as an archetype of beauty that exists *apriori* in metaphysical independence, but *aposteriori* in the process of selection from artist's real experience of nature.⁴⁴ Furthermore, *idea* manifests its superiority in relation to the factual *natural truth* through the selected *artistic truth*; artistic truth, in turn, originates from the natural truth (*originata della natura supera l'origine, e fatti originale dell'Arte*). The concept of "selected artistic truth" brings into mind Dolce's admiration for antiquity, which affected Bellori as well. However, Bellori saw ancient statues, unlike Dolce, as objects of imitation in their capacity to serve as famous examples produced by artists who deserve admiration by subsequent generations exactly because they imitated the Idea of beauty selecting the best from nature. The example of antiquity, thus, teaches modern artist that he can be as successful as ancient artists if he contemplates beautiful Idea of what he is to represent.⁴⁵

*Angelo Firenzuola, On the Beauty of Women.
No Perfect Beauty, but Desirable Features*

The above considerations, however, quoted only in sum and a small portion of the corpus of old artistic theory, were not far away from more practical concerns. Although it was difficult, until today, to surpass in reality the natural deficiencies, they were objects of thought in everyday life. Aristocratic culture that emerged at the beginning of 16th century inspired a whole series of complex treatises written in the form of dialogues, which aimed at classification and codification of everyday life of the elite, demonstrated the knowledge of interlocutors and developed from casual chatting on various subjects.

44 "Tutte le cose ... dall'arte ... hanno principio dalla Natura istessa, da cui deriva la vera Idea." Bellori, *op. cit.*, pp. 10.

45 "Ci resterebbe il dire che gli antichi Scultori havendo usato l'Idea meravigliosa, come habbiamo accennato, sia però neccessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perche ci guidino alle bellezze emendate della natura; ... li Pittori e gli Scultori, scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfettonano l'Idea, l'opere loro vengono ad avanzarsi e restar superiori alla natura, che è l'ultimo pregio di queste arti, come habbiamo provato. Quindi nasce l'ossequio e lo stupore de gli huomini verso le statue e le immagini, quindi il premio e gli honore degli Artefici: questa fù la gloria di Timante, di Apelle, di Fidia, di Lisippo." Bellori, *op. cit.*, p. 11.

That was also the case of *On the Beauty of Women* by Angelo Firenzuola,⁴⁶ initiated by a conversation in which participated four ladies; they were joined by several men, one of which, Celso, took the role of spokesman. In the first book of the treatise, Firenzuola (i.e., Celso) repeats the already known views about beauty, which cannot be found in only one body, and stresses that the beauty of a woman is the highest gift bestowed on mankind by God, and that it must be considered precious.⁴⁷ Beautiful woman is one who pleases all people, not only some. However, in order to possess the perfect beauty, a woman needs many things – there is rarely one woman who possesses half of the necessary qualities.⁴⁸ In which part of the body is beauty best shown? The answer is: in “the face” that may be seen by all.⁴⁹ And beauty is the harmony of parts that differ among themselves and are proportionate. Firenzuola paid due attention to this issue explaining and suggesting the measures of proportion – on the basis of his own impression, as he admits.⁵⁰ He concluded: “... and since nature rarely conforms [to measures, A.M.] we shall leave them to the painters who, with a stroke or two of the brush may lengthen or shorten them as seems good to them.”⁵¹ After a long discourse about individual parts of the body and their functions, Firenzuola, wrote about perfect beauty of woman, composing her face of beautiful individual parts, like Zeuxis who forms an image in his mind. Firenzuola started with causes of imperfections of natural models, the concept without which (as we displayed above) one cannot deal with the problems of artistic creation and beauty, and he noted that Nature is generous to the mankind. Nevertheless, everyday experience teaches us

46 Firenzuola A. (1548), *Delle Bellezze delle Donne intitolato il Celso*, Firenze (available non-paginated at <http://digilander.libero.it/bepi/bellezze/bellezze.htm>); this work was dedicated to Cosimo I de' Medici in 1541.

47 “... la bellezza e le donne belle, e le donne belle e la bellezza meritano d’esser comendate e tenute carissime da ognuno; perciò che la donna bella è il più bello obietto che si rimiri, e la bellezza è il maggior dono che facesse Iddio all’umana creatura...” Firenzuola, *op. cit.*

48 “... quando e’ si parla d’una bella, e’ si parla d’una che piaccia a ognuno universalmente e non particolarmente a questo e a quello (...) è ben vero che, a voler essere bella perfettamente, e’ ci bisognano molte cose, in modo che rade se ne trovano che n’abbiano pur la metà...” Firenzuola, *op. cit.*

49 “... in luogo eminente, accioché meglio si potessero riguardare da ognuno (...) la faccia (...) è (...) la propria siede della bellezza”. Firenzuola, *op. cit.*

50 However, Firenzuola adds, the possession of a “measured beauty” is not an absolute necessity, since it is enough to have “others” think that someone is beautiful because that one has that “something” which lends her grace and attraction.

51 “Sonci molte altre misure, le quali, perciò che poco importano e la natura ancora l’usa rade volte, noi le lasceremo a’ dipintori, i quali con una pennellata più e una meno le possono allungare e accortare come torna lor bene.” Firenzuola, *op. cit.*

that Nature, when it comes to individual cases, is avaricious and miserly because She does not give everything to everyone, but She gives some things to someone and some other things to someone else. This is why ancients, Firenzuola reminds, represented her as a female figure with many breasts, from which men can take only a mouthful at a time.



Fig. 6. Benvenuto Cellini, Nature, sketch for the seal of Accademia del Disegno, detail, Firenze, 1560, British Museum, London (www.wga.hu/html/c/cellini/7/06graphi.html)

This means that, although we need many things, we have to toil to *acquire or beautify or preserve them with art, industry and wit*. And since the channel out of which the milk (the nutrient) flows is narrow and hardly a drop of milk can come forth at once, we can conclude that Nature does not bestow her favors easily and lightly, but “grudgingly one on each and one at a time”. This is why everybody has a flaw: the one who has fine stature does not have a pleasing face; or one has lovely eyes, but bad complexion, and similar.⁵² Since this is the case, in

52 “... la natura è stata sempre larga e liberale donatrice delle sue grazie allo universale e comun gregge degli uomini; non di meno in particolare e’ non pare già che sia intervenuto il medesimo, anzi possiamo affermare per isperienza cotidiana che ella sia stata molto avara e molto scarsa (...) ella ha ben dato ogni cosa sì, ma non a ognuno, anzi a fatica una per uno. La qual cosa volendo gli antichi poeti dimostrare, la finsero una donna piena di mammelle, delle quali non ne potendo lo uom pigliare più ch’un capezol per volta, non può tirare a sé se non una picciola parte del suo nutrimento. E inoltre, se voi considererete bene la natura della poppa, voi troverete che, ancor ch’ella sia di quella ubertà e abbondanza che sa ognuno, non però ne getta il latte in bocca da per sé, ma bisogna suggerlo; che non significa altro se non che in di molte

order to imagine a perfectly beautiful woman, or at least mostly beautiful, we need to take the most beautiful parts of many women (like Zeuxis) – in this case of the four ladies engaged in the conversation:⁵³ “... each of you gives me her part for the portrait of my chimera of beauty.”⁵⁴

It is significant that Firenzuola added what he considered appropriate colors of the face to the *correct facial features* that can be geometrically constructed and mathematically measured, about which he wrote in his first book. In order to make a beauty perfect, thus, her tan has to be fair yellow with certain lustre.⁵⁵ Her hair should be of good quality and fair, like gold or honey, or sun, waving, abundant and long. Forehead must be fair and wide, and serene – without wrinkles and powder, calm. The line of the brow must not be flat, but curved like arch. Such forehead and brows add to the lustre of eyes that should be like two stars shining in the sky. The globes must be clearly seen and white with hue of flax, and although some praise black eyes, others blue, Firenzuola states that, according to the general consent, brown eye are the best because they give gentleness and kindness, as well as alluring charm. Ears are supposed to be of nice shape, light ruby, but should not be soft and thin. Temples should be white and flat, not hollow, as they are a sign of “weakness of the brain”. Cheeks should be fair and should begin as white as snow, but where their roundness swells, their color should increase in rosiness. Nose is the most important of all other parts, Firenzuola stated, because the one who does not have a beautiful nose does not have beautiful profile.

cose bisogna che noi o per acquistarle o per abbellirle o per mantenerle ci affatichiamo con arte, industria e ingegno. E perciocché il canale donde esce il latte è stretto e a fatica ne viene una gocciola per volta possiamo considerare che volser dire che la natura non dà le grazie ne' particolari doppiamente, ma a fatica una per uno, a una per volta.” Firenzuola, *op. cit.*

53 To be sure, beside possessing certain beautiful features they illustrate the “scarcity” of the nature.

54 “... perciocché così come la chimera si imagina e non si trova, così quella bella che noi intendiamo fingere, si imaginerà e non si troverà; e più tosto vedremo quello che si vorrebbe avere per esser bella, che quello si abbia, non dispregiando per questo la bellezza di voi che sete qui presenti o delle altre che non ci sono; le quali, se bene non hanno raccolto in loro lo intero, nondimeno ne hanno tal parte, che basta loro per esser accarezzate e anche per esser tenute belle.”; “... però ciascuna di voi mi darà la parte sua per il ritratto della mia chimera.” Firenzuola, *op. cit.*

55 The colors are: “... il biondo, il lionato, il negro, il rosso, il candido, il bianco, ili vermiglio e lo incarnato ...” Firenzuola, *op. cit.*



Fig. 7. Antonio dell Pollaiuolo, *Portrait of a Lady*, c. 1465, Staatliche Museen, Berlin (<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cellini/7/06graphi.html>)

It must be of proper size (same as forehead), narrow and straight, turned up a little at the tip. The lines of nostrils should be almost invisible, but clearly defined. The color of the nose should be similar to that of the ears. The lips, “source of all sweetness” should be rosy and small, not large, not very thin, not very thick. Chin should be round, tinged with tender rose and red. The throat is most beautiful when it is long, slender, soft and light, like in a dove whose neck is of gold and purple. Reminding, though, throughout the discourse, of the fact that there is no perfect beauty among women, and that every one of his interlocutors has some desirable features, he concluded that a woman is aided in the concealment of her natural imperfections by both make-up and dress⁵⁶, and he adds: “... however, when art is not aided by nature, it is of small accomplishment (...) and to conclude, I shall say that nature is the mistress of beauty, and art is her maid.”⁵⁷ We may ask ourselves: are these not the same features and colors we find in beautiful faces today, too?

So, solving the dilemma, which emerged at the level of everyday experience, although Firenzuola is the man of the 16th century

⁵⁶ He also warns against the false use of make-up, which cannot create beauty, but only to conceal the imperfections.

⁵⁷ “... nondimeno, quando l’arte non ha l’aiuto dalla natura, la fa poco, e quel poco riesce male (...) E però concludendo diremo che la natura è la maestra delle bellezze e l’arte è una sua ancilla...” Firenzuola, *op. cit.*

(at least in the matters concerning beauty), he was sensitive to what is possible and attainable. He also demonstrated, as taking part in a conversation started by women, his adherence to the Aristotelian tradition according to which Nature is the necessary means for creation of perfect beauty, without which a skillful craftsman, an artist, cannot direct his actions.

Instead of a(n Impossible) Conclusion

New Questions Arise to Propose Future Discussions

In this paper, I tried to demonstrate that the Dove commercial, which I referred to, is a useful from a standing point of a historian, representation of the ancient process of study-selection-idealization, even if its creator had no theoretical knowledge of, or even interest in, the ancient speculations on perfect beauty. I also tried to remind us all that it seems to me that, over the course of time, one and the same idea of artificial beauty has been nourished, the one that we – *in the present day* – are facing whenever we are watching the contents that suggest the existence of a meta-reality offered us by the mass media transmitters. We are overwhelmed by that reality, and it serves as a reminder of our general imperfections rather than as inspiration to contemplate a better reality.

Today, in the “industry of beauty”, art seems to have returned to its ancient meaning of *ars (technē)*, without an abstract aesthetic goal. Each day, we face artificial beauties presented to us by the mass media. Today, with the growing number of “beauty hunters”, aided by the substantial financial potential, the ideal of beauty is being understood in practical terms, and its material realization is seemingly possible, meaning that it is accessible to majority of people. The industrial creation of beauty, far away from being reduced to cosmetic industry or to use of computer image, exists owing to the wider development of technology – such as plastic surgery, which actually introduced the correction of natural deficiencies. The concept of ideal beauty had not changed. Media had, and the development of technology allowed the embodiment of purified nature and the representation of the process of surpassing the nature, thus introducing artificiality into the real space and time.

The “Zeuxis” of today, the one sitting in front of a computer monitor with a “mouse” in his palm, who uses, with a sense of ease, the physically absent brush in various shapes, which selects the natural deficiencies, is not in need of five maidens. He needs only one ... or none.

Let us open one more problem worthy of some future discussion, and ask: Is a present-day artist (or art, for that matter) – taking into consideration the contemporary technological advancement – slipping back to the “craft”, to skill, reviving, at last, the concept of “*technē*”, i.e. of “ars”, which originally was not meant to denote artworks in the contemporary sense of the term,⁵⁸ but every product of acting purposefully according to certain norms? Are we witnessing the development of a *meta-technē*, by which the technique, craftsmanship, re-conquered the domain of self-sufficiency?⁵⁹ The judgment of the “artist”, of the creator of the computer-generated physical beauty, returns to the inner concept or to the models that are already clearly built into the subconsciousness (aided, of course, by the media of mass communication) whose undisputed “beauty” is a matter agreed upon *a priori*. Thus, the purified beauty that resides in our aesthetic experience is fully at work.

And, again, we do not appreciate naturalism: which woman really wishes to look like the opulent “Dove”-beauties?

In art, naturalism has never been a welcome quality – not even when the nature was acknowledged as an artist’s guide.⁶⁰



Fig. 8. Dove Beauty Campaign: Dove Beauty Curves (<http://www.dove.us/Social-Mission/campaign-for-real-beauty.aspx>)

Even when it was cherished, it served as *an* extra means of expression, if only to inspire empathy and expose this imperfect

58 Those with the “aura” bestowed on them by the art world. See, e.g., another excellent analysis of the concept of image, etc.: Belting H. (1994), *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago.

59 Only seemingly unexpected turn reflected in insisting on craftsmanship in the mannerist artistic theory – the most untalented can learn, and the most talented has to learn rules. However, on this, some other time.

60 Let us remember, briefly, Carravaggio’s example.

world as the place of the embodiment of the Divine Providence. Nature, corrupted and imperfect, was taken as unfit, and naturalism was empty when it was used for its own sake, without a content – the alluring content, that is – which is like a beautiful idea of a beautiful reality that pleases the eye.

BIBLIOGRAPHY:

Alberti, L. B. (1435) *De Pictura (redazione volgare), Opere volgari, Cecil Grayson (Ed.), Bari, Laterza, 1960-1973* (available at http://www.bibliotecaitaliana.it:6336/dynaweb/bibit/autori/a/alberti/de_pictura_volgare)

Firenzuola, A. (1541) *Delle Bellezze delle Donne*, (available at <http://digilander.libero.it/bepi/bellezze/bellezze.htm>)

Danti, V. (1567) *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, Firenze.

Tasso, T. (1616) “Il Minturno overo della bellezza”, *Opere non più stampate del Signor Torquato Tasso*, raccolte e pubblicate da Marc' Antonio Foppa, Roma MDCLXVI

Bellori, G. P. (1672) “L'Idée del Pittore, dello Scultore, e del Architetto. Scelta delle bellezze naturali superiore all Natura”, *Le Vite de pittori, scultori et architetti moderni, Parte prima*, In Roma, Per il Success. al Mascardi, Con licenza de' Superiori, MDCLXXII

Panofsky, E. (1960) *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, Nr. 5, Berlin, Verlag Bruno Hessling.

Pliny (1964) “The Five and Thirtieth Book Discourseth of Painting, Colour, and Painters”, *The History of the World, Commonly Called The Natural History of C. Plinius Secundus, or Pliny*, ed. Turner, P., New York-Toronto-London.

Lee, R. W. (1967) *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York, W. W. Norton & Company, Inc.

Barasch, M. (1985) *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York.

Belting, H. (1994) *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

Debray, R. (1995) *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard.

Debray, R. (1996) *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso.

Debre, R. (2000) *Uvod u mediologiju*, Beograd, Clío

Roskill, M. (2000) *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, The Renaissance Society of America, Toronto.

- Prettejohn, E. (2005) *Beauty & Art 1750-2000*, Oxford, Oxford University Press.
- Zurovac, M. (2005) *Tri lica lepote*, Beograd, Službeni glasnik.
- Vuksanović, D. (2007) *Filozofija medija*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti.
- Alić, S. (2009) *Mediji, od zavođenja do manipulacije*, Zagreb, AGM.
- Milosavljević, A. (2010), "Ima li nam spasa bez *Domestosa? Docere i persuasio: Strašni Sud u potrošačkom društvu*", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* No. 17, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, pp. 209-217.
- Vuksanović, D. (2011) *Filozofija medija*, tom 2, Beograd, Čigoja štampa.
- Milosavljević, A., ed. (2011) *Umetnost kao medij masovne komunikacije*, *Kultura* No. 131, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Pavletić, L. (2011) "Tko i kako istražuje medije", *Kultura* No. 133, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, pp. 203-211.
- Čalović, D. (2011) "U potrazi za estetikom medija", *Kultura* No. 133, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, pp. 42-55.

Ангелина Милосављевић Аулт
Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд

КАКО СТВОРИТИ САВРШЕНУ ЛЕПОТИЦУ У
УМЕТНОСТИ И У СТВАРНОСТИ?

О КУЛТУРИ ЛЕПОТЕ И ЊЕНИМ САВРЕМЕНИМ И
НОВОВЕКОВНИМ СХВАТАЊИМА, КАО И О ЗАСНИВАЊУ
ИКОНОГРАФИЈЕ КАМПАЊЕ *DOVE REAL BEAUTY* У
НОВОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ И УМЕТНИЧКОЈ
ТЕОРИЈИ. ЈЕДАН ПОГЛЕД ИСТОРИЈСКО-УМЕТНИЧКЕ
ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ

Сажетак

Иако историја не открива диктат лепоте какав данас намеће индустрија лепоте, појам лепог, барем у домену ликовних уметности није био далеко од реализације и од данас понуђених стандарда. Телесна лепота је била схватана као одраз вишег савршенства, али је била тражена у природи, и од ње је потицала. Селекцијом најлепшег из разних природних модела, она је редукована на заједнички именитељ, на средину. Природа је била модел, водич, али несавршена, и вешти мајстор је могао да је поправи, и њену савршенију слику реализује у уметности. И данас се у индустрији лепоте негују и исти идеал и исте стратегије које знамо из старије праксе, с тим што је у употребу ушла компјутерски обрађена слика. Концепт идеалне лепоте се није променио. Медији јесу, а развој технологије је омогућио и отеловљење прочишћене природе и откривања процеса њеног превазилажења пред нашим очима, уводећи артифицијелност у стварни простор и време, као у реклами за кампању пропагирања природне лепоте компаније *Dove* која илуструје древни процес студије селекције и идеализације у уметности. Но, није само уметност, односно уметничка теорија, била средиште занимања и предлагања савршених модела. Оне су, чини се, биле јасан одраз друштвених тенденција, односно занимања аристократске средине у којој су се постављала питања и предлагале могућности превазилажења природних недостатака у жена, али и мушкараца, као у делу Анђела Фиренцуоле, *О лепоти жена*, из 1541. године. Овај рад представља само један од приступа темама које отвара култура лепоте.

Кључне речи: *култура лепоте, идеализација, реклама за Dove, уметност и уметничка теорија 15. и 16. века, нови медији vs. стари медији*

Универзитет у Београду, Институт за филозофију и
друштвену теорију, Београд

DOI 10.5937/kultura1341127D

УДК 316.722

оригиналан научни рад

ТРАНЗИЦИЈА КУЛТУРЕ*

Сажетак: У тексту се указује на то да интринсична непотпуност значења појма „култура”, који зависи од контекста, не умањује улогу културе у обликовању погледа на свет. Проблематични економски и политички услови одражавају се на стање културе, а свест о стању културе омогућава дубље сагледавање могућности друштвених промена. Томе се испречава принцип модерне капиталистичке производње која је и настала са трговином књигама, као производња културе. Показује се да је производња културе, која је окренута профиту, препрека за стваралачко обликовање културе. То је још проблематичније у маргинализованим културама, попут културе у Србији, која је стално изложена сменама транзиција – из премодерног доба, у традицију хришћанства, на преко атеистичке модернизације комунистичког режима, до садашње ере глобализације. Тако је текућа транзиција културе у Србији постала део опште (глобалне) културне транзиције која се налази на раскрсници између производње културе, чија је средишња вредност профит, и стварања културе као подлоге одрживог и хуманог живота на Земљи.

Кључне речи: култура, транзиција, глобализација, стварање

Досадашње транзиције („комунистичке“ и „посткомунистичке“) углавном су изгледале као да их је историја нанела споља. Оне су слабиле отпорност домаће културе, као и других култура у окружењу, све до потпуног ишчезавања идентитета, доносећи преврате који су често спречавали да се устале и развијају стваралачка стремљења у друштву. У мањој или већој мери то се догађа, додуше, са већином традиционалних друштава захваћених глобалним процесима модернизације. Испољавајући се у свим областима живота историјска превирања кореспондирају преображајима идентитета који се са различитих нивоа преламају у променама значења појма „култура”. Зато значење културе остаје неизвесно и поред извесности улога које има.

* Текст је настао у оквиру пројекта 43007 Института за филозофију и друштвену теорију који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Култура се, наиме, уобичајено схвата као заједнички именитељ који поступке појединаца чини разумљивим неком друштву или групи којој ти појединци припадају, на основу вредности, уверења, понашања и слично. Култура је такође скуп материјалних и нематеријалних производа који су део живота и погледа на свет датог друштва. Може изгледати да су култура и друштво преклапајући појмови, јер, култура је карактеристика сваког друштва, као што свако друштво садржи одређену културу. Међутим, као што се једна култура може односити на више различитих друштава, тако и једно друштво може обухватати више различитих култура и утолико појмови културе и друштва нису преклапајући. То значи да њихово разумевање зависи од контекста у којем се користе ови појмови јер су то такви појмови који, упркос сталном оптицају и многим одређењима, немају своје јасно и коначно значење.

Ни у антропологији која је, у настојању да схвати људску природу као такву, пошла у истраживање различитих култура, не постоји сагласност око употребе овог појма. Према схватању Клифорда Герца (Clifford Gerz), анализа културе је „интринсично непотпуна”, „...и што је још горе, што је дубља то је мање потпуна”.¹ Показало се, међутим, да идеја културе осцилује између универзалистичког и релативистичког значења. Култура се, наиме, односи, како на људску врсту и човека уопште, тако и на одређену, посебну културу једног друштва, чак и ако је то „друштво” уствари само део некакве шире заједнице.

Зато је Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) великим словом „К” и у једнини означио Културу која је повезана са општим и универзалним предиспозицијама човека, односно, људске врсте, као што су симболичке активности и употреба језика. Према Баумановој класификацији, то је „атрибутивна Култура” и њени атрибути су и сами универзални пошто су чиниоци класификације људскости. Насупрот томе, на појединачне културе, које су локализоване у простору и времену, односи се „дистрибутивни” појам „културе” које су означене малим словом „к” и у множини.² Када дакле говоримо о културама које археолози и антрополози сврставају према типовима организације и о којима класификују своја знања,

1 Герц наставља своје размишљање о анализи културе: „То је чудна наука чије најупечатљивије тврдње имају најнесигурнију основу у којој напредовати у вези с неким питањем значи појачавати сумњу и у себи и у другима да га нисте баш добро схватили”. Gerz, K. (1998) *Tumačenje kultura I–II*, Beograd: Biblioteka XX vek, стр. 44.

2 Упоредити: Bauman, Z. (1984) *Kultura i društvo*, Beograd: Prosveta, стр. 27-31.

њихово значење не приписујемо „Култури” чији је идентитет заједнички именилац људске врсте, него „културама” које чине специфичне разлике идентитета својих посебних друштава.³

Апорија универзалистичког значења Културе, односно, културе у најширем смислу (које се највише разилази од појма друштва у свом ужем, политичко-економском смислу), јесте у томе што се она највише приближава појму културе у ужем смислу, које се тиче (уметничког) стваралаштва. Сваки од различитих контекста у којима се употребљава појам културе повезан је са одговарајућим аспектима људског идентитета. Означавајући дату сферу културе они делују преко усвојених погледа на свет.

Када, на пример, културу посматрамо у контексту претпоставке да је култура облик заштите друштва од окружења (као што се уобичајено схватају производи материјалне културе које заједнички користе чланови једног друштва), онда се показује да су тежње за већим нивоима заштите довеле до модерног развоја и организовања друштва повезивањем различитих културно-етничких група, па и читавих народа (са својим различитим културним традицијама) у јединствене националне државе. Модерне националне државе су током историјских процеса и саме стварале сопствене облике и врсте култура које су постале тема расправа о потенцијалном „сукобу култура”, односно, о могућностима новог повезивања или раздвајања у промењеним историјским условима.

Када, међутим, култура посматра у контексту улоге коју она има у кохезији друштва, онда она делује као извор истачаних утицаја на појединце и колективе – извор вредности повезаних са схватањем циљева и избором средстава за њихово остваривање, али првенствено као извор значења која доприносе обликовању погледа на свет. Поглед на свет одређене културе покреће одговарајуће менталне мапе које усвајају појединци и/или колективи и које утичу на живот друштва.

С обзиром на то да је Србија, и пре распада своје претходне државе – Југославије, а нарочито након периода ратних сукоба, међународних санкција и посткомунистичке транзиције, почела све више да губи своје материјалне и нематеријалне животне услове, који су у било којем, бар делимично сувереном друштву, неизоставни чиниоци самосвојности

3 Упоредити: Ђурић, Ј. (2012) *Globalni procesi i preobražaj identiteta*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju; I. P. „Albatros plus”, стр. 321 и даље.

културе, за разумевање историје идеје културе треба схватити централну нарацију модерне империје.

Ситуација у Великој Британији коју је описао Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) приказује проблеме односа између културе и друштва који почињу са периодом Индустрijske револуције када долази до открића и модерне употребе појма „култура”. На примерима плејаде британских стваралаца⁴, Вилијамс је изнео општи образац друштвених промена преламајући их кроз употребу пет кључних појмова (индустрија, демократија, класа, уметност и култура) као координата мапе модерне структуре значења. Увиди до којих је дошао показали су да промене у употреби појмова изражавају општу промену односа према животу. Међутим, Вилијамсова усмереност на општа кретања мишљења и осећања у историји структуре и значења културе није омогућила издвајање овог појма, него је, напротив, све више истраживања показивало све ширу повезаност културе са осталим аспектима живота.⁵

Велике историјске промене у областима индустрије, демократије и класа, подстакле су промене значења појма културе и са њима уско повезане промене које су се десиле у уметности као одговори на њих. Отуда, иако је историја појма културе низ одговора на промене у друштвеном економском и политичком животу и сама култура је нека врста мапе за истраживање природе осталих промена.

4 Реч је о чувеним британским ауторима попут: Берка (Edmund Burke 1754), Бентама (Jeremy Bentham 1773), Блејка (William Blake 1782), Вордсворда (William Wordsworth 1795), Овена (Robert Owen 1796), Колриџа (S. T. Coleridge 1797), Бајрона (Lord Byron 1813), Шелија (P. B. Shelly 1817), Китса (John Keats 1820), Карлајла (Thomas Carlyle 1820), Дизраелија (Benjamin Disraeli 1829), Мила (John Stuart Mill 1831), Дикенса (Charles Dickens 1837), Раскина (John Ruskin 1844), Арнолда (Matthew Arnold 1847), Шоа (Bernard Shaw 1881), Вајлда (Oscar Wilde 1881), Лоренса (D. H. Lawrence 1910), Елиота (T. S. Eliot 1913), Орвела (George Orwell 1928) и других. Упоредити: Williams, R. (1960) *Culture and Society 1780–1950*, Garden City New York: Anchor Books Doubleday & Company, Inc.

5 Вилијамсово истраживање употребе речи „култура”, пре појаве Индустрijske револуције, показало да култура најпре означава природну склоност развоја, а затим процесе увежбавања људи. Ова употреба, која се обично односила на културу нечега, промењена је у XIX веку према апстрактном значењу културе као такве. Тако је култура почела да означава: 1. „опште стање, или навику ума” која је у тесној повезаности са идејом људског усавршавања; 2. „опште стање интелектуалног развоја у друштву као целини”; 3. „опште тело уметности”, а касније у истом столећу 4. „целокупан начин живота, материјални, интелектуални и духовни” (Williams, R. (1960) *Culture and Society 1780–1950*, Garden City New York: Anchor Books Doubleday & Company, Inc., p. V–XVIII).

Култура, наравно, никада није била само одговор на нове начине производње, већ и на нове облике личних и друштвених односа (на пример, на проблем друштвених класа и развој демократије). Одвајање моралних и интелектуалних активности од политичких и економских токова модерног друштва и истицање ових активности као одређене врсте алтернативе, довело је до настанка појма културе као такве. У још ужем смислу, одређивање значења културе усмерава се на подручје личног доживљаја и осећања који су повезани са уметношћу.

Ипак, треба истаћи чињеницу да је у модерном друштву култура добила сасвим другачију улогу него што је имала у премодерним друштвима где је била органски повезана са осталим сферама живота. Према схватању Ендрјуа Милнера, (Andrew Milner) због тога што је у модерном друштву култура престала да буде окосница живота, она је престала да буде чак и окосница институционалних представа о култури. Тако да, према његовом схватању, значење појма културе не представља производ саморазумевања, него накнадног тумачења премодерних друштава са становишта модерног друштва у којем култура постаје нешто сасвим друго.⁶

Милнер је сматрао да се теоријски појам културе појавио тек након што је култура постала друштвени проблем. Шта више, према његовом тумачењу, теорија културе није просто неки посебан, специјализован академски дискурс, који управља емпиријским, супстантивним истраживачким проблемима, већ је сам појам културе оно потиснуто „друго” друштва.⁷ Реторика друштвене теорије такође је имала проблем са теоријом културе, за коју није било места ни у контексту онога што је раније било одређено као „политичка економија”, а касније подељено на посебне дисциплине економских и политичких наука. Међутим, и у тој подели, теорија културе је остала једна од средишњих непријатности модерне цивилизације. Томе је допринела природа социокултурне модернизације којом доминира капиталистичка економска организација производње. Тако се показало да је производња културе у ствари први облик модерне капиталистичке индустрије чији су почeci били управо у трговини књигама.

Уочавањем штампања књига као важног симбола капиталистичке производње културе Милнер је размишљао у истом духу као и Клод Леви-Строс (Claude Levi-Strauss). Овај

6 Упоредити: Milner, A. (1994), *Contemporary Cultural Theory*, London: UCL Press

7 Исто, стр. 4.

француски филозоф и антрополог је такође говорио о појави књига и писаних докумената, не само као о доприносу реконструкцији друштвене прошлости, него и као о узроку губљења непосредне везе модерних људи са другим особама које су биле извори друштвене наравије – приповедачи, свештеници или мудраци, са којима су људи некада били повезани преко усменог предања. Уместо тога, књиге су постале нека врста посредника. Са књигама се све више почела ширити комуникација идеја и, посредно, комуникација између људи, али књиге су, према мишљењу Леви-Строса, донеле и бремене неаутентичности. У том смислу, развој писмености је, са једне стране, веома користио човечанству, али му је, са друге стране, одузео нешто фундаментално битно.⁸

У сваком случају, појава трговине књигама била је историјски нов начин културне производње који је у вези са општим развојем капиталистичке друштвене организације. Она је утицала на преображаје и транзиције културе у облике који су прилагодљиви личном власништву, попут ауторских права, комерцијализације и професионализације писања и издаваштва. Због капиталистичког подређивања интелектуалног живота економском и условљавања културног стваралаштва материјалном сигурношћу, настало је уверење да су покровитељски пореци, попут феудалних, стимулативнији за развијање културе. Анализирана је појава нове, „масовне” културе, која настаје са капитализмом и не поставља високе уметничке критеријуме. Критичка теорија друштва истакла је разлику између масовне и „високе” културе и показала да аутономија уметности од осталих друштвених пракси омогућава слободу од друштвене контроле, али такође доприноси друштвеној ирелевантности културе.⁹

Левичарска мисао је за савршенији облик покровитељског поретка сматрала комунистички поредак. Међутим, искуство функционисања „ex-комунистичких система”¹⁰, чији однос према култури такође може да се схвати као „покровитељски”, познаје склоност таквог мишљења ка идеализацији. Стављањем уметности у службу званичне идеологије, комунистички системи су, наиме, такође спречавали да култура заиста постане крајње друштвено релевантна.

8 Упоредити: Levi-Strauss, C. (1989), *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost, стр. 353–354.

9 Упоредити: Marcuse, H. (1968) *Negations*, Boston: Beacon Press.

10 „Ex-комунистички системи” су у ствари били социјалистички, а „комунистички” су били само на идеолошком плану, али „транзициони дискурс” је искористио овај назив у функцији представе „урушавања комунизма”.

Друштвена „релевантност” културе састојала се у контексту комунистичке идеологије, углавном, од њеног репродукујућег потврђивања у циљу усмеравања идентификације што је, уместо успостављања, изазивало „кризу идентитета” социјалистичке заједнице југословенског друштва¹¹. С обзиром на то да су идеолошке службе биле претежно фокусиране на проблем „спољашњих и унутрашњих непријатеља”¹², у случајевима критичког мишљења, или изражавања идеја, различитих од главних токова тадашњег идеолошког мишљења, културно стваралаштво је било цензурирано.

Можда је највећа слабост производње културе у режиму комунистичке идеологије била у томе што она није дозвољавала слободу избора културних вредности. То се, посебно у СР Србији, али и широм СФР Југославије, испољавало кроз материјалистички оријентисан поглед на свет који је потискивао духовне потребе, које су представљале континуитет са ранијим обичајима, културом и идентитетом људи. Духовност је компензована наметањем „патриотског морала” братства и јединства у окриљу културе „радничке класе” којој су изненада сви морали припадати поништавајући своју дотадашњу традицију (верника, сељака или сопственика).

Са таквог полазишта дисконтинуитета пројектована „авангарда радничке класе” тешко је могла постати носилац духовног развоја. Није, међутим, познато да је међу теоретичарима друштва ова чињеница препозната као релевантан разлог урушавања комунизма. То може бити значајан превид, будући да је духовна слабост могућна подлога за то да материјалне слабости постану разорне. Ова слабост је такође последица снажног утицаја модернизацијске парадигме – презентоване у овом периоду марксистичке историје у виду теорије научно-историјског материјализма.

Ова парадигма је касније нарочито изражена кроз индискриминативну наклоност према политичко-економским моделима уређења развијених модерних друштава, при чему је специфичност њихове историјске ситуације недопустиво занемарена. Материјална предност развијених модерних друштава, у односу на револуцијом освојена, „комунистичка” друштва, која су на разарању претходних традиција остваривала модернизацијску трансформацију, почива на њиховом континуитету са сопственом традицијом. То је свакако

11 На другачији начин о овој кризи идентитета реч је у књизи: Golubović, Z. (1988) *Kriza identiteta savremenog jugoslovenskog društva*, Beograd: Filip Višnjić.

12 Упоредити: Đurić, J. (1998) „Upotreba mitova u razaranju društva” (227–263), *Mediji i rat*, Beograd/Zagreb: Argument.

омогућило да се комерцијализација културне производње у овим друштвима континуитета спонтаније интегрише. Ко-егзистенција модерних и традиционалних културних сфера у њима могла је бити стимулативна за усвајање плурализма вредности што је одговарало технолошком прогресу и увећавању капитала додатно црпљеног колонизацијом света.

Културна предност развијених земаља почива дакле на аутохтоном пореклу и континуитету развоја модерности и модернизације у њима. То се, наравно, одражава и на стање културе. Схватање капитализма као „основне трансформацијске снаге обликовања модерног света”¹³, те вредновање експлоататорских принципа на основу којих се капитал увећава, доприноси томе да се увећава предност материјалног статуса културе у капиталистички развијеним земљама. Неразвијена друштва, као што је и ово наше, подвргавају се, насупрот томе, режиму глобализације. Глобална трансформација капитализма у светски систем остварује у овим друштвима у „посткомунистичкој транзицији” неоколонијалистичке претензије што се, наравно, одражава и на производњу културе у њима.

Културе посткомунистичких и постколонијалних друштава су, у складу са њиховим политичким и економским стањем, маргинализоване и пасивизоване. Ове пацификоване културе живе економију беде у којој је такозвана „пиратерија ауторских права” истовремено и распрострањен начин дисеминације доминантне културе. Упркос томе што је у овим друштвима аутентично стваралаштво у незавидном положају, изгледа да је депривација од фундаменталне људске потребе за стваралаштвом постала „нормално стање”. Они који долазе до материјалних могућности за свој стваралачки израз, чине то углавном на основу комуникације са доминантним центрима производње културе којима саображавају своје садржаје.

У таквој ситуацији изгледа да Интернет постаје најдоступнија алтернатива која омогућава слободнију размену различитих културних садржаја и тиме доприноси добровољном стварању вредности планетарне културе. Међутим, иако је број корисника Интернета знатан, он је заправо недоступан огромном слоју сиромашног становништва. Шта више, много оних који га користе ослањају се на „пиратерију” као једини начин партиципирања у бројним садржајима културе. Оправдавање тога и главни аргумент такозване *copy-left* филозофије почива на уверењу да су производи културе јавно

13 Gidens, E. (1998) *Posledice modernosti*, Beograd: Filip Višnjić, str. 21.

добро које треба да буде доступно сваком. То је, међутим, незаконито у свету доминирајуће модерне културе.

У ситуацији доминације материјалистичких вредности, ни припадници развијених друштава не могу на таквој основи стварати заиста људски смислене облике културе. На то утиче и напредовање глобализације која доводи човечанство у неку врсту спреге, система спојених судова, тако да се све промене у појединим деловима одражавају на опште стање система. У складу са тим, Хоми Баба (Homi Bhabha) је приказао слику савременог света „у изопаченој ситуацији (пост)просветитељског човека”, „сапетог, а не суоченог са тамном сенком колонизованог човека која из дубина несвесног цепа само његово биће”.¹⁴

О могућностима преображаја ове несвесне поцепаности бића требало би да се у оквиру културе изнедре одговори. Међутим, доминантна производња модерне потрошачке културе потискује гласове оних који имају шта да кажу, ако ни због чега другог, онда због тога што настоје да нађу не само лична решења, него решења која садрже одговоре од општег значаја. То изгледа као начин да се покрене пожељан преображај, како себе, тако и друштва и његове политике, економије и културе.

Уместо да нам поглед на транзицију културе буде пун страха од угрожене будућности човечанства и његовог обезличавања у потрошачкој култури, која једини смисао види у обрту новца, требало би да се запитамо можемо ли створити поглед наде у освит новог, стваралачког доба, у којем ће научни и технолошки напредак, заједно са лакоћом размене информација, повезати свет и понудити неки нов оквир за остварење стваралачког потенцијала људи? Исти

14 Критикујући Деридино (Jacques Derrida) кружење идентитета и разлике као антидијалектичку игру „недостатка” (субјекта) и (субјекта као) „надоместка”, Баба суочава ову игру са бесмислом губљења идентитета и његовог симулакрума у постструктуралистичком алтеритету. Концептуализацију удвостручења времена и простора приказивањем знака, Баба разликује, заједно са Бартом (Roland Barth), од симболичке свести која обнавља однос форме и садржаја. Према његовом схватању, недијалектичко кретање поткопава уређење знака и стратегијом нагона смрти истребљује присуство и садашњост. Уз Лиотара (Jean-Francois Lyotard), Баба истиче да присуство постоји само захваљујући ритму времена који се обнавља кроз наративе традиције да не би било заборављено и претворено у недостатак. Запад, напротив, заборавља време, погрешно настојећи да гомиле садржаја претвори у историју, но, игра надомештања, или понављајуће удвостручење, производи неисторичност, „културу теорије” која онемогућава да се историјској посебности припише значење. Разлика посебне културе артикулише се као хибридна према којој је свака културна посебност различита од себе саме и стога закаслела. (Baba, H. (2004), *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug, str. 106–108).

потенцијал, наиме, који угрожава будућност човечанства, јер одбацује духовност, може да се повеже са њом и да постане прилика за стварање лепоте а тиме и света какав треба да буде у својој савршености.

Без овог општег упоришта тешко је наћи смисао у хаосу злоће, ружноће и уништења; постоји мноштво неповезаних и обично неуспешних покушаја културних преображаја. Насупрот стварања културе стоји производња (масовне) културе која намеће перспективу која не усређује људе, али изгледа као да такву културу надмености није могуће променити. Ипак, уместо тога, могуће је стварати културу, а то истовремено значи: стварати своје сопствено биће у аутентичној лепоти која ће неминовно бити препозната.

ЛИТЕРАТУРА:

- Baba, H. (2004), *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug.
- Bauman, Z. (1984), *Kultura i društvo*, Beograd: Prosveta.
- Ђурић, Ј. (1998) „Употреба митова у разарању друштва” (227–263), *Mediji i rat*, Beograd/Zagreb: Argument.
- Ђурић, Ј. (2012) *Globalni procesi i preobražaj identiteta*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Gerc, K. (1998), *Tumačenje kultura I–II*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Gidens, E. (1998) *Posledice modernosti*, Beograd: Filip Višnjić.
- Golubović, Z. (1988) *Kriza identiteta savremenog jugoslovenskog društva*, Beograd: Filip Višnjić.
- Levi-Strauss, C. (1989), *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost.
- Marcuse, H. (1968) *Negations*, Boston: Beacon Press.
- Milner, A. (1994) *Contemporary Cultural Theory*, London: UCL Press.
- Williams, R. (1960) *Culture and Society 1780–1950*, Garden City New York: Anchor Books Doubleday & Company, Inc.

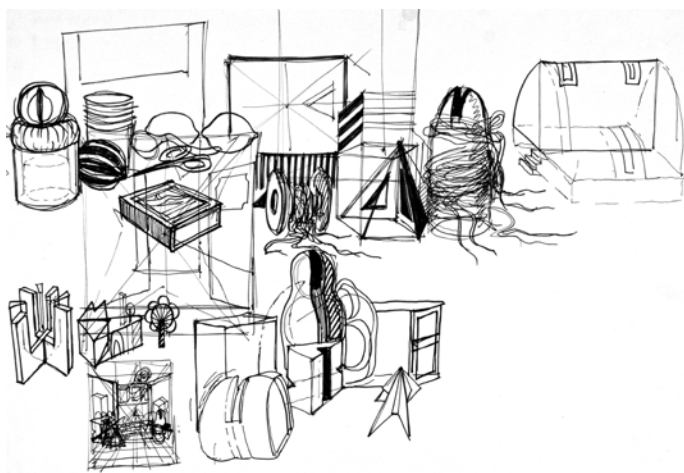
Jelena Đurić
Institute for Philosophy and Social Theory, University of Belgrade

TRANSITION OF CULTURE

Abstract

The text points at the complex inadequacy of the meaning of the concept of “culture”. However, the dependency of this concept on the context does not diminish an important role of culture in influencing worldviews. Cumbersome economic and political conditions reflect on the state of culture, while the awareness of the state of culture allows deeper consideration of possibilities for social change. The principle of modern capitalist production stands in opposition to this, as it has its origins in trading goods, as a production of culture. Since the production of culture is mainly profit oriented, it is an obstacle to the creative shaping of culture. This is even more a problem in marginalized cultures, such as the culture in Serbia, which is constantly exposed to the tides of transition– from the pre-modern age, into the tradition of Christianity, then across the atheistic modernization of communism to the globalization era. Hence, the actual transition of culture in Serbia has become a part of the global cultural transition. It is at the crossroads between the production of culture, with profit standing as central value, and the creation of culture that supports sustainable and humane life on Earth.

Key words: *culture, transition, globalization, identity, creation*



Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских
уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1341138K

УДК 791.3(470)"19"

791.091:82(470)"19"

оригиналан научни рад

ФИЛМСКА КУЛТУРА И РУСКА ЕСТЕТИКА ЕКРАНИЗАЦИЈЕ

Сажетак: *У раду се истражују могућности руске естетике екранизације у покушају одређивања природе филма као уметности и медија, као и њена повезаност са појмом филмске културе. Иако је однос филма и књижевности рано уочен као питање од великог не само теоријског него и културног значаја, овде се запажа повезаност традиције руске естетике екранизације са специфичним схватањем појма филмске културе присутним у контексту руске и совјетске културе двадесетог века.*

Кључне речи: *естетика екранизације, филмска култура, књижевност, уметност, филозофија*

Однос филма и књижевности, рано уочен као питање од великог, не само теоријског него и културног значаја, од самог је почетка био у фокусу свих покушаја да се утврди природа филма као нове уметности. Сагледаван наизменично као синтеза уметности, или синтетичка уметност, и аутономна уметност, уз паралелно негирање његове уметничке природе због зависности од технике и технологије и „популистичке” настројености, филм је поистовећиван или контрастиран нарочито са позориштем, сликарством, фотографијом, музиком и књижевношћу. Филм је поистовећиван са позориштем, услед његове извођачке природе, са сликарством услед визуелности, са фотографијом због репродуктивне природе фотографског медија, са музиком због ритма, а са књижевношћу, чини се, због свега осталог, од сижјености све до суштинских питања смисла. Као да је управо у односу са књижевношћу филм у највећој мери потврђивао свој идентитет и достојанство наспрам других уметности, што заправо не би требало да чуди када се има на уму статус „уметности речи” у нашој култури: „Једна је од разлика

између књижевности и осталих уметности што књижевност има моћ – много више него ма која друга уметност – да човјеку значи више, да човјеку значи доста других ствари поред оне коју му као уметност може значити”¹. С друге стране, филм управо у покушају ослобађања од „литерарности”, као да стиче сопствени „надуметнички” статус, оно право на покушај ослобађања од језика као окова смисла, превазилажења „знаковног поретка” ка оном првобитном, неизрецивом, ма шта то било.

Однос ове две уметности, као и проблем филмске адаптације, односно екранизације књижевног дела постао је, због свог значаја за покушај утврђивања природе филма наспрам других уметности, медија и облика људског стваралаштва и деловања у целини, привилегован предмет теорије филма, као и онаквог приступа филму који бисмо могли назвати естетичким или филозофским. Естетика филма се, при томе, обично поима као 1) синоним за теорију филма, 2) као „део” теорије“филма, који се а) „ослања на естетички приступ”, односно „проучавање филма као уметности, и проучавање филмова у смислу уметничких порука”² или б) „обухвата проучавање филмског израза као спекулативну анализу медија и његове естетичке организације, са семиолошког, структуралистичког, наратолошког становишта”³, и, најзад, 3) као део опште естетике, као филозофске дисциплине, усмерене на посебну уметност филма. Филозофија филма је још теже одредив појам, који у сваком случају обухвата различите облике преплитања филма као уметности и медија, с једне, и филозофије у често врло широком значењу, с друге стране, односно „уплитање филма у теме и објекте проучавања филозофије, односно филозофије у теорију филма”.⁴

У оквиру естетике као филозофске дисциплине, проблем односа филма и књижевности могао би се сврстати у поље

1 Петровић, С. (2009) *Наука о књижевности*, Београд: Службени гласник, стр. 155.

2 Омон, Ж. (и сар.) (2006) *Естетика филма*, Београд: *Clio*, стр. 10.

3 Даковић, Н. (2006) Појмовник Теорије филма, у: *Естетика филма* (Ж. Омон и сар.), Београд: *Clio*, стр. 293.

4 Даковић, Н. (2011) Појмовник Теорије филма IV, *Филм и филозофија*, Шато Д., Београд: *Clio*, стр. 234. Различити аутори, уосталом, сасвим различито сагледавају овај појам, односно овај однос (филм-филозофија), често и у зависности од традиције (средине) којој припадају (упоредити на пример књиге Шатоа и Куреноја неведене у Литератури). О појму „филмозофија”, који такође треба поменути, видети Фремптона и Пуриола, такође наведене на списку литературе. Филозофија филма би се могла разматрати и у склопу филозофије медија, коју на критичким и спекулативним темељима, независно од Хабермасовог (*Habermas*) појма *Medienphilosophie*, заснива Дивна Вуксановић.

компаративне естетике, која „проучава односе међу уметностима, њихове међусобне утицаје и везе, да би открила због чега различите уметничке врсте чине уметност уопште, утврдила унутрашње законитости органске целине уметности, продрла у суштину дијалектичког односа њене јединствености у разликама и различитости у јединству”⁵, и по свом одређењу најдубље је повезана са темељним онтолошким питањима о појму уметности, односно питањем „Шта је уметност?”⁶, као и традицијски утемељеним проблемом класификације уметности, чији је историјски изданак. Овде ћемо, ипак, естетику поимајући првенствено као филозофску дисциплину, као естетичким означити 1) онакав приступ филму који, наспрам аналитичко-емпиријске оријентације, тематизује рецепцију, односно доживљај филма⁷ (рецепцијски приступ), и 2) приступ који филм као уметност и медиј сагледава у односу према другим уметностима, медијима и областима људског стваралаштва и делања, ради промишљања темељних питања природе филма као уметности и медија, односно онаквих сржних питања каква су „шта је филм-као-филм?”, односно „шта филм чини филмом?” (релациони приступ).

Доминантна промишљања о односу између уметности, у распону од Аристотела, преко Лесинга (*Lessing*), до Сурија (*Souriau*) и, на пример, Сузане Лангер (*Langer*), донекле типична за „главни ток” културе Запада, повезује неколико основних идеја, које можемо навести на следећи начин: постоји изванредан облик битне људске стваралачке делатности који називамо уметност, и који се у већој или мањој мери разликује од других облика људске стваралачке делатности, али и од природе; уметност успоставља извесне односе са другим облицима људске стваралачке делатности, као и са категоријама стварности; поред општег појма уметности можемо говорити и о посебним уметностима, од којих свака поседује сопствена изражајна средства, којом се она разликује од других посебних уметности; посебне уметности могу ступати у међусобне односе, и ти односи се могу теоријски промишљати; свака посебна уметност и њена појединачна остварења могу користити извесна средства друге уметности и могу се користити средствима друге уметности у сопственом процесу настанка, развоја или обликовања; може се говорити о граничним и прелазним облицима

5 Ранковић, М. (1973) *Компаративна естетика*, Београд: Уметничка академија, стр. 21.

6 Focht, I. (1972) *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, str. 9.

7 Turković, H. (2012) *Teorija filma*, Zagreb: MeandarMedia, str. 25.

између посебних уметности, са различитим вредносним предзнаком.

Филм је од самог почетка био доживљаван као синтетичка уметност, или као уметност настала на фону других уметности, али и других облика људског стваралаштва: технике, технологије и науке, пре свега, касније чак и филозофије, одређујући филм као посебан облик мишљења, или једну идеациону структуру која превазилази предметно искуство. Главни проблеми у проучавању филма настају управо у сучавању са другим уметностима и другим облицима људске стваралачке делатности: фотографско порекло филмске слике уводи питање о репродуктивној, дакле деонтологизованом природи филма, која озбиљно и априори доводи у питање његову моделизацијску моћ,⁸ односно уметнички идентитет; блискост сликарству подвлачи визуелну природу филмског медија, што ће бити посебно наглашено у кризи (самопреиспитивању) филма као уметности и медија која ће наступити појавом звука и слике, али и нових медија – свако проблематизовање појма „слике” тако ће се неминовно тичати и филма; поређење са музиком неминовно ће водити ка патосу „чисте уметности” и до авангардних експеримената, усмерених примарно на оспоравање „литерарног”, односно на рацијског искуства филма, али и сликовно-театарску позицију „представљања”; паралелизам са театром отвориће питања колико о специфичности филмских изражајних средстава, толико и о природи филмског простора и времена; чак и сучељавање са архитектуром имаће своје место у виђењу и преиспитивању филма као уметности симулације, максималне „двојничке” илузије, чак и независно од питања тродимензионалне пројекције, проширених екрана и „виртуалности” нових медија. Пресудан уплив технике и технологије у сам настанак, развој и идентитет филма пре свега као медија, неминовно ће саму природу филма стављати под лупу сваке критике технике и технологије, уметности у доба индустријског друштва, масовне уметности и културе, модерности, објективизације, читавог сплета феномена везаних за индустријско-медијско-информационо друштво које последњих деценија и последњих векова доминира Западом. Стога ће се и многе доминантније и радикалније антирепрезентацијске парадигме, махом са авангардним и „критичким” предзнаком, са посебном пажњом усмерити управо на критику филма. Филм је у неку руку и „жртва”

8 Односи се на семиотички појам моделизације, односно моделовања света. О томе видети: Коларић, В. (2010) Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана, у: *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 78, стр. 101-118.

савремених научних истраживања, који примат дају медијима заснованим на симултаности, мултиперспективности и синергизму, који пре „пресликавају” слику света рецентне енергетско-информационе научне парадигме,⁹ него „застарели”, екрански, медиј филма.

Најпре доживљаван као техничко откриће и вашарска забава, филму тек приближавање књижевности и позоришту, кроз адаптацију књижевних и позоришних дела (као и „употребу” позоришних глумаца), доноси изванредан престиж у круговима грађанске елите, самим тим и изванредан грађански, односно уметнички, идентитет. Авангарда, с друге стране, у свом антиграђанском заносу и својој антиграђанској реторици, филм проглашава сливањем, синтезом свих уметности, чак „апсолутним моделом свих видова уметности”¹⁰, па и превладавањем уметности као такве ка неким новим видовима људског стваралаштва и људског постојања.

Ако су филмови у првој деценији свог развоја били врсте извођачког спектакла или атракције, „чија је функција пре била да покаже него да представи, да прикаже пре него да приповеда”¹¹, развој и препознавање филма као уметничке врсте, односно његовог уметничког потенцијала, поклапа се са увођењем и превлашћу нарације, као што ће се трагања за „чистим” филмским изразом и „аутентичном” природом филма, у другој и трећој деценији, заснивати управо на критици нарације, као „литерарног” и „нечистог” трага оног времена кад филм још није био уметност. Па и данас, критика „манипулативне” и „експлоататорске” моћи филмског медија, усмерава се најпре на нарацију, као и на она техничка средства (примарно монтажна) која је у највећој мери подржавају.

Поред нарације, као друга значајна „копча” филма са књижевношћу доживљаван је говор, имплицитно присутан и у неком филму, али где се управо на „ослобођењу” од говора, од вербалног језика, и сагледавала независност и аутономност филма као уметности, пре свега у односу на позориште и на литературу. Питање „натписа” и звука једно је од

9 Према оваквим тумачењима, после енергетске и информационе, присуствујемо рађању „енергетско-информационе револуције на молекуларном нивоу”, где се информациони садржај открива у сваком закону природе (в. Коруга, Ђ. (2002) Информациона физика и свест, *Наука-религија-друштво*, прир. Јеротић, В., Коруга, Ђ. и Раковић, Д. Београд: Богословски факултет СПЦ, Министарство вера Владе Републике Србије, стр. 155.

10 Милдон, В. (2007) *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: Российская политическая энциклопедия, с. 7.

11 Кук, Д. А. (2005) *Историја филма I*, Београд: *Clio*, стр. 39.

кључних проблема у односу филма и књижевности, као и у самоидентификацији филма као уметности, с тим што се не сме заборавити да „замисао о производњи покретних слика није никад постојала одвојено од идеје о записивању звука” и да је намера „од самог почетка била да филмови говоре, па према томе у неку руку неми филм представља тридесето-годишње одступање од природне тенденције овог медија ка потпуном представљању реалности”¹². Овакво гледиште не доводи у питање само изједначавање немог филма са филмом „као таквим”, него проблематизује и право порекло и природу филма: ако филм није настао као уметност, али ни као језик, његов настанак свакако није независан од феномена „илузије”. То филм и књижевност повезује на оном најсуптилнијем пољу, на плану разликовања „унутрашње” и „спољашње” слике, на плану одређења праве природе (чак у онтолошком смислу) људске имагинације, али (кроз дијалектику слике и речи) и људског мишљења.

Наравно, посебно питање односа књижевности и филма у филмској теорији и пракси представља питање филмског сценарија, чији је гранични идентитет између ове две уметности, као и његов онтолошки статус, до данас проблематизован, и блиско је везан са питањем филмског ауторства. Иако је књижевни („поетски”) карактер сценарија потенциран од појаве дијалогског филма, феномен „литерарности”, чак императива литерарности сценарија постојао је и раније.¹³ Управо се крајем двадесетих, са појавом звучног филма, и развојем филмске драматургије и њене теоретизације, појављује и питање адаптације и екранизације као посебан теоријски проблем, као и шира теоријско-естетичка проблематизација односа филма и књижевности.¹⁴ Ипак, то питање имплицирано је од самог почетка размишљања и писања о филму, и у најдубљој вези је са покушајем одређења саме његове природе.

За разлику од на англосаксонском подручју доминантног термина „теорија адаптације”, у руској теорији, када је реч о односу књижевности и филма, преовладава термин „естетика екранизације”, са нешто већим нагласком на питања синтезе и међусобног дејства уметности. Теоријске основе

¹² Исто, стр. 19.

¹³ Видети, на пример, о феномену тзв. емотивног или изражајног сценарија, у Имами, П. (прир.) (1978) *Филмски сценарио у теорији и пракси*, Београд: Универзитет уметности, стр. 111 и даље.

¹⁴ Први комплетнији рад о односу филма и књижевности наводно је студија Андре Бергеа (*Berge*) из 1927. године (в. Милинковић, Д. (1999) *Роман у југословенском филму 1945-1990*, Београд: Институт за филм, стр. 15).

актуелних истраживања махом почивају на семиотици тартуско-московске школе, али са све већим утицајем француских и англосаксонских (*Стам/Stam*, *Хит/Heath*) аутора, на изражену свест о богатом наслеђу руског формализма и филмске авангарде, пре свега Ејзенштејна. Поред Бахтина, проблем екранизације сагледава се и у Јакобсоновим категоријама превођења и translације, које се често подвргавају критици,¹⁵ сматрајући да сугеришу „другостепеност” филма у односу на књижевност, али се и даље разрађују и продубљују. Руска истраживања из области естетике екранизације одвијају се у контексту свести о снажном „литературоцентризму” руске културе, која им даје философски набој, али и о великом доприносу руских теоретичара идеји о филму као аутономној и чак првостепеној уметности епохе, у распону од руских формалиста и Ејзенштејна, преко марксистичких теоретичара (подстакнутих Лењином и Луначарским), до савремених семиотичара, али и бројних естетичара и теоретичара уметности који филму дају значајно место у својим истраживањима.

У специфичној улози која естетика екранизације игра у руској теорији и естетици филма велики значај има појам филмске културе. Велики теоретичар Бела Балаж (*Balázs*), један од аутора који су на пресудан начин утицали на схватање филма и друштвене улоге филма у Совјетском Савезу и Русији, својим инсистирањем на појму „филмске културе” дао је значајан подстицај како преиспитивању увреженог литературоцентризма руске културе, тако и формулисању извесних аспеката нове, совјетске културе који би могли да допринесу стварању једног новог и аутентичног друштвеног поретка, и најзад „новог човека”. Балаж, наиме, сваку посебну уметност види као „израз специфичног односа и укључивања човека у свет”, а филм као „у целини нову уметност”, и тиме „ново откривење и приказ човека”.¹⁶ Са њим, као новом уметношћу, рађа се и нови човек, „који располаже новом осећајношћу, новим способностима и новом културом”,¹⁷ па је зато филмску културу потребно познавати управо ради познавања човека. Филмска култура тако није укидање културе ранијих времена, па ни „књижевне културе”, већ један синтетички и дијалектички процес, што је

15 Видети на пример: Арутюнян, С. (2003) *Екранизација литературних произведених как специфический тип взаимодействия искусств*, 10. 01. 2011, <<http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv>>

16 Балаж, Б. (1948) *Филмска култура*, Београд: Филмска библиотека, стр. 14.

17 Исто, стр. 32.

идеја која је наишла на добар пријем у условима специфичне совјетске културе соцреализма, као својеврстан модел за дијалектички процес превазилажења и синтезе културног наслеђа ранијих епоха као и тражење културних модела за епоху измењене стварности. Ово није само питање соцреализма и његове идеолошке основе у контексту совјетских тридесетих и четрдесетих година двадесетог века (када је тамо деловао и Балаж),¹⁸ већ и специфичности руске културе усмерене ка стваралачком превладавању европског наслеђа и трагању за понекад компликованим и синтетичним културним као и друштвеним моделима који би допринели проналажењу и трасирању специфичног руског културног и цивилизацијског пута.

Нека од карактеристичних становишта на чијем темељу се развијала савремена руска мисао о филму, утицајни совјетски теоретичар Р. Соболев (*Соболев*) изражава овако: „Филм се родио као синтетичка уметност, то јест упио је у себе искуство других уметности и књижевности. Међутим, иако синтеза сликарства, књижевности, позоришта, архитектуре, музике, он ипак није постао *надуметност*. Филм ништа није укинуо, он је само допунио традиционални систем уметности”¹⁹. А што се тиче специфичности филмске уметности, управо са обогаћивањем „специфичних филмских изражајних средстава откривале су се и уметничке могућности филма”²⁰. Ипак, према Нечају и Ратникову (*Нечай и Ратников*), „историја филма није почела уметничким трагањима, већ интернационализацијом капитала”, а филм је „изданак научно-техничког прогреса”, који, открићем фотографије и покретне фотографије, у највећој мери испуњава „тежњу човечанства ка максимално верном приказивању света у његовим просторно временским односима”, па је тако „фотографска природа филма” постала „основа његове материјалне егзистенције”²¹. Филм тако отвара простор једној новој, аудиовизуелној и синтетичкој култури, која ствара и једно другачије поимање уметности. Синтетичко поимање филма има своје импликације на теорију, али делом и теоријско порекло, с обзиром да се до идеје филма као

18 Мада добар пријем оваквих идеја од стране соцреалистичке елите само потврђује тезу Б. Гројса како „Стаљинова епоха није створила никакав изразит лако препознатљив властити стил”, већ ће пре бити „да је она користила најразличитије стилове како би од њих створила јединствено, тотално уметничко дело, какво је била сама совјетска стварност” (Гројс, Б. (2011) *Уметност утопије*, Београд: Плави круг-Логос, стр. 6).

19 Соболев, Р. (1975) *Как кино стало искусством*, Киев: Мистецтво, с. 7.

20 Исто, стр. 8.

21 Нечай, О. и Ратников, Г. (1985) *Основы киноискусства*, Минск: Вышэйшая школа, с. 17.

синтезе уметности, односно синтетичке уметности, дошло применом постојећих уметничких теорија на нову уметност, чија је специфичност препозната у свеобухватној способности „адаптације [прилагођавања] и обједињавања облика других уметности”²². Самосталност у изучавању филма стога је најпре тражена на терену емпирије, односно емпиријских истраживања, чиме је мисао о филму требало да се ослободи претераног утицаја других уметничких теорија. Та тенденција довела је до уочавања и прецизирања специфичности филма као уметности и медија, па и делимичном успостављању специфично филмског терминолошког речника, али је водила и негирању системности, интердисциплинарне отворености, па и самог аутентично теоријског карактера мисли о филму. Можемо рећи да су руски аутори још врло рано наглашавали и неговали како специфичност филма тако и његову синтетичност и тесну везу са другим уметностима, како емпиријску методологију у приступу новој уметности тако и најсмелија теоријска уопштавања.

Неки од општестетичких и уметничкотеоријских правца и аутора који су утицали на руску филмску теорију и на естетику екранизације су свакако руски формализам, неуропсихолошка и неуролингвистичка истраживања тридесетих година двадесетог века, лингвистика и филологија која је као спој западних утицаја и аутентично руског доприноса свој врхунац нашла у Јакобсону (*Якобсон*) и прашкој школи, марксистичка теорија одраза и идеја човековог овладавања светом, развој структуралне семиотике, уз обновљен допринос неких предреволюционарних руских аутора какав је отац Павле Флоренски (*Флоренский*), и у новије време синергетика,²³ као појам који обједињава неке од значајнијих аспеката такозване најновије научне парадигме. Ако се ограничимо на филмске ауторе и феномене, највећи утицај на руску теорију филма и естетику екранизације извршила су експериментална истраживања совјетске монтажне школе, затим посебно синтетичке идеје Ејзенштејна, анализа америчког филмског искуства, нарочито на плану стварања филмске форме и филмског наратива, са нагласком на делу Д. В. Грифита (*Griffith*). Затим је утицај извршила ненадокнадива делатност Беле Балажа у Совјетском Савезу, као и дела неких страних аутора превођених на руски, кави су Спотисвуд (*Spotiswoode*), Лосон (*Lawson*), Кракауер,

22 Соколов, В. (2010) *Киноведение как наука*, Москва, Канон +, с. 15.

23 О синергетици и њеном утицају на савремену руску науку, као и у примени на уметност, и посебно филм, видети Лесков, Л. (2006) *Синергизм: философская парадигма XXI века*, Москва: Экономика и Евин, И. (2009) *Искусство и синергетика*, Москва: ЛИБРОКОМ.

касније у великој мери К. Мез, а у новије време (од осамдесетих година двадесетог века) С. Хит, Р. Стам или новији француски аутори, као Омон (*Aumont*) или Белур (*Bellour*).²⁴

Што се тиче општеестетског разматрања проблема односа међу уметностима, као контекста за естетички приступ односу филма и књижевности, утицајни руски и совјетски естетичар Јуриј Борјев (*Борев*), на пример, сматра да „свака врста уметности најпотпуније открива једну страну опште суштине и природе уметности. Правац у уметности – инваријанта је уметничке концепције света и личности”²⁵, где „уметност на духовно-практичном, а естетика на теоријском плану усредсређује пажњу на општељудско”²⁶. Естетичка делатност је „универзална – то је човекова делатност у свом општељудском значају”, а „круна естетичке делатности је уметност”²⁷. „Сваки уметнички правац ствара свој тип уметничког дела са својим моделом света, који изражава уметничку концепцију кроз различите значењске слојеве. У сваком од њих запечаћен је један од типова интеракције човека са различитим унутрашњим и спољашњим срединама”, па је „узрок поделе уметности на врсте разноврсност типова уметничког освајања [овладавања] света, које се ослања на естетску разноврсност стварности, на уметничко духовно богатство и на богатство културних традиција”²⁸. Филм је, према Борјеву, „по својој природи синтетичка уметност”, која се „непосредно ослања на могућности технике”, и у његовој основи леже „достигнућа традиционалних уметности”²⁹.

Савремени филозоф Николај Хренов (*Хренов*) конкретније заснива питање међусобног односа уметности и посебно односа филма и књижевности. Он развој уметничких облика посматра кроз сучељавање принципа сижејности, карактеристичног за литературоцентричну епоху, и принципа „програмности” (*программност*), карактеристичног за представљачке (*зрелищные*) структуре, где „програмност” не треба схватити као „потпуно одсуство организације, већ

24 Један од водећих руских теоретичара филма, Кирил Разлогов (*Разлогов*), филм, па и његов однос према књижевности, у својим новијим радовима сагледава са становишта појмова „уметност екрана” и „језик екрана”, укључујући, дакле, у своја истраживања и искуство „нових медија” (в. Разлогов, К. (2010) *Искусство экрана: От синематографа до Интернета*, Москва: Российская политическая энциклопедия).

25 Борјев, Ј. (2009) *Естетика*, Нови Сад: Прометеј, стр. 14.

26 Исто, стр. 20.

27 Исто, стр. 35.

28 Исто, стр. 188.

29 Исто, стр. 217.

тип организације³⁰. Филм тако није виђен као самосталан или књижевности потчињен облик уметности, него у континуитету са читавом традицијом одређеног „естетичког система – система приказивања [показ]”³¹. Овакве тезе о заснивању филма на приказивачким принципима балагана, односно циркуса, свакако много дугује традицији која се, унутар руске теорије, у највећој мери ослања на дела Ејзенштејна и Бахтина, у целини изузетно утицајних на руску теорију филма и на естетику екранизације.

Утицајни совјетски теоретичар филма Семјон Фројлих (*Фрејлих*) сматра да „значај теорије расте у кризним моментима развоја уметности”, док се у „периодима успона уметност ствара слободно, непроизвољно, она сама себе објашњава и демонстрира своју независност од живота и од естетичких концепата”³². Предмет теорије уметности је „идеја уметности”, а уметност подразумева условност, и то је оно што је разликује од живота и стварности и даје јој смисао у људском животу, у историји и друштву. Условност је заправо „јединство форме и садржаја” и њен карактер је одређен жанром”, који је просто „тип условности”³³. Условност „ослобађа уметника од неопходности да копира предмет, чинећи га способним да открије суштину, скривену иза кринке предмета. Жанр на неки начин регулише условност. Жанр омогућава да се појави суштина, која се свакако не подудара са формом. Условност жанра је, могло би се рећи, неопходна како би се изразила безусловна објективност садржаја, или, у крајњој мери, безусловно осећање истога”³⁴. Жанр је „појава стила”, који се одређује као „лични израз времена” и није просто „укупност поступака, која органски изражава уметничку замисао”, већ „у себи носи идеју уметничког”, па за стил можемо рећи да је „критеријум уметничког”³⁵. Поред стила, и радња (*действие*) омогућава да се говори о повезаности различитих уметности, а у случају филма, чија су „темељна својства документарност и покрет”³⁶, ми „на екрану не видимо саму радњу, већ њену представу [*изображение*] и управо та представа може да буде схваћена као радња”, односно „сама представа на екрану

30 Хренов, Н. (2006) Кино – реабилитация архетипической реальности, Москва: Аграф, с. 70.

31 Исто, стр. 42.

32 Фрејлих, С. (2007) *Теория кино: От Эйзенштайна до Тарковского*, Москва: Академический Проект – Мир, с. 7.

33 Исто, стр. 48.

34 Исто, стр. 49.

35 Исто, стр. 224.

36 Исто, стр. 440.

је радња”. Уметности блиске филму, тако се, према критеријуму радње, дефинишу на следећи начин: „Позориште је радња, књижевност описивање радње, а филм замишљање [воображение] радње”³⁷.

Када је естетика екранизације у питању, детаљније ћемо се осврнути на дела три често цитирана и у контексту руске мисли о односу филма и књижевности карактеристична аутора: Гуралника, Маневича и Миљдона, али и великог совјетског филмског редитеља М. Рома. У овом раду нећемо излагати могућности које нуди семиотички приступ овој проблематици, пре свега, имајући у виду тартуско-московску школу структуралне семиотике, с обзиром да он, пре покушаја аутора овог рада, и поред својих великих потенцијала, до сада није био систематски изложен. С тим у вези, овде такође нећемо посвећивати непосредну пажњу ни доприносу руских формалиста овим питањима, који је све само не занемарљив.³⁸

Уран Абрамович Гуралник (*Гуралник*) своја истраживања усмерава на екранизације дела класичне руске књижевности. За њега се, са појавом филма, појавио „нови читалац”, док екранизацију дефинише као „сваки онај филм који је надахнут књижевношћу, без обзира на степен њене блискости (формалне или суштинске) изворнику”. Књижевност је знатно утицала на формирање филма као уметности и „међусобни однос филма и књижевности, као извора идеја, ликова, аналогија, стваралачких импулса, изузетно је сложен”³⁹. Гуралник одбацује „рестаураторство и буквализам као метод *превођења* с језика књиге на језик екрана”, и екранизација је за њега „стваралачки процес”, од интереса и за филм и за књижевност, па се екранизација може дефинисати и као „једна од форми непосредног међудејства и међуопштења

37 Исто, стр. 233.

38 Поводом излагања могућности семиотичког приступа естетици екранизације видети Коларић, В. Семиотичко заснивање проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевног дела, у: *У трагању за уметничком формом*, приредили Успенски, Е. и Коларић, В. (2012) Београд: Факултет драмских уметности, стр. 125-130 и Коларић, В. (2013) *Филм и књижевност: трансформација књижевног текста Ф. М. Достојевског у филмовима Живојина Павловића*, докторска дисертација, Универзитет уметности, Факултет драмских уметности, Београд, а поводом доприноса руских формалиста овој проблематици као узорне примере видети Шкловский, В. (1923) *Литература и кинематограф*, Берлин: Рус. универс. изд-во; Тњанов, Ју. (1977) *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука и Иоффе, И. (2006) *Избранное: 1920-30-е гг.*, Санкт-Петербург: Петрополис.

39 Гуралник, У. (1968) *Русская литература и советское кино*, Москва: Наука, с. 5.

[комуникације] књижевности и филма⁴⁰. Екранизација није пасивно и механичко преношење из једног у други медиј што би, по себи, било немогуће, већ динамички процес, односно „разноврсност процеса претварања [превођења, преображавања], стваралачког пресаздања производа књижевне уметности према законима других уметности”, односно филма и телевизије. Гураљник у својим истраживањима полази са позиције теорије књижевности, и за њега питања односа књижевности са другим уметностима, а посебно филмом, имају пре свега практични значај и „повезана су са актуелним задацима естетског освајања [овладавања] стварности”⁴¹. Свака екранизација, из његове позиције теоретичара књижевности, представља, у мањој или већој мери, „ново читање књижевног дела”, макар то значило и да, док се екранизатор посвећује „трагању за средствима еквивалентног превода идејно-сликовног система књижевног извора на језик филма, он неизбежно и по правилу врши припремну *истраживачку* делатност”⁴². Међутим, и сам филм у његовом коначном облику представља тумачење, и то тумачење које није без значаја за књижевност, већ самим тим што „добра књига не исцрпљује у себи скривена богатства. У уметничком делу, као у једру атома, скривена је огромна унутрашња енергија”, и у том смислу екранизација, верна духу дела, а макар и различита у свом материјалном оваплоћењу, „ослобађа” део те енергије способне да створи „нови организам – ново дело”⁴³. Ипак, свака екранизација, колико год успешна била, носи печат свог времена и због тога су увек потребне нове екранизације, као нова читања класичних дела, односно њихово разматрање из нове „идејно-књижевне перспективе”⁴⁴. Због тога је, према аутору, значајно очување чврсте филмске драматургије, чије рушење у савременом филму слаби „идејну и емоционалну моћ филма”⁴⁵. Екранизација, такође, није драматизација, односно екранизација прозе се не своди на налажење њеног „драмског еквивалента”, с обзиром на тесан однос драмског и приповедачког у филму, као уосталом и у прози и роману. Анализи и вредновању екранизације не може се приступити без односа према њеном књижевном извору, такво тумачење било би „насилно и једнострано”. Та тесна веза производа екранизације и књижевног извора огледа се, пре свега,

40 Исто, стр. 8.

41 Исто, стр. 18.

42 Исто, стр. 23.

43 Исто, стр. 44.

44 Исто, стр. 78.

45 Исто, стр. 129.

на плану стила, где је стилистика књижевног дела оно што представља „објективну реалност, на коју се ослања аутор екранизације трагајући за стилем филма-екранизације”, при чему „стилистика уметничког дела никако није скуп формалних поступака”, већ представља „функционалну свеукупност нераскидиво повезану с интерпретацијом основног драмског сукоба”⁴⁶. „Филмска изражајност мора имати основу у структури самог књижевног извора. Односећи се са достојним уважавањем ка специфичности филма, ово је за нас непроменљив закон. Смисао књижевнотеоријског истраживања екранизације закључује се конкретним проучавањем дејства овог закона”⁴⁷.

За Јосифа Михајловича Маневича (*Маневич*), који екранизацији приступа из наглашенијег филмскотеоријског угла, филмска уметност, синтетизујући изражајна средства других уметности, није то чинила „механички него дијалектички”, стварајући особен уметнички језик. Захваљујући овоме, двадесети век не може бити посматран као век уништења уметности, већ „интензивног узајамног односа међу уметностима”. Филм зато није ни „антиуметност” ни „надуметност”, он је производ вековног развоја уметности и потреба за њим одувек је уписана у „психофизички склоп човека”. Развој и ограничења традиционалних уметности најављују људску потребу за филмом: „Историја књижевности одвијала се у сталној борби за сликовитост речи, за визуелност књижевне слике. Историја позоришта представља заправо тешку борбу са ограничењима сцене”⁴⁸, док као основне особености специфичног филмског језика теоретичари филма углавном наводе категорије синтетичности, покретне слике и монтаже. Изузетно место књижевности у људској култури, аутор везује за „слободу, покретљивост и дубину књижевног израза”, где „велики писац у своје стваралаштво укључује огромну област живота, продире у духовну културу народа, постајући учитељ читавих поколења”⁴⁹. Велико књижевно дело дарује „огромну стваралачку енергију” животу, њена огромна снага деловања на живот и на људе омогућена је управо њеном „дубоко синтетичном” природом. „Синтетичко својство књижевности је у томе што речи покоравају и време и простор, и она може да пренесе и боје, облик и музику”⁵⁰. Управо је у тој синтетичности највећа блискост књижевности и филма, као и значај књижевности

46 Исто, стр. 265.

47 Исто, стр. 343.

48 Маневич, И. (1966) *Кино и литература*, Москва: Искусство, с. 9.

49 Исто, стр. 15.

50 Исто, стр. 17.

за филм: „Књижевност је жива вода филмске уметности. Тек проникавши у њу, филм добија дар живота”, где већ литерарна основа филма – сценарио, похрањује све синтетичке могућности филма. Филм је у процесу свог настанка и формирања „усвојио исконска својства књижевности, прихватајући њену способност стварања синтетичке слике живота. У књижевности он је пронашао и друга важна својства: монтажу, кретање по времену и простору”⁵¹. Екран је, по својој природи, ближи књизи него сцени, и филм, „конкретизујући савремену књижевност увећава снагу емотивног набоја књиге. Екран је моћан трансформатор књижевности, који многоструко увећава тираж књиге, њен одјек”. Филм је „кондензована књижевност, и вредност филма за већину гледалаца није у њеној верности приповетци или роману, већ у његовој истинитости”⁵². Иако другостепена, екранизација тако није обавезно и другоразредна, и не треба потцењивати како њено колективно порекло (и колективно порекло филма уопште), тако ни њен колективни одјек. Екранизација је, за Маневича, један од облика међусобне повезаности филма и књижевности, а сценарио већ пуноправна врста књижевности. Екранизација је много више од пасивног и механичког преношења конкретног књижевног дела на филм, она је „гигантска лабораторија проучавања вековног искуства мудрости и умећа”. Филм преко књижевности остварује додир са најдубљим основама људске културе и људског знања. Маневич такође увиђа да су поетике Аристотела и Лесинга већ у највећој мери „формирале литературу за екран”, односно утицале на стварање и развој филмског сценарија, док је уместо романа, за филмску адаптацију најпогоднија форма кратког романа (*повесть*). „Без књижевности, филм остаје лишен друштвеног значаја и естетске вредности, као што је, уосталом, и свака уметност лишена садржаја. [...] Без књижевности филм се лако претвара у пуку демонстрацију поступака и пластичну изражајност свог спољашњег лика”⁵³.

Валериј Иљич Милдон (*Милдон*) своја истраживања заснива директно на Лесингу, назвавши своју књигу о естетици екранизације *Други Лаокоон*. Он најпре наглашава како је проблем екранизације „готово вршњак самог филма”, пошто су први кораци филма праћени „интензивним коришћењем књижевног и позоришног материјала”⁵⁴. Таква пракса

51 Исто, стр. 29.

52 Исто, стр. 39.

53 Исто, стр. 215.

54 Милдон, В. (2007) *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: Российская политическая энциклопедия, с. 6.

брзо је потврдила да у „књижевним делима делују естетски закони, који губе снагу преношењем на екран”, тако да „готово књижевно дело није погодно за екранизацију”, односно да је неопходна извесна припремна операција у правцу његовог прилагођавања законима филма, дакле нужен је сценарио. Тако је екранизација најпре схваћена као „превођење с једног естетског система на језик другог”, односно на „нови уметнички језик”. Ипак, овакво схватање екранизације и њене праксе, отворило је многе проблеме: „Трансформација норми вербалне уметности (књижевности) у норму визуелне уметности (филма) водили су изобличавању и једних и других”⁵⁵. Могуће решење је „средствима екрана (један језик) пронаћи у књижевном делу (други језик) нешто што није читљиво уз помоћ других поступака. У том случају можемо рећи да настаје нешто што можемо назвати *трећим језиком*”⁵⁶. Другим речима, „екранизацију можемо сматрати успешном уколико јој је филмским средствима успело да изрази неизразиво средствима књижевности”, нешто што је услед „незавршености и отворености” сваког вредног књижевног дела, могло да промакне осталим начинима читања, па и самом аутору. Како је основна специфичност књижевности и њена предност у „нефизичкој” природи речи која је способна да „изазове осећај физичког присуства”, изазов екранизације је у томе да „чувајући физичку конкретност која је у природи филма, изједначи са речи у њеној нефизичкој многозначности”⁵⁷. Тек тада екранизација неће „изневерити“ ни филм ни књижевност. Дакле, смисао екранизације остаје у мање или више успешном „истраживању књижевног текста филмским средствима”, дакле, сродно Гураљнику, читање текста, где је читање схваћено не као механичко и пасивно понављање фиксираног и довршеног текста, већ као „потрага за уметничким смислом”⁵⁸. На уметнички успех екранизације, тако, можемо рачунати ако екранизујемо „не дело него његове мотиве, односно дух, или, користећи се речима Тињанова, његов сиже (везе и односе у њиховој динамици) а не фабулу (статични низ односа)”⁵⁹.

Велики совјетски редитељ Михаил Ром (*Ромм*) филм не посматра примарно као синтетичну уметност, он је своје уметничке поступке, као све друге уметности, развијао постепено, одражавајући реалност. Ром однос филма и књижевности посматра најпре кроз проблем филмског сценарија,

55 Исто, стр. 14.

56 Исто, стр. 18.

57 Исто, стр. 38.

58 Исто, стр. 141.

59 Исто, стр. 188.

који за њега нипошто није пука сировина, већ пуноправан књижевни и уметнички облик, што претпоставља и одговарајући однос сценаристе према свом послу, али и редитеља филма према сценарију. Једна од основних особености филма је његова масовност, која је најдубље повезана са његовом великом „способношћу уопштавања, типизације животних појава”. Поред масовности, аутори и тумачи филма не би требало да се боје и других његових својстава, какви су конкретност и сировост. „Говорећи о сировости имам у виду лапидарност замисли, разговетно и брзо одвијање приче, јасно и недвосмислено излагање основне идеје, њено рељефно изражавање кроз делатност ликова. Филм може бити изузетно суптилан и префињен у одређеним епизодама, у разради сваког посебно узетог детаља, али само онда, када је основни развој филма изграђен са јасном и, понављам, сировом прецизношћу”⁶⁰. Сценарио је у том склопу „опис будућег филма”, с јасном свешћу о томе да је филм „пре свега и више од свега – представљање” и „уметност радње”. Умеће филмског драматурга се, ипак, и поред неспорне особености филмске уметности, „не ослања само на специфичне захтеве филма, већ и на велику књижевну традицију”, и то на само у смислу инспирације или тематске селекције, већ и у смислу конкретних поступака, с обзиром да, на пример, „монтажно мишљење лежи у основи велике књижевности”⁶¹. „Разуме се, филмско писмо никада у чистом виду нећете наћи у књижевним изворима из прошлости – оно је специфично и самосвојно. Међутим, елементи филмског виђења света налазе се свуда у књижевности, и занату филмског драматурга не мора се и не треба се учити само на основу филмова и филмских сценарија”⁶².

У закључку, у традицији руске естетике екранизације можемо уочити неколико темељних проблема и ставова:

- 1) Литературоцентризам: екранизација је тумачење књижевног дела и не може се посматрати независно од њега; књижевност је значајно утицала на развој и формирање филмске уметности;
- 2) Специфичност филмског језика, односно изражајних средстава филма; ова специфичност успешно се сагледава у односу према књижевности и у процесу екранизације књижевног дела;

60 Ромм, М. (1954) Литература и кино, в: *Искусство кино* (3), с. 69.

61 Исто, стр. 79.

62 Исто, стр. 81.

- 3) И филм и књижевност су синтетичке уметности; и једно и друго су посебне уметности; свака посебна уметност има свој посебан језик, односно посебна изражајна средства;
- 4) О екранизацији се говори у терминима превођења, транслације, преображавања, трансформације, пресаздања, преношења, претварања, дијалога, при чему су у зависности од приступа, сви ови појмови подложни проблематизацији;
- 5) Екранизација је стваралачки чин (наравно, под одређеним условима);
- 6) Екранизација има „обавезу” и према књижевности и према филму, према специфичности филмског језика, односно особеној природи филма, тако и према књижевном извору;
- 7) Филмска драматургија је уметничка дисциплина подложна теоријском проучавању; филмски сценарио је посебна књижевна врста;
- 8) Екранизација није драматизација;
- 9) Проблем екранизације сагледава се у историјској перспективи и у перспективи културног памћења;
- 10) Екранизација, попут књижевности и филма уопште, задржава однос према категоријама реалности, односно, у том погледу није „другостепена” у односу на филм реализован према оригиналном сценарију.

Релациони естетички приступ филму у оквиру руске естетике екранизације даје значајне прилоге истраживању природе (*physis*, јестаство) филма, без покушаја свођења свог историјског (развојног) и концептуалног (идејног) богатства ове уметности и медија на априоризовани рационалистички конструкт. Такође, његова улога у формулисању специфичног појма филмске културе ни данас није без извесног значаја. Иако данас неспорно застарео, појам филмске културе замењен је појмом медијске културе, чија културно-историјска дијалектика у односу према другим облицима људског стваралаштва и делања и према културном наслеђу, па и њена улога у формирању нове културне и друштвене стварности, никако није лишена структуралних аналогичности, па и конкретније културно-социјалне и културно-историјске повезаности са динамиком формирања филмске културе, као културе једног новог времена, у условима специфичне руске стварности совјетске епохе. Епоха медијске културе још траје, а шта ће нам она донети, у Русији или ван ње, остаје да се види.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арутюнян, С. (2003) *Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств*, 10. 01. 2011, <<http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv>>
- Балаж, Б. (1948) *Филмска култура*, Београд: Филмска библиотека.
- Борјев, Ј. (2009) *Естетика*, Нови Сад: Прометеј.
- Вуксановић, Д. (2007) *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ, Чигоја штампа.
- Вуксановић, Д. (2011) *Филозофија медија II: онтологија, естетика, критика*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ, Чигоја штампа.
- Гројс, Б. (2011) *Уметност утопије*, Београд: Плави круг-Логос.
- Даковић, Н. Појмовник Теорије филма, у: *Естетика филма*, Омон, Ж. и сар. (2006), Београд: *Clio*, стр. 291-303.
- Даковић, Н. Појмовник Теорије филма IV, у: *Филм и филозофија*, Шато Д. (2011), Београд: *Clio*, стр. 233-247.
- Гуральник, У. (1968) *Русская литература и советское кино*, Москва: Наука.
- Евин, И. (2009) *Искусство и синергетика*, Москва: Либроком.
- Имами, П. (прир.) (1978) *Филмски сценарио у теорији и пракси*, Београд: Универзитет уметности.
- Иоффе, И. (2006) *Избранное: 1920-30-е гг.*, Санкт-Петербург: Петрополис.
- Коларић, В. (2010) Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана, у: *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 78, стр. 101-118.
- Коларић, В. (2012) Семиотичко заснивање проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевног дела, у: *У трагању за уметничком формом*, приредили Успенски, Е. и Коларић, В), Београд: Факултет драмских уметности, стр. 125-130.
- Коларић, В. (2013) *Филм и књижевност: трансформација књижевног текста Ф. М. Достојевског у филмовима Живојина Павловића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности, Београд.
- Коруга, Ђ. (2002) Информациона физика и свест, *Наука-религија-друштво*, прир. Јеротић, В., Коруга, Ђ. и Раковић, Д. Београд: Богословски факултет СПЦ, Министарство вера Владе Републике Србије.
- Кук, Д. А. (2005) *Историја филма I*, Београд: *Clio*.

- Куренной, В. (2009) *Философия фильма: Упражнения в анализе*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Лесков, Л. (2006) *Синергизм: философская парадигма XXI века*, Москва: Экономика.
- Маневич, И. (1966) *Кино и литература*, Москва: Искусство.
- Мильдон, В. (2007) *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: Российская политическая энциклопедия.
- Милинковић, Д. (1999) *Роман у југословенском филму 1945-1990*, Београд: Институт за филм.
- Нечай, О. и Ратников, Г. (1985) *Основы киноискусства*, Минск: Вышэйшая школа.
- Омон, Ж. (и сар.) (2006) *Эстетика филма*, Београд: Сlio.
- Петровић, С. (2009) *Наука о књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Pougriol, O. (2010) *Filmozofija*, Zagreb: Meandar Meadia.
- Разлогов, К. (2010) *Искусство экрана: От синемаатографа до Интернета*, Москва: Российская политическая энциклопедия.
- Ранковић, М. (1973) *Компаративна естетика*, Београд: Уметничка академија.
- Ромм, М. (1954) Литература и кино, в: *Искусство кино* (3), с. 67-81.
- Соболев, Р. (1975) *Как кино стало искусством*, Киев: Мистецтво.
- Соколов, В. (2010) *Киноведение как наука*, Москва: Канон +.
- Turković, H. (2012) *Teorija filma*, Zagreb: Meandar Media.
- Тынянов, Ю. (1977) *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука.
- Focht, I. (1972) *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Frampton, D. (2006) *Filmosophy*, London and New York: Wallflower Press.
- Фрейлих, С. (2007) *Теория кино: От Эйзенштайна до Тарковского*, Москва: Академический Проект – Мир.
- Хренов, Н. (2006) *Кино – реабилитация архетипической реальности*, Москва: Аграф.
- Шато, Д. (2011) *Филм и филозофија*, Београд: Сlio.
- Шкловский, В. (1923) *Литература и кинематограф*, Берлин: Рус. универс. изд-во.

Vladimir Kolarić
University of Arts, Faculty of Drama Arts, Belgrade

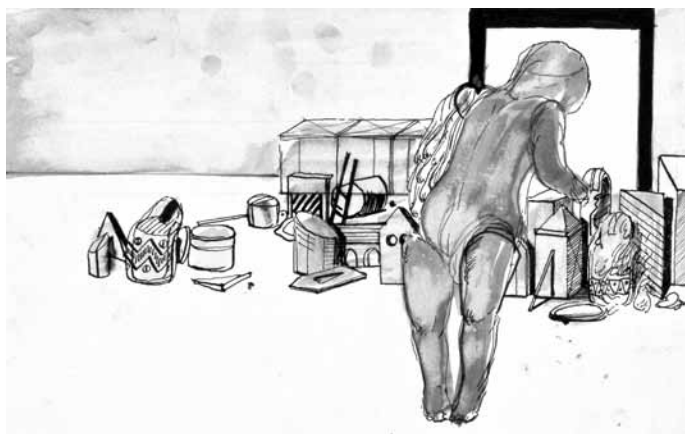
FILM CULTURE AND RUSSIAN SCREENING ESTHETICS

Abstract

This paper studies the possibilities of Russian screening esthetics in an attempt to determine the nature of the film as art and media, as well as its connection with the idea of film culture. Although the relationship of film and literature has been identified early on as a question of great theoretical but also cultural value, here we can review the connection of traditional Russian screening esthetics with specific understanding of the film culture concept present in the context of Russian and Soviet twentieth century culture.

Key words: *screening esthetics, film culture, literature, art, philosophy*

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ



Завод за проучавање културног развитака, Београд

УДК 73/76:069.9(497.11)“2013”

ПРИКАЗИ УМЕТНИЧКИХ ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ ЗАВОДА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА У 2013. ГОДИНИ

ПЛОДОВИ,

12. фебруар

Мотив за ово стваралачко окупљање (у години јубилеја хришћанства) пронашли смо у потреби да осветлимо једно наше место/ време сусрета световног и сакралног, и то у простору Галерије Завода за проучавање културног развитака, надамак лозе чудотворца Трифуна, на велики дан хришћанских учитеља и проповедника (Света Три јерарха). Место и време су слике, мозаици, иконе..., речју – „плодови” уметника удружених у „Рас арт”, као одрази вере, наде и љубави према природи, човеку, уметности, универзуму, који носе у себи дух ствараоца, дух поднебља, дух врлине, дух хуманости – истовремено проповедајући, поучавајући, критикујући, антиципирајући, али и умирујући, попут оних чије дане прослављамо.

Другојачијих ликовних поетика и естетика, дела пред нама показују да је могуће остварити сагласје у вишегласју, хармонију у контрастима, спој богате и редуковане палете, усклађеност тонских и бојених регистра, дијалог модерног и савременог сликарског језика, те да бројни начини изражавања, разнородни приступи у третману ликовних

елемената, могу да постану једнаки делови шире универзалне приче. Да се уклопе, попут пажљиво одабираних каменчића мозаика Предрага Тодоровића – „Диониса Загреја” – на којем је „исходиште сна уходиште камена”; оних минуциозно утиснутих, као на „Пепелуги” Бисеније Терешченко, где пратимо богатство симбола српске народне бајке. Попут знаковног (раз)откривања смисла људског постојања у „Хороскопу” Александра Луковића – Лукијана, или заустављеног тренутка бивствовања пред запитаношћу, у алегоријској сцени „Пандоре” Предрага Милошевића; можда попут поетичних потеза сликарског лета на „Анђелу” – чувару душе што жртву подноси, код Џоје Ратковић Гавеле; оних израженог пулсирања материје што се у очи утискују, на „Портрету мајке” Станке Тодоровић. Или пак сатканих од експресивних намаза Петрије Јовичић у „Морнаревом сну”, „где се прожимају уметност и природа”; од ванвремене љубави којом исијавају „Две сестре” Мирославе Карајанковић и њеном дијалогу са интимистичким; од даха фрескописа на приказу манастира Андреаша, под светлошћу (или плаветнилом) спасења, аутора Зорана Михајловића. Попут одмерено исликаних линија и површи „Пласта сена” Љиљане Гашпаровски који нам казује о потреби чувања традиције; лирских светогорских забелешки Милета Пајића на „Путу од Савиног поља ка Хиландару”: прошлост као аманет за будућност; трага колективног несвесног у метафизичком простору на „Глави Константина” Марије Кнежевић. Да се уклопе, попут фотографског доживљаја „стремљења ка узвишеном” пред грачаничком црквом Успења, аутора Жељка Радовића; ослушкивањем унутарњег осећаја душе која изнедри „Богородицу са Христом” Јасмине Кланице; или као игра једноставних а савршених облика „Плодова” природе Раде Сикимић.

Петнаест уметника, толико и сензибилитета, путева у вечитој потрази за стваралачком идејом, покретачком мишљу, животном спознајом, сликарском истином (или истинитом сликом), интимним одразом. Петнаест чудотвораца, у неистраженом простору између небеских и земаљских сила, који преиспитују своју оданост слици, али и теже да загосподаре материјом, композицијом, структуром, формом, бојом, светлошћу, покренути жељом да оставе траг свог постојања. Тако, они постају попут проводника стваралачких сила, те надахнути енергијом Креатора, кроз своја дела, овде и сада (*hic et nunc*), настоје да створе једнообразну слику, састављену од плодова што нам дарују. У њиховим приказима читамо архетипове, поруке, снове, тајне, откривамо слојевито значење, осећамо дамаре универзума сублимиране на овом месту. Вођени алхемијом њиховог сликарског умећа,

лако прелазимо векове налазећи дух антике, Византије, старих мајстора, али остајући увек повезани чврстим нитима са садашњим временом. Неговањем континуитета традиције у савремености (неко је рекао „савремени сликари са традицијом”), они исписују на зидовима нама значајне галерије животни циклус човеков, може се рећи – житије света.

Драгана Мартиновић,
мр теорије уметности и медија

ИЗ АТЕЉЕА ПРИРОДЕ,

5. март

Момира Радосављевић, краљевачка сликарка и искусни ликовни педагог, представља се београдској ликовној публици пролећном изложбом са мотивима цвећа, птица и пејзажа. Одабране слике су дело зрелог уметника које су настале у последњих годину дана као резултат континуираног рада и доследности у оквиру задате теме, по природи и у природи. Занатско умеће, темељни приступ, ликовност и доживљај знаних мотива садржани су и исказани у свим композиционим сегментима. Радови су настали као резултат слободе избора изражавања и вокација ауторке која има свој континуирани пут. Читав иконографски репертоар налази се у препознатљивом свету. Доследно спроведене идеје су срећан спој и равнотежа поетичног, духовног и снажно проживљеног, са хуманом димензијом и искреном исповешћу природног и тактилног.

Као самостална и самосвесна личност, формирана на идејама класично схваћене слике, Момира Радосављевић наступа са јасно изграђеним ставом и опредељењем. У пленеру, као неисцрпном извору инспирације, протканом духовном лепотом Божијег присуства и драгоцености живљења и трајања, ауторка послушнује своје мисли и медитира, препуштајући се транспоновану виђеног и игри властите маште. Тако се пробран мотив сигурним потезом претвара у исповест и својеврсни дневник. У бескрајном разговору и дослуку са птицом и цветом, између реалистичног и фантастичног, добро знаног – виђеног и наслућеног, настаје свет особеног индивидуалног сазвучја. Оптимизам, благод и лична интима израз су властитог душевног стања, као одговор позитивног и људског насупрот глобализације, диктиране брзине, отуђености и потрошачког менталитета.

Композиције су промишљене, пуне и згуснуте, обликоване сигурном руком и истанчаним укусом. Складни распоред планова и детаља у простору, рационална цртачка вештина

и ефектно осветљење претходница су даљем исходишту, на који се надовезују боје комплетног спектра.

Циклус „Из атељеа природе” специфичан је из разлога што је одабрана техника акрилик на платну, чији синтетички пигменти поседују оштрину, јачину, флуоресцентност и респект – који не постоје у реалном окружењу. Њом се не могу постићи лазури, сфумато, ефекти баршуна или металног сјаја. Момира Радосављевић не жели да патинира, односно да „запрља тонове”, чак и не покушава да опонаша уље, знајући да би то био фалсификат и грех према једном или другом материјалу. Акрилик, својом јасноћом и „дивљином”, бива акцентован и транспонован кроз пикторално значење светла и сенки у композиционој укупности слике која постаје нестварна магија под неким другачијим сунцем. На тај начин, јасни валери и склад боја, којима се уметник игра класичним сучељавањем топлог и хладног тона, дају индивидуалном сазвучју раскошност и лепоту, у чијој је бити наглашен сигуран цртеж и контура. Све њене плаве, зелене, смарагдне и тиркизне, поред невероватних жутих, наранџастих, пурпурних и љубичастих, дају ефекат тропске шуме.

Као аутентична ликовна појавност, препознаје се ведрост гама, распевани хармонски склад, естетска питкост и јасна оптимистична топла конотација, базирана на загонетном споју разноликости између флуидности и чврстине.

Завидан уметнички опус Момире Радосављевић заслужује пуну пажњу, јер је она зрели уметник који је створио властити рукопис равнотеже композиције и форме у домену упорног опстајања и бескрајних истраживања познате теме. Непосредност емоције, студиозни приступ и начин компоновања транспоновани су у лични ликовно тематски маниризам формиран на идејама класично схваћене слике.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

У ПОТРАЗИ ЗА КОНАЧНИМ,

21. март

Иван Милуновић, академски сликар из Краљева, овом изложбом, која је уједно и његов лични избор, представља нашој уметничкој публици део свог стваралаштва, идејно конципираног у правцу истраживања људске егзистенције, уметника и уметности уопште. У времену промењених вредности у свим друштвеним сегментима, говорећи о себи и о свету, доминира запитаност аутора где је у свему томе човек, вековима дефинисан као друштвено биће. Чему диктирана отуђеност и себичлук, када ни у васељени нисмо

сами? Шта се то од нас захтева и да ли душа има цену, када нас је Творац благонаклоно створио по свом лику?

Иако је по вокацији сликар апстрактног опредељења, његов знаковни опус доказује да је стање уметникове свести, свесности постојања и сопствене савести, заправо одраз стања обичног човека као грађанина света који је постао само чинилац потрошачког друштва. Композиције пред нама доказ су да смо још живи сведоци рушења Берлинског зида, које симболично значи владавину капитала и јасну поделу на богате и сиромашне. Егзистенцијализам је неизбежни отисак садашњег времена, односно печат сваке слике, запечаћене у бити уметника и уметности уопште. Ауторов опус је континуирана преокупација нашом збиљом, преточен у својствен лични дневник, као доказ савременика, строгог критичара и визионара.

Сваком новом композицијом, Иван Милуновић симболично започиње да ствара свет испочетка, градећи га од оног што би евентуално преостало после опште катаклизме. На свим платнима спојено је површинско и просторно, у сагласју са уметничким и метафизичким, дајући складним односом маса крајњу форму уметниковој замисли. Посматрање и утемељено животно промишљање прерастају на платну у спонтану скицу и самосталну креацију, презентовану замахом кроз игру широких потеза, сигурних линија и чврстих форми. У континуираном трагању за коначним изразом и суштином сопствене стваралачке мисије, уметник се, на први поглед, поиграва основним облицима. Различита су тумачења правоугаоника, круга и троугла, и сваки посматрач фокусиран је на личну пројекцију у сопственој свести. У поступку извођења истиче се склад непосредног казивања, метафоричности и вишеслојног значења. Да ли је то само скуп геометријских слика, апстрактних назнака или знаковни код људског опстанка? Размишљањем, дубљим разумевањем и сагледавањем стварности могућне су различите асоцијације. Да ли смо препознали комад своје земље, своје куће, сунца, неба или Светог Тројства?

Стиче се утисак да су слике, као слободне визуелне експресије, настале спонтано, енергично, у једном даху. Сукоби светла из различитих углова дају особит драмски контекст. Све је јасно, сигурно постављено, нема сенки, перспектива је изостављена. Истовремено звучни колорит, односно избор чистих боја, асоцира на моћ елемената земље, воде и ватре, који дају крајњи израз уметничкој замисли. И до словце шака те земље, из које настајемо и којој се враћамо, збиља је фиксирана на слици, стварајући знани нам енформел. Сврсисходна примена одбачених материјала, ђубришта

потрошачког друштва, дају наративу нову димензију. Новинским фрагментима, са јасном провокативном поруком истргнутом из контекста, сликар наставља да прича и полемише. Метални отпаци, зупчаници, волуте, спирале, мреже чачкалица као сведока обедовања, постају скелет композиције, а широка права линија, црвена или црна, подвучена је црта кафанског или животног рачуна.

Слике Ивана Милуновића, као реализација уметничког импулса, пуне су експресије, емотивног набоја и широког распона асоцијација. Исијавајући из своје унутрашњости, иронично и са алузијом, дају јасну поруку посвађаном свету. „У потрази за коначним” је идејно доследно промишљена и ликовно хомогена целина.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

ПЕЈЗАЖИ ЖЕНЕ,
9. април

Импонује нам што смо у нашој галерији приредили изложбу македонских уметника, за које можемо да кажемо да су већ дуго времена присутни на београдској уметничкој сцени, те да су увек изнова инспиративни у својој постојаности и оданости традиционалним средствима уметничког изражавања. Њихова изложена дела, која третирају тематику портрета и акта, наводе нас да се подсетимо развоја ове две веома заступљене теме у свим уметничким изразима. Наиме, у Енциклопедији ликовне уметности пише да је портрет приказ лика или фигуре одређене особе у анфасу, профилу, полупрофилу, док је акт естетски схваћена забелешка наог људског тела. Налазимо га као стојећег, лежећег, седећег, негде и у покрету, природи, ентеријеру... Историја уметности прати традицију приказивања мушких нагих фигура (које су највише биле заступљене у антици, и то у виду скулптура богова, хероја), односно женског наог тела, што је пак било везано за представе Еве, Венере, Данаје – у сваком случају, митских или божанских и полубожанских ликова што симболизују плодност, љубав, лепоту. Хеленизам је Милоском Венером – издужене силуете, сензуалних облика – понудио идеал представе женског тела који је преузела Западна култура сликања и моделовања актова. У ренесанси оживљавају митови класичне Грчке, што видимо код Ботичелија, да би код Микеланђела женске фигуре попримиле мушку снагу и мишићавост, приближавајући се креирању пластичних фигура у маниризму, где третман покрета и контраста често иде до претераности. У бароку долази до осамостаљивања бројних ликовних тема (пејзажа, мртве природе), као

и портрета и акта, па ће осећање за изградњу енергичних гестова и тензије између светлости и сенке бити видљиви и на представама нагих или полунагих тела, глава или допојасних фигура, као код Рубенса или Каравађа. Ове сцене пак у неокласицизму попримају моралну, умну и идеалистичку димензију, страст је угашена, баш као и тонови, да би 19. век, у којем се појављује тада „смела и дрска” Гојина слика „Гола маја”, довела до ослобађања емоција и маште од конвенционалности. И тако даље, све до Едуарда Манеа, који је 1865. године на изложби „званичног Салона” изложио пред париску публику „Олимпију”, контроверзну слику наге жене, инспирисане Тицијановом Венером. Његово објашњење је било да се иза нагости крије дубља филозофија, у смислу да „уметник мора временом да се мења и да слика оно што види”. Када бисмо правили пресек развоја портрета, видели бисмо да се он креће некада у смеру идеалистичког, некада више ка натуралистичком, реалистичком. Након поштовања приказа његове духовности у средњем веку, он се у новом веку „секуларизује” и тада се акцентује опис личности, њена моћ, положај у друштву, појачава индивидуалност, па и репрезентативност, у неким стилевима и помпезност сликаних ликова. У 19. веку ће појава фотографије потиснути уметност портретисања, да би је у 20. веку оживели експресионисти, а потом се јавља и у апстрактном сликарству (сетимо се, на пример, Пикаса).

У српској уметности, тематика акта и портрета појављиваће се спорадично у 18. веку на зидном сликарству манастира Бођани и Крушедола (примери барока). Као самостална форма, утврдиће се крајем 19. и почетком 20. века, и пролазиће разне стилске фазе, од реалистичких видова код Уроша Предића и Стевана Алексића, до конструктивистичких, кубистичких форми Саве Шумановића, да би током 20. века и акт и портрет опстали као самосталне и врло присутне сликарске теме.

На изложби девет македонских уметника, кроз тематику портрета и акта, представљену различитим техникама ликовног израза и материјалом: уље на платну, цртеж, скулптура, графика, приближени су нам њихови стваралачки опуси који говоре о припадности највише модерном уметничком правцу и начину стварања, и о поштовању фигуративног покрета. Представа фигуре је крајњи резултат њихових разнородних стилских опредељења, сензибилитета и прилаза приказивању бића жене, док је полазиште сама њихова уметност, аутентичност стваралачке поетике и естетике. На одабраним радовима синтетизовани су портрет и акт у својеврсној „анатомији личности” која је негде трансцендирана

експресионистичким потезом или поетским схватањем нагости, а понегде је одраз интимистичке студије тела или је пак на трагу метафизичког лика.

Тако препознајемо оваплоћене уравнотежене, префињене и компактне форме, што их је изнедрила дубока осећајност и радост аутора фигура парова у бронзи и једне у ониксу Синеше Новеског. Пуне и динамичне скулпторалне облике, сведене или пак развијене до апстракције које продиру у простор одређујући га према себи и изазивајући асоцијативност, код бронзаних фигура Славета Ајтоског. Срећемо се и са главом изниклом из равних и заобљених површи, линеарно исцртаних, постављеном у ванвременски простор, која тежи да доминира платном под називом „Сећање” Владислава Коцарева. Сагледавамо и експресивност ужарених фрагмената, расутих и сакупљених, недефинисаних и препознатљивих, умањених и увеличаних код Зорана Димовског. Наилазимо и на медитативни портрет Клеопатре која промишља узвисивање ка царству светлости и пиктуралности, код Кира Станковског. Мисаони дијалог између окамењене прошлости и путене садашњости, или пролазности, забележене у траговима древних цивилизација насупрот вечности женске присутности, оличен је код Божидача Дамјановског. Стабилне пластичне форме и широки пастуозни потези описују скоро апстрактну полулежећу фигуру у земљаној гаји на акту аутора Стојана Пачова. Ту је и биће аморфног облика, утопљено у чудновати предео, које као да израња из наглашене материје и звучног колорита сликарке Љиљане Блажевске. Одроз женствене фигуре одвлачи нас у тајанствене дубине других светова, отелотворених у симболици саме ликовности у „Ентеријеру” Данке Петровске.

Закључујемо да се македонски уметници, презентовани на изложби „Пејзажи жене” не одричу фигуративности, макар она била геометризована или апстрахована. Другојачија композициона решења и модуси коришћења њених средстава, приступи форми и њеној унутрашњој експресији, као и вишеструкост у решавању проблематике материјализације, само доприносе богатству и посебности њиховог ликовног речника којим стварају специфичан визуелни, често фантастични свет пред посматрачем. Суптилним и свесним коришћењем митолошких и библијских мотива, алегориских сцена, евоцирањем идеала старих мајстора, црпљењем инспирације из природе око нас и у нама самима, у њиховим делима можемо да истражујемо и неколике значењске нивое приказа жене и њеног бића. Можемо да „прочитамо” симболе и архетипове, наративе и записе, да разгрнемо талог времена и избришемо границу између унутарњег и спољњег

простора. Речју, можемо да препознамо настојања и рефлексије македонских уметника сублимиране у „пејзажу жене”. Њихови медијуми варирају, у техничком и ликовном погледу, али квинтесенција остаје – проналазимо је у универзалној лепоти жене, но једнако доживљавамо и атмосферу запитаности и ишчекивања, мистичности и трагичности...

Драгана Мартиновић,
мр теорије уметности и медија

ХИЛАНДАР,

23. април

Изложба акварела Милета В. Пајића, отворена непосредно пред Васкрс, инспирисана је Хиландаром – православном светињом, ризницом српске духовности, идентитета, наслеђа – а настала је као жеља и потреба да се дочара душа овог светог места и да се оживи амбијент светости. Да се покаже како су Рашку, српску постојбину, духом опојали ученици св. Саве, а потом и њихови ученици, све до нас и до века... Уметник је сматрао себе недостојним Хиландара да користи технику која се може по вољи поправљати и дотеривати, знајући и поштујући то што су „безимени монаси са највећом љубављу рашке духовне бисере заоденули у непролазне фреске, згучени под куполом и разапети у апсиди...”.

Сваки од бројних акварела презентованих на изложби јесте, на неки начин, поетски запис, немушти водич по стазама Св. Горе, путањама ка Хиландару који нам даје јаснију визуелну представу духовне атмосфере овог својеврсног „утврђења православља“. Из тог разлога је и постојећа свечана опремљеност акварела и мистичност којом су, самим тим, обавијени (попут реликвијара). Такође, раздвојеност сваког представљеног мотива казује нам да су они репрезентативни делови манастира, те се могу посматрати као посебне реликвије, али и део јединствене целине.

Потом, долази ликовност: акварелима не мањка боја, тонови, који су углавном уједначени на свим сликама. Ту су: црвена, наранџаста, окер, смеђа, зелена, плава, индиго, које имају и своју симболику, али дочаравају и живописну градњу у византијском стилу, елеганцију и орнаменталност архитектонских здања у природном окружењу – уз винову лозу, чемпресе. Када су нанете у више слојева, понекад чак експресионистичким широким потезима, онда се постиже утисак фокусираности на дати мотив, стабилна конструкција композиције. Природа је пак дата наносима светлих, прозирних боја, кратким потезима. Незаобилазна је и светлост која је скоро импресионистичка, „гута” делове архитектуре

који се растачу и нестају ка ивици осликаног папира. Треба поменути и прецизан цртеж који је неопходан за ову сликарску технику, која је пак део уметничког сензибилитета, омогућавајући му да досегне смирену атмосферу иманентну светогорском простору.

Овде је могуће пустити машти на вољу, јер су акварели пред нама илустроване рефлексије сликара који мења визуру приказа, и у буквалном и у преносном смислу. Тако, видимо перспективу одозго, божанску, или одоздо, која стреми ка висинама. Све ове ликовне модификације доприносе креирању једног утопијског града. Миле Пајић нас позива да „разгрнемо магловитост” тог светог места и да уђемо у, може се рећи, својеврсни музеј – Хиландар – да завиримо у прошлост која нам се пружа као аманет за будућност.

Драгана Мартиновић,
мр теорије уметности и медија

УТОНУЋА,

16. мај

Ана Парежанин припада генерацији младих београдских уметника; дипломирала је у Београду на групи зидног сликарства код професора Лазовића, а специјализовала се у Атини.

Циклус „Утонућа” одабрала је и осмислила ауторка, а сачињавају га девет слика рађених комбинованом техником, у миксу класичног уља на платну и песка као супстанце – агрега, који је истовремено и означитељ, заправо песак у правом смислу речи. У овом случају, посматрамо га као симбол пролазности времена, заорава, али и новог почетка ако се јави у сновима. Без зрнциета песка залуталог у шкољци не би било ни савршенства бисера. На сликама Ане Парежанин, он је позадина и сценографија зрнасте фактуре. У њему се сакрива или наглашава обнажено. Он упија отиске дечјег длана или пршти на све стране, отресајући се снажним покретом са косе. На свакој слици темат је млада жена, узета знаковно као Ботичелијева Венера, која у свој својој раскоши облина уместо пене израња из црнила воде. Лице, сакривено велом косе, спојено је са водом правом црвеном линијом живота која може значити и Аморову стрелу. Она и Он, две силуете које седе на песку додирујући се главама, једно другом су међусобни ослонац и заштита. Слободно можемо рећи – повезаност универзума и хомосапијенса, јер изнад њих је бескрај индигоплавог свода и тишине. На дневном светлу, они су представљени одвојено, чак на појединачним платнима. Њихова леђа су без главе и затегнуте

су и напрегнуте мускулатуре, попут торзâ из Ватикана. Затим, длан детета које је градило куле од песка – остао је у морској причи као отисак исте плаве боје. Следе стидљива, згрчена, обнажена колена у песку као у *утонућу* или груди са млазом мајчинског млека, упијеног у истом песку уместо дечјих уста. Пупак, центар света, *Омфалос*, отпао је у песку као модра латица. И на крају, односно почетку, наша Венера устаје. Пружимо јој руку, људски је. Колико само симбола, метафора и знаковних кодова у низу! Анине слике, попут карата, можемо сложити, промешати и поделити другачијим редом, баш као и у животу. Добићемо причу оптимизма или песимизма онако како смо је ми доживели или желимо да се она догоди.

„Утонућа”, као надреалистичко казивање, интимна исповест, сан, сопствена успомена, машта или запитаност, са јаким идејном спрегом и поруком рађања, почетака и прапочетка, заокружен је алегоријски циклус. Са сваком сликом и стваралац и посматрач воде унутрашњи дијалог, згуснут навирућим емоцијама. Лепота насликаног тела, његова снага и свежина су у гесту и набоју естетског и еротског. Насликана пџт је блистава, затегнута и ружичаста попут пудера. Лазурно је исликана, техником старих мајстора, што подвлачи драматични контраст са песковитом мат позадином. Сугестивност цртежа и чврстина волумена су у спрези са затвореном формом која, са засићеном бојом, даје специфичан сликарски рукопис. Ауторка прелама светлост и посматра свет кроз личну призму.

Ана Парежанин је сликарка широког замаха, снажне енергије и јаког темперамента коју воде унутрашњи импулси, па тако свему даје покрет, гест и игру. Њене композиције су надреалистичне, езотеричне, медитативне фигурацијске форме, где је све промишљено, и ништа на њима није плод случаја. Пажљивим посматрањем открива се својеврстан уметнички стваралачки процес прожет потпуно дефинисаним, целовитим изразом и концептом. У контрасту грубе фактуре и исликаних партија добија се оно што је несвакидашње и што је разликује од других, што је њена унутрашња стварност, хтење и оригиналност. Без обзира на чврсту форму, ауторка васпоставља хармонију емотивних асоцијација и парадигме женског принципа.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

ИГРА,

4. јуни

Отварање изложбе афирмисане сликарке Марије Кнежевић у Галерији Завода, непосредно након њене самосталне изложбе у Галерији УЛУС, потврђује изграђену препознатљивост наше галерије која развија излагачку делатност више од једне деценије. Марија Кнежевић, добитница неколико првих награда за сликарство, позната је београдској и широј публици по карактеристичном портретном сликарству богатог колорита које у својој снази израза сеже до експресионизма, чак апстракције.

Проширујући своје поље деловања и делања, радећи уљем на стаклу и клириту, у овом циклусу инспирисана је балетским уметницима, мајсторима игре, као и односом таквог типа покрета и самог материјала (стакла, боје, чипке, дрвета). Рад на клиритима (стаклу) састоји се из три до четири слоја безбојних клирита, ређаних један изнад другог, где је сваки слој осликаван уљаном бојом, те се постиже ефекат транспарентности. Ова дела настала су као потреба уметнице да слика изађе из оквира дводимензионалне равни и „крене ка посматрачу”, односно да досегне са једне стране динамичност, а са друге стране ониричност. Тако се постиже вишеслојност слике која стреми из дубине ка површини, стварајући утисак тродимензионалности. На радовима је присутан мотив људског тела у некој врсти плесног геста, а мултипликовањем фигура у покрету ствара се утисак сусретања без стварног контакта, бесмислености игре или пак живота, услед небројених искушења сила привлачења и одбијања.

Приказани радови Марије Кнежевић могу да се посматрају као отелотворење човековог настојања, трајања његовог кретања што тежи спознаји суштине бивствовања. Попут метафоричне игре која симболизује сам живот што се наставља, мултипликује, пројектује, сања. Оно што опажамо као фигуру (играчицу), виђену балетску позу, изграђује се слој по слој, тако што свака плоха бива осликана. На крају, настају обриси или праве студије покрета, често мултипликованих облика, који свагда задржавају ритмичност и скулпторалност, снагу присутности. Провидни слојеви стакла осликани су минуциозним потезима, али препознају се и смелији потези налик уметничкој акцији, попут гребања, са видљивим траговима четке, гужвања чипке. У том вишедимензионалном метафизичком простору и времену, слика живи илузију динамичног кретања, изван ограничења и правила материјалног света. Трансформише се из фигуративног,

ликовног у симболичко, значењско, прелазећи у подручје светлосне бесконачности, у својеврсну „духовну реалност”.

Интересантно је запажање уметника Предрага Пеђе Тодоровића са отварања изложбе о идеји трајања која је иманентна и реализованим сликама Марије Кнежевић, „записујући” на њима „узастопни низ кретања”, „више секвенци”, попут Марсела Дишана или Едварда Мејбрица, а касније и Дегаа, Бејкона. Називајући овакав истински аналитички и предан процес „археологијом покрета”, Тодоровић истиче да се визура сликарке креће од „импресије, која бележи покрет као одраз спољашњег – макро света, ка експресији која открива и оно скривено – микро свет појединца”.

Драгана Мартиновић,
мр теорије уметности и медија

ЦРТЕЖ, МИТ И ПОЕТИКА,

18. јуни

Милорад Мића Михајловић сликар је визионарског духа, бескрајне маште и имагинације, невероватне енергије, креативности и свежине, чији је сликарски опус континуирано на изузетно високом естетском нивоу. Најједноставније речено, мајстор је свог заната, кога можете без даха и са поштовањем слушати и заборавити на време, док вам он кроз анегдоте открива своје биографске секвенце. Толико је изложби, признања, познанстава, градова, земаља, галерија у животу једног уметника, који док листа своје албуме са вама дели спектар емоција.

Темати на цртежима Милорада Миће Михајловића вечни су и снажно проживљени снови, загонетке, и рефлекс су стварности. Војвођанска равница на његовим настањеним пејзажима пуна је енигме и фантастике. На огромним небесима са сунцем, месецом, звездама репатицама збива се драма немогућих заплета и катарзи. Пространство је и горе и доле, а прича одлази у бескрај и неповрат. Она је истовремено и станиште и светилиште птицама, чудноватим рибама и људима архетипске снаге. Све лети, лебди, креће се, гужва, ковитла, попут изненадне равничарске олује, а онда се залеђи у ухаћеном тренутку. На облацима, дугокосе вретенасте самовиле невиђене лепоте веловима и шакама скривају и откривају нагост, непрестано мамећи и заводећи све оне које успут сретну. Уморни пси дремају подневним сном или се оглашавају на месечини, мачке се протежу поред девојачких актова, док искежени шакали лутају пространствима у чопору. У пољу, јелени и срне пасу док срећу суђаје које у глуво доба сачекују душе и шаљу их на овај или онај

свет. Свеприсутност минулих времена, прародитељства и балканско-словенске магије преточена је, кроз легенду и усмено казивање, у уметничко сећање и мудрост који се транспонују у наративни ток са вишеструким значењем и вишеслојном симболиком. Исконске теме, односно груписане фигуре у равни реалног и иреалног, темељи су сликареве специфичне иконографије.

Простор испуњава атмосфера fine унутрашње лепоте, среће, светла, радости, ишчекивања, наде, сете или тајновитости. Естетска питкост и лакоћа, специфичан штимунг тајног, видљивог и невидљивог, света равнице, датог и у другој димензији, слици дарују посебну ноту, јер је у природи сликара да непрестано гради свој израз и изазов. Пулсирање, покрет, игра, поента су његовог стваралачког чина који је у равнотежи са отменом суздраношћу.

Цртеж, посматран као предложак или дело само за себе, код Миће Михајловића има истоветан технички поступак и значај, тако да су случајности и сувишности искључене. Складност је, заправо, у чудесном сплету линија, које су темељ сваке композиције. Линеарна арабеска, издужених елегантних и благо лелујавих тела, зумирана је у крупном кадру. Све је постављено на правом месту и уклапа се по дијагонали у динамику и драматику позадине. Али, може и супротно – наглашена контура довољна је сама себи да створи чисто дефинисан, заокружен облик. Окосница поставке су јасне форме које граде сигурну, промишљену и упечатљиву композицију која дише, јер је постављена у широком кругу, на невиној нетакнутој белини папира.

Визуелни контрасти творе се сучељавањем тамног и светлог, црног и белог, стандардним поступком стрпљивог цртача кроз тачкице и унакрсне, искричаве шрафуре. Тонске вредности постигнуте су жељеном густином потеза, док је бит дефинисана дугом, сигурном линијом. Уметнички чин Милорада Миће Михајловића је убедљив, уравнотежен и хармоничан.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

РАЂАЊЕ ДУГЕ,

20. јули

Оно што дочекује посетиоца улазећи на изложбу „Рађање дуге” јесте експлозија боја са слика Наде Крстајић. Боја је та којом сликарка жели да „победи сивило у којем живимо”, да пробуди машту, покрене дамаре у нама. Боја је та која нам показује могући пут кретања духа и која, ширећи се по

платну у виду оптичког спектра твори дугу што премошћава небеске висине. Из ње (или у њој) рађа се тело – обликовано меким, али прецизним, каткад бојеним линијама – које је увек у покрету, стремљењу, извијено или продужено, апсорбовано у вртлог од хладних и топлих тонова. У једном тренутку, основна средства сликаркиног ликовног израза, боја и линија, трансформишу се у специфично стање – стање компресије (сабијености). Тако се чини, са једне стране, да од мреже линија и скоро изгравираних потеза, и то понајчешће шпактлом, нема трачка слободног места на слици, а са друге стране пак да насликани простор тежи проширењу и ван граница слике, наглашавајући бесконачност удаљености или можда бесконачност близине, која је иманентна овом сликаркином опусу.

Покрет је дат дугим усмереним линијама у усковитланом окружењу, те приказане фигуре делују као да плутају у густом ликвору, који им уједно пружа заштиту у њиховом „оклопу” сазданом од цртежа и боје. Та космичка маса обликује, али и на неки начин „придржава” фигуралне форме у различитим кретњама које одају утисак бестежинског стања. Међутим, овај осећај варира, јер убрзо на површину израња сигуран цртеж који у саживоту са лазурним или пастиозним наносима боје одржава композицију стабилном. Посматрајући насликана тела, можемо рећи да су изложена некој врсти микрогравитације, у којој губе тежину, али не и масу, инерцију у свом линеарном кретању, у којем описују сопствене путање. Доминира осећај слободе, ослобођености (духа или можда душе од тела) – слободног узлетања, левитирања, падања тела; у једном тренутку она делују као да су у ковитлацу, подложна убрзању, у којем почињу да се разлажу, стапајући се са космосом и претварајући се у симболичне назнаке.

Начин рада Наде Крстајић води нас ка апстрактном експресионизму, који негује снагу израза, поштујући психички процес стварања и спонтаност гестова. Сама уметница каже да јој је један од узора (у којем проналази свој стваралачки стил) управо акционо сликарство које се гради распрсквањем боје по платну, формирањем наноса попут пасте, и то случајним токовима. Слично томе, на сликама пред нама, динамичне визуелне форме које сликарка креира одраз су њеног унутрашњег покрета и сила што израњају као импулси дубљег доживљаја света, које поставља у интеракцију са посматрачем. С обзиром на то да је овде поред елемента случајности заступљен и елемент контроле, равномерности, уравнотежености, њено проживљено Ја не губи

комуникацију са нама ни када преузима карактер синтетизованих облика, нити када прераста у апстрактни приказ.

Значајно је поменути да је Нада Крстајић понајвише усмерена на зидно сликарство, те да је – као што је некада Џексон Полок био – ангажована у бројним акцијама и пројектима осликавања зидова јавних грађевина. Можда бисмо могли на примеру њеног сликарства да применимо мисао која је водила Полока кроз његову уметност, а то је тежња да њом изрази свој „покушај буђења енергије природе”. Једнако, и Нада тежи да домашта рађање дуге посебно обојеном имагинацијом, да нам омогући да пронађемо своје место у треперењу боја и светла што асоцира на праскозорје. Њене слике и доиста „славе животну ведрину, умеће покрета”, осветљавајући простор у којем почињају (обитавају).

Драгана Мартиновић,
мр теорије уметности и медија

ЖИВОТ СЛОВУ,

19. август

Међу својим сликама чистог израза и поруке, Зоран Илић је у потпуности дефинисан као калиграф по опредељењу и као сликар по вокацији. Његов генетски код или, српски речено, запис ћириличан – по свему је и вид јасног исказивања личне слободе и константног протеста општој глобализацији. Специфични акварелисани цртежи „растегљив” су оквир појединачном изабраном слову које, пре свега, задржава своју знаковност, одређеност и особеност. Тек тада, започиње прави наратив који иде ка бескрају. У непрекинутом, жустром потезу покреће се асоцијативни моменат који у свести сваког посматрача поприма конкретније значење, зависно од менталитета и психолошког склопа личности. Тек тада, кроз згуснуто и садржајно тумачење линија и боја, започиње дијалог, подстицај на размишљање, запитаност о нама самима – куда ћемо и како ћемо даље. Порука аутора отуђеном човеку јесте слобода тумачења, са жељом да се подели све, па и лична исповест.

Лепота и сугестивност исписане речи, попут поруке древних монаха на белини јеванђеља или псалтира, замрљана сузом и покапана воштаницом, надовезује се кроз уметников препис истим ћириличним писмом у актуелни чин против утиснутог броја, сатанског печата, односно чипа... Стваралачки чин преписивача је јасан, где сигурна рука и вештина не мањкају, тако да је очигледно да је Зоран Илић, пре свега, мајстор овог ретког заната, док уметник у њему исписује нове странице са садржајем који води ка Откровењу. Слово

је ново поимање света и светог, симбол који нас доводи до самог Крста, Распећа, ка души или пак земаљском обличју неког данашњег Адама и Еве, прогнаних са својих огњишта и истргнутих из својих корена.

Ово путовање кроз време, од почетака православља и ћириличне културне традиције па до данашњих дана, вођено је снажном креативном вештином и енергијом самог аутора, чија досетљивост и машта, имагинација и игра померају границе писања слова и креирања илустрације. Символична апстрактна арабеска рађа се из словног знака као ембриона, заплиће се и обмотава попут нити чисте свиле у клупку, стварајући на папиру нови живи облик. Узбуркани скуп линија, сведених боја, које доминирају, заправо најбоље одређују самог аутора који се креће између акта и арабеске.

Визуелни ефекти и оптичка импресија граде се на контрастима светлог и тамног, обојеног и нетакнутог, црног и бело, згуснутог и развученог. У широком распону приступа теми и техници, између примењене и ликовне уметности, као на граници два света – материјалног и духовног, историјског и уметничког – Зоран Илић исписује своје меланхолије и визионарска сновиђења, црта и колорише специфичном техником која носи снагу скице настале у једном даху.

Лично виђење је да је овом изложбом Зоран Илић исказао став: на почетку па све до краја би драгоцену ћирилично слово.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

ДАЛЕКЕ СТРАЖЕ,

19. септембар

Циклус „Далеке страже” београдског сликара Јована Пантића представља духовно, уметничко и креативно трагање у сазвучју са оптимистичком лирском исповешћу. У жељи да као у каледоскопу свет учини лепшим, његове композиције имају специфичан склоп и поступак израде који мења визуелни идентитет свакодневице. Заједничко овим делима јесте спој блиставе светлости и светлוצавости нових материјала, контраст белина подлоге и еруптивног акрилака, што је све наглашено ефектима углачаног метала. Аплицирани одабрани облаци, као успомена са далеких плажа, важни су актери садржаја, али су, паралелно, и сведоци јединствености и непоновљивости природе. Асамблажи су, заправо, опипљива материја која буја, пулсира и међусобно се прожима са насликаним. Ауторови светови ни на кога не подсећају и никада не следе, ништа им се не може ни додати ни одузети, па

се и не могу поредити ни са ким. Резултат су ликовне промишљености и уметничке мудрости. Носе многа искуствена цивилизацијска значења спојена са личним ставом или чак интимом.

Јован Пантић се креће између апстрактних, надреалних, симболичних и реалних светова, насликаног и опишљивог. Сликара је рафинисаног израза, оштрог ока, великог стрпљења и умећа, прецизан у раду, врло креативан и маштовит. Његови асамблажи од почетка стварања па до завршне презентације, на постаменту или зиду, комплетно су осмишљени и до перфекције изведени, саздани и постављени. Али, све може и наглавачке, заротирано, дијагонално или попреко, и онда се добија нови наратив, контраст и другачији рефлекс.

Стваралачка мисао и идеја о сунчевој светлости, коју је створио Бог и одвојио је од мрака, повезана је са симболичком злата која са икона у тами храма рефлектује самог Творца. Са истим циљем, аутор експериментираше и истражује савременим светлуцавим материјалима у жељи да у људску свакодневицу унесе више осветљености и оптимизма. Попут источњачких „хватача снова”, аутор магнетично сакупља синтетичке нити, fine кончиће и комадиће разнобојних металних фолија, са кабаретским ефектом шљокица и сценског гламура, и једноставно их заробљава, односно урамљује између два ромбоидна плексигласа. Користи боје специфичног флуоресцентног, реског спектра, које исијавају из своје структуре. Рубови, односно ивични спој, колорисани су чистом бојом која се својеврсним оптичким ефектом разлива дуж читаве површине транспонујући је у прозирну, сликовито речено, акварелисану подлогу разводњеног главног тона.

На пола пута између неба, воде и земље – јасна је линија хоризонта. На њој се нижу капије, врата и стубови као улази и пролази из једне димензије у другу, из овог света у онострано. У призми воденог огледала, са триптиха „Портал времена” земаљски тиркиз претвара се у боје пламена. Аплицирани алуминијумски профили са провученом дијагоналом асоцирају на архитектонске форме уједначених, до перфекције урбанизованих, будућих насеља. Месингани детаљи на површини асамблажа делују попут златних окова икона, док ромбоидни облици на небу постају симболичне мандорле најављених васкрсења.

Скулптуре високог уметничког склада и прочишћеног израза упиле су све карактеристике и значења самих слика. Кроз „Стакленик тајни”, „Хаварију брода *Mystery*” или

„Израћање”, преноси се идеја земаљског светла и људског трајања у правцу далеких непознаница. Форме су пуне набоја и можемо да их схватимо као визију будућих енергетских пирамида окренутих ка невидљивом, бесконачном, вечном и божанском. Асамблажи и скулптуре оваплоћене из њих дубински исијавају и носе своју ауру. Ликовна суштина је многозначна и креће се од обичне приче до поетске визије и мисије пуне мудрости. Хармонија једноставности, присности и искренности преноси се на посматрача.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

ОДСУТНИ ФАНТОМ НАШЕГ ПОСТОЈАЊА,

3. октобар

На почетку свега је „Анатомија меланхолије” – акт, сибила, крик уметника над сопственим страдањем, кроз које ће проћи пратећи „квант светлости” – као праузрок настајања вида, као праузрок настајања боја, као праузрок мисли која се слива у разум – једнак за све и шири од појмова којима људи објашњавају један другоме оно што је у њима већ објашњено; пратећи историју светлости као траг до прапостојања. Као праузрок емоционалне и интелектуалне генезе, настале у сукобу необјашњивог и немерљивог времена.

Слика, борећи се са сопственом тамом, пуштањем праустава светлости из којих шикљају плаве, црвене, жуте и беле, које се не могу и не смеју контролисати ниједним људским механизмом, настала је човековим трудом да илузијама објасни сопствено постојање. То се не учи, то се осећа нервима, струјањем крви, то је засољено сољу суза и зноја, па у човеку ври, кипи, тера га да трчи, да лебди над сопственим бићем, да пада, устаје, трага и открива оно што је остало недирнуто променом. Постојање је код Грбића претпостављено јединством намерног и спонтаног, а визуелно је увек близу апстракцији језичких симбола. Експресивност помогнута линијом само је емоција са смером пред којим се сликар пита: „где сам сада?”, „где сам био раније?”, „где ћу бити у следећем тренутку?”. Бесконачност, обећана правој тачки линије, није уметнику императив јер он зна – само својим заокретима и кривинама линије задржавају индивидуалност али и драматичност ритмовима, упадајући тако, једна другог, у поља са којих се чује звекет мачева светлости и таме, маса и маглина.

Снажна експресија, која се не спотиче о сопствену лиричност, настаје у победи чисте боје над чистом линијом. Врхунац драме чини сукоб боје и светло-тамних површина.

Сликарева „мука” настаје при мирењу валерских вредности и чистих тонова, као и у намери да се контрастима остваре акорди. Тамне површине поцепане су светло-сребрним тоновима, а беле површине нису сведене на најсветлије акценте, већ чине места на којима се сусрећу боја и светлост. Сумњичаво према доктринама, Грбићево сликарство се супротставља догамама и утопијама, укључујући и уметничку. Можда су зато сви напори његове имагинације – уистину трагања за одсутним фантомом нашег постојања.

Слободан Јелић,
историчар уметности

Свих ових година, колико пратим стваралаштво Милана Грбића, могу да резимирам да он све време истражује садржинске и техничке аспекте, са поентом да буде нов и другачији. Увек је окренут унапред, у сталној је борби са белином платна, храбро улази у ризик, тако да сваком сликом осваја нове искуствене и изражајне просторе. У визуелно естетском контексту, његове композиције никада нису декоративне плохе, већ би их слободно назвала амбијентом, где се сучељава земља са небесима, фантастика са историјским. Као аутентични носилац контекста метафизичког, духовног, филозофског, спиритуалног, сликарски поступак је споро и дугорочно истраживање које се креће у правцу разуђеног и сложеног сценског простора. Иако важи за колористу, у његовом опусу паралелно постоје два процеса: стабилни цртеж, између архитектуре и акта, наглашен дугом, кривудаваом затвореном линијом, и истраживање фактуре, експресивности материје и хроматске енергије. Доминира потреба за преиспитивањем и проналажењем праве мере у адекватности њихових односа.

Милан Грбић је уметник који се ослања на интуицију и емоције, који спаја сложену цртачку и сликарску креативну вештину, а имагинацијом и динамичном игром помера границе ка иреалном и фантастичном. Визуелни ефекти базирани су на контрастима тамног и светлог, топлог и хладног, црног и белог, тако да настаје својствена оптичка импресија. Коначно решење – својом уравнотеженошћу на граници је два света, па може да нас заварва и створи утисак као да је настало у једном даху.

Марина Лукић Цветић,
историчар уметности

READ BETWEEN THE LINES,

17. октобар

Одавно је позната чињеница да је папирна пулпа, састављена од отпада хартије, целулозе, лепка, воде и других везива, веома инспиративан и захвалан материјал у области уметничког обликовања. Овом материјалу (*papier mache*) радују се и уметници и школска популација подједнако. Релативно једноставан поступак припреме податног материјала, који се може третирати на више начина, његово племенито порекло и бескрајна рециклажа хартије отварају разноврсне могућности креативног изражавања. Ипак, овај материјал је најближи графичарима који су технолошким поступцима упућени на контакт са квалитетним папирима различитих дебљина, често налик најлепшим, белим тканинама. Млада чачанска уметница Лела Томашевић је по образовању графичар.

Пракса употребе овог материјала у Србији повезана је са гостовањима америчких уметника код нас крајем осме деценије прошлог века. Мања група домаћих уметника, радозналих и склоних експерименту, прихватила је изазов материјала, што су касније преузели и неки представници млађих генерација. Богатство особених израза и личних поетика одликује сваког аутора понаособ.

Лела Томашевић, уметница у пуном креативном узлету, открива деликатан микрокосмос оваплоћен у овом специфичном материјалу. Њен избор у ликовном изражавању је у домену геометријске апстракције. Формати основних папира, које сама обликује, јесу квадрат, правоугаоник, али често и полукруг. Садржај на њима такође је апстрактно геометризован или благо асоцијативан у неким примерима. Рекло би се, на први поглед, да је уметница „усредсређена” на чисто формалну – естетску и морфолошку игру у бесконачној комбинаторици ликовних елемената. До комплекснијих целина, она долази додавањем, уметањем мањих комада хартије, конаца и нити различитих дебљина, те њиховим поступним и слојевитим преклапањем, транспарентнијим комадима податне хартије. Лагано и промишљено, уметница интервенише минимално, инсистирајући на рељефном цртежу, који радovima доноси живост и кретање. На самом почетку, она задржава неутралну белину основне материје коју обогаћује акцентима у боји само у детаљима, и то врло дискретно. Утисак на који наводе ове опипљиве белине је да се ради о интимном, ушушканом и дубоко личном свету окупаном фином светлошћу. Овом утиску доприноси и сама истанчаност поступка који поштује природу материјала, можда

исувише. У јединственом следу, ређају се пред нашим очима суптилни лични записи изречени на веома поетичан и „амортизујући” начин.

Бела станишта и меки иглои Леле Томашевић одраз су дубоко несвесних импулса. Можда су то оазе сигурности саме ауторке у покушају лоцирања сопствених ограничења, а свакако јесу духовни узлети из баналности реалног света. Како год да доживљавамо и тумачимо ове радове, они ипак највише одражавају пријатне и топле емоције саме ауторке.

Ивона Рајачић Барандовски,
историчарка уметности

РЕТРОСПЕКТИВА 'ЦРВЕНО' 2012/2013,

30. октобар

Теодора Стаменковић је рођена у Хамбургу, Немачкој. Завршила је основне студије сликарства на Факултету ликовних уметности у Београду и тренутно живи у Франкфурту, у Немачкој, где се припрема за даље студије на пољу уметности перформанса, за који се определила 2012. године.

Учествовала је на бројним групним изложбама, као и самосталним, у држави и иностранству (самостална изложба одабраних аутопортрета на Факултету драмских уметности, 2012; самостална изложба видео-перформанса *Zone Red* у Намуру, у Белгији, 2013).

Ретроспективна изложба досадашњих радова младе уметнице Теодоре Стаменковић представља скуп пројеката рађених на нивоу истраживања моралних вредности човека 21. века. Почевши од сексуалности, као једне од примарних људских особина, уметница у свом раду паралелно придаје значај и конзервативности, као наметнутој форми људског гледања на околину, у односу на себе и обрнуто. На тај начин, она улази у студију основних аспеката личности који Морал појмовно доводе у питање.

Постављајући некомпатибилне људске особине и тежње у директан однос, Теодора базира свој рад на шеми публика – уметник – публика, и у раду користи себе као објекат који рефлектује. Тако, дајући подједнаку важност унутрашњим поривима, са једне стране, а спољашњим утицајима друштва са друге стране, њен рад одише препознатљивим исмевањем „компромиса” успостављеног између ових животних фактора човека са Балкана данас.

У потреби за постизањем социјалне равноправности у друштву, Теодора Стаменковић на нивоу уметничког стварања залази у теме различитих облика дискриминације. Пол,

старост, сексуална оријентација, порекло, каста (класа), имовина, језик, вероисповест, убеђења, ставови и здравље фактори су који утичу на социјалну (не)једнакост. Тако, почевши од позиције жена у средини из које уметница долази, она почиње да истражује и социјални положај националних мањина и здравствено угрожених и изолованих група.

У свеукупном раду Теодоре Стаменковић, важну улогу има социјални ангажман у оквиру друштвено изолованих група. У тежњи да укаже на важност међуљудских једнакости, без обзира на пол, економски положај, здравље и друге унутрашње, као и бројне спољашње и наметнуте утицајне факторе, Теодора у форму уметности којом се бави уноси један нови елемент: „социјално укључивање” представља главни фактор у Теодориним последњим радовима и полазну тачку у будућим.

Теодора Стаменковић,
уметница

ТЕОДОРИНА КЊИГА,

14. новембар

Теодора Балабановић је рођена у Паризу, где је и завршила гимназију. Од средње школе, озбиљно се бави цртањем и писањем. За упис на Факултет ликовних уметности у Београду припремала се у атељеу сликара Жељка Тоншића, а дипломирала је у класи професора Зорана Вуковића. Данас живи и ради у Београду. Имала је две самосталне изложбе: у свом атељеу у Новој Пазови и изложбу „Гозба” у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић”, а учествовала је на више групних изложби. У свом интимном симболичком стварању трансформише речи у слике, истражујући тако различите функције језика. Осим сликарства, бави се писањем, вајањем, израдом мозаика и педагошким радом. Говори три језика и један универзални, вишемедијски, и налази изазов у комуникабилности – у покушају да нешто каже...

Тренутно припрема прву ауторску објекат–књигу сликарске природе која укључује двадесет три светска језика, као и различите начине визуелног читања. Такође, активно учествује у организовању различитих културних и уметничких манифестација, подпредседница је Удружења ликовних педагога Србије и новим пројектима промовише дечије стваралаштво и стваралаштво уопште.

Теодора Балабановић,
уметница

Паскалови биографи сведоче да је филозоф радио тако што би на конопце испод таванице окачио мноштво цедуљица са записима својих идеја; његова аскетска соба личила је на некакву филозофску џунглу, са лијанама и крошњама исписаних листића. На сличан начин, поставка Теодоре Балабановић уводи нас у стваралачку радионицу уметнице, свет лирских забелешки, ликовних етида. Ови радови су графички и колористички сведени на минимум, а ипак представљају заокружено и целовито решење. Ауторка укључује и публику у свој ликовни хербаријум доводећи је у непосредан сусрет са отвореним делом, својом сликарском бележницом, визуелном „живом” књигом, негде између писма и сна.

Драган Ранковић,
књижевник и књижар

ДЕЦЕМБАРСКИ ИЗБОР,

3. децембар

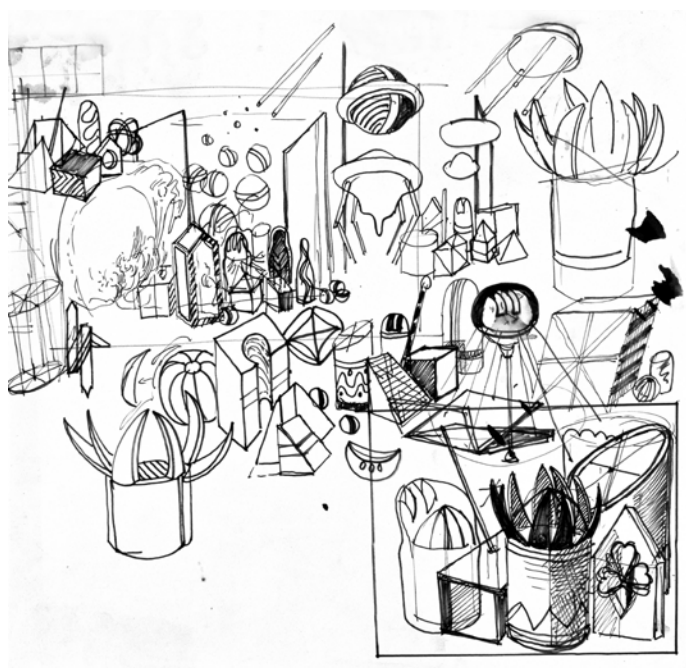
Одабрана скулпторска дела Ђорђа Аралице за изложбу „Децембарски избор” део су целовите идеје његових истраживачких подухвата за последње три године (*city luggage*, *cityscapes* и *ad libris*), а што обухвата више нивоа стваралачке поетике. Ниво материјализације везан је за доживљај и опипљивост самог материјала, те видљивост начина израде скулптура – варени метал превучен провидном пластификацијом; ниво симболизма, за тачкове на којима се његове скулптуре најчешће налазе, или пак ручке, призивајући покретљивост, преносивост или далекост; тематски ниво, за увек присутну јединствену причу која повезује изложена дела у својеврсни интерактивни циклус, инспирисан мотивом или окружењем. Тако су, најпре женска тела, а потом урбани простори, споменици архитектуре, путне торбе, књиге, у ствари, тродимензионални асоцијативни облици који се трансформишу из једног мотива у други или из једне форме у другу, успостављајући ритмичност металних блокова и отвора, тамног и прозачног. Прелазећи пут виђеног, доживљеног, запамћеног, они збацују са себе све што је сувишно, уписујући у материјал оно што им је иманентно, али никада не затварајући нити ограничавајући скулптуру у потпуности, дајући јој пак карактер „отвореног дела” – односно, могућност да је посматрач „доврши” у дијалогу са њом, са датим текстом. Аралица транспонује монументалност и стаменост јавних споменика културе, архитектонских грађевина, културног наслеђа у знак, путем линије, волумена, одсјаја материје, указујући на то да све створено носи своју судбину, околности настанка, вредност поштовања и

дивљења, уједно их спасавајући од неминовног пропадања, нагрижености временом, уништавања.

Да је уметност Ђорђа Аралице на неки начин ангажована, да асоцира на одређене догађаје, показује нам и презентовани део опуса назван „У част књиге” (*Ad libris*) – својеврсни споменик Књизи, као артефакту, нечем што је вредно и тешко доступно, баш као и само знање које је у њима „чувано”. (Барем је такво било у средњем веку, када су највредније књиге у манастирима биле везиване ланцима за полице, те су биле називане „оковане књиге”.) У отвореним, спакованим, наређаним књигама нашег уметника видимо Књигу Постања или Аристотелову књигу о тајнама природе и вештина; нестале рукописне кодексе; можда и сећање на изгореле средњовековне списе, рукописе, документа, књиге наше националне библиотеке. Везано за то, прикладно је навести одломак из књиге „Име руже”, Умберта Ека: „...За књигу је добро да буде читана. Књига је саздана од знакова који говоре о другим знаковима, а ови, опет, говоре о ствари-ма. Без нечијег ока што чита, књига носи у себи знакове из којих не настају појмови и, стога – она је нема...”.

Оно што је иманентно делима Ђорђа Аралице, чија је величина прилагођена галеријском простору, јесте да су она врло подобна за монументализацију, односно за могућност сопственог „увећања”, у зависности од намере уметника или пак наручиоца, те да, као такве, могу лако да се адаптирају свим унутрашњим и спољашњим просторима, обитавајући у њима као својеврсна сведочанства људске цивилизације.

Драгана Мартиновић,
мр теорије уметности и медија



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

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

CULTURE AND SOCIETY

Editor Aleksandar Prnjat PhD

Eva Kamerer

THE THIRD CULTURE: PHILOSOPHY AND SCIENCE
11

Lidija B. Radulović and Mirko Blagojević

TRADITIONAL RELIGIOUS CULTURE, POPULAR
AND OFFICIAL ORTHODOXY
23

Vladimir Vuletić and Dragan Stanojević

SOCIAL NETWORKS – NETWORKS OF OLD SCHOOL TIES
37

Dragan M. Todorović

THE ESSENCE OF RELIGIOUS TEACHING AS A
THEOLOGICAL FACTOR OF THE PROTESTANTIZATION
OF THE ROMA IN SOUTHEASTERN SERBIA
53

Aleksandar Čučković

DANDYISM AND FASHION: FROM CLOTHES TO STYLE
73

Angelina Milosavljevic Ault

HOW TO CREATE A PERFECT BEAUTY IN ART
AND IN REALITY?
101

Jelena Đurić

TRANSITION OF CULTURE
127

Vladimir Kolarić

FILM CULTURE AND RUSSIAN SCREENING ESTHETICS
138

CONTENTS

CRITIQUES AND REVIEWS

Marina Lukić Cvetić and Dragana Martinović
REVIEWS OF ART EXHIBITONS HELD IN THE GALLERY
OF THE CENTER FOR STUDY IN CULTURAL
DEVELOPMENT IN 2013

161

CONTENTS

191

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