

# КУЛТУРА

2014

Култура

# КУЛТУРА

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ  
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

**ПРИЗНАЊА И  
НАГРАДЕ У КУЛТУРИ**

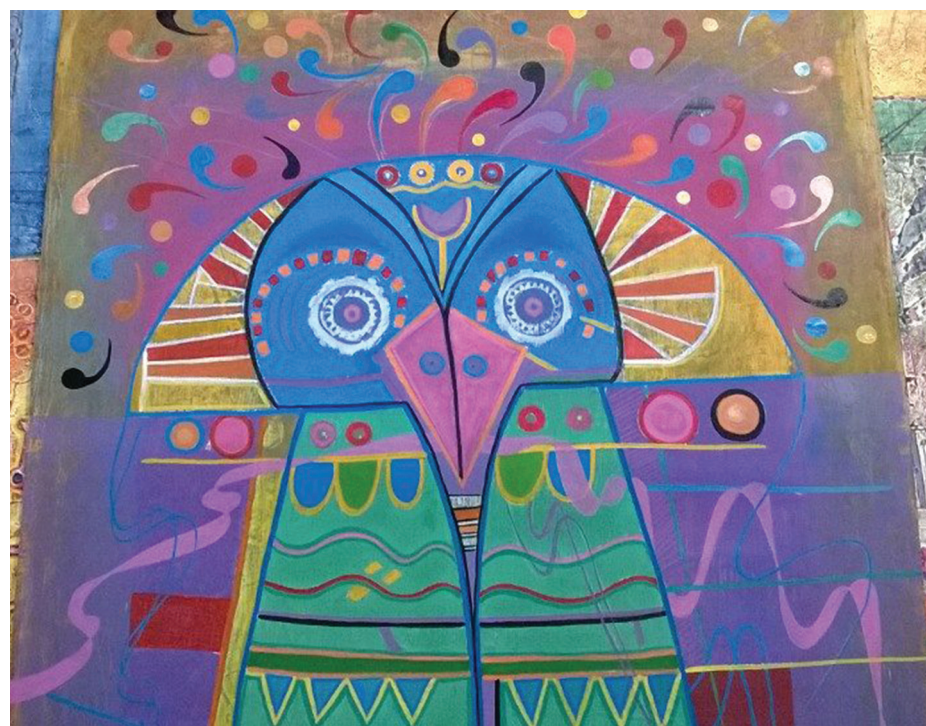
Приредио др Милош Немањић

**НОВИНАРСТВО И  
НОВИ МЕДИЈИ**

Приредио др Веселин Кљајић

МИЛОШ НЕМАЊИЋ  
БРАНИМИР СТОЈКОВИЋ  
ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ  
ПРЕДРАГ Н. ДРАГОЈЕВИЋ  
ДЕЈАНА ПРЊАТ  
БОЈАНА ВУКОТИЋ  
ЉИЉАНА МАНИЋ  
ТАТЈАНА МИЛИВОЈЕВИЋ  
МАРИЈА АЛЕКСИЋ  
САША ЋИРИЋ  
ВЕСЕЛИН КЉАЈИЋ  
МИЛИЦА КЉАЈИЋ  
СЛОБОДАН ПЕНЕЗИЋ  
МИЛАН РАДОВАНОВИЋ  
МЕЛИНА НИКОЛИЋ  
ОЛЕГ ЈЕКНИЋ  
ИВАНА ЕРЦЕГОВАЦ  
МАРКО СРЕДОЈЕВИЋ  
НИКОЛА БОЖИЛОВИЋ  
ИВАНА ПОПОВИЋ  
ВЛАДИМИР Н. СПИЧАНОВИЋ  
МАРИНА ЛУКИЋ ЦВЕТИЋ  
ДРАГАНА МАРТИНОВИЋ

ПРИЗНАЊА И НАГРАДЕ У КУЛТУРИ  
НОВИНАРСТВО И НОВИ МЕДИЈИ



---

ISSN 0023-5164  
УДК 316.7

На корици:  
Мигуел Алварадо, Сова

---

---

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 Медич

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Фотографије слика мексичког уметника Мигуела Алварада

Издавач: Завод за проучавање културног развитка

Одговорни уредник: Марина Лукић Цветић

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

Часопис излази тромесечно

Сви текстови у часопису се рецензирају

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

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

Штампа: *Retro Print* d.o.o.,  
Душана Вукасовића 74/2, Београд

Тираж: 500

Штампање завршено: децембра 2014. године

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

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

---

---

# САДРЖАЈ

---

---

## ПРИЗНАЊА И НАГРАДЕ У КУЛТУРИ Приредио др Милош Немањић

---

*Милош Немањић*

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

9

*Бранимир Стојковић*

О ПРИРОДИ НАГРАДЕ

11

*Владислава Гордић Петковић*

КЊИЖЕВНИ КАНОН И КЊИЖЕВНА ПРОДУКЦИЈА:  
НАГРАДЕ И КРИТИЧКИ СУД

22

*Предраг Н. Драгојевић*

О КУЛТУРИ НАГРАЂИВАЊА У  
САВРЕМЕНОМ ЛИКОВНОМ ЖИВОТУ СРБИЈЕ

33

*Дејана Прњат*

СРПСКЕ ДРЖАВНЕ НАГРАДЕ ЗА КЊИЖЕВНО  
СТВАРАЛАШТВО ОД 1945. ДО 1980. ГОДИНЕ

43

*Милош Немањић*

ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ НАГРАДА У СРБИЈИ

51

*Бојана Вукотић*

НАГРАДА ЗА НАЈЧИТАНИЈУ ИЛИ НАЈБОЉУ КЊИГУ

64

*Љиљана Манић, Татјана Миливојевић и Марија Алексић*

ДРУШТВЕНИ СМИСАО НАГРАДА У КУЛТУРИ И  
ЊИХОВО АМБИВАЛЕНТНО ДЕЈСТВО НА СТВАРАОЦЕ

77

*Саша Ћурић*

ДОКСОЛОГИЈА ПРАЗНИНЕ ИЛИ  
ДА ЛИ ЈЕ НЕКО ВИДЕО ЦИЦА МАЦУ

94

---

## НОВИНАРСТВО И НОВИ МЕДИЈИ Приредио др Веселин Кљајић

---

*Веселин Кљајић*

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

103

*Веселин Кљајић и Милица Кљајић*

ПОСТНОВИНАРСТВО У  
ЧЕТВРТОЈ ТЕХНОЛОШКОЈ РЕВОЛУЦИЈИ

105

---

## САДРЖАЈ

---

*Слободан Пенезић*  
НОВОТЕХНОЛОШКА РЕВОЛУЦИЈА, МЕДИЈСКА  
ЕГЗИСТЕНЦИЈА И УЛОГА НОВИНАРСТВА  
123

*Милан Радовановић*  
ТЕОРИЈА ТЕКСТА И НОВИ МЕДИЈИ  
150

*Мелина Николић*  
ДИСКУРЗИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ ЗА ИЗБЕГАВАЊЕ  
ОДГОВОРА У КОНФРОНТАЦИОНОМ ИНТЕРВЈУУ  
169

*Олег Јекнић*  
НОВИ МЕДИЈИ ИЛИ НОВИ ИНТЕРФЕЈСИ?  
188

*Ивана Ерцеговац и Марко Средојевић*  
COPY/PASTE НОВИНАРСТВО И ИНТЕРНЕТ:  
ПЛОВНИ ПРОИЗВОД У НОВИМ МЕДИЈИМА  
198

---

## ИСТРАЖИВАЊА

---

*Никола Божиловић*  
АНТИНОМИЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ РОКЕНРОЛА  
ШЕЗДЕСЕТИХ  
217

*Ивана Поповић*  
ПОСТОЈЕЋА И МОГУЋА УЛОГА СТРАТЕГИЈА И  
ИНСТРУМЕНАТА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ  
242

---

## ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

---

*Владимир Н. Спичановић*  
ОД РАЗУМЕВАЊА ДО ЉУБАВИ  
265

*Марина Лукић Цветић и Драгана Мартиновић*  
ПРИКАЗИ УМЕТНИЧКИХ ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ  
ЗАВОДА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА У  
2014. ГОДИНИ  
269

УПУТСТВО  
301

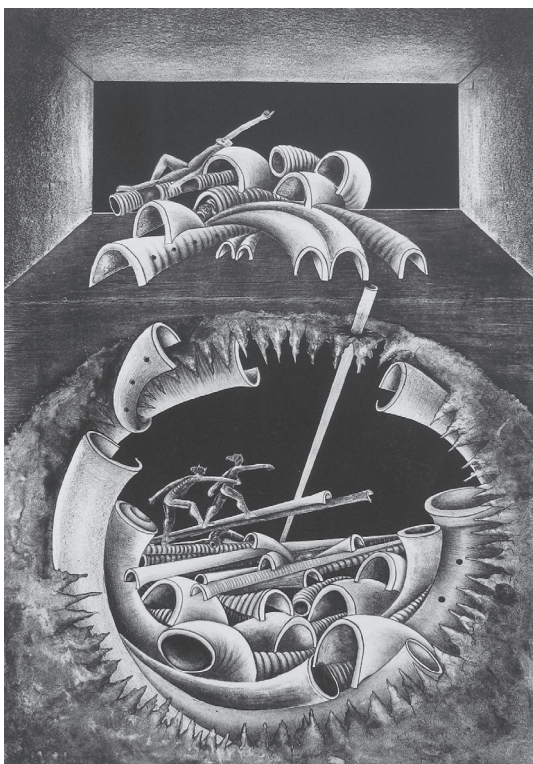
CONTENTS  
305

---

# ПРИЗНАЊА И НАГРАДЕ У КУЛТУРИ

---

Приредио  
др Милош Немањић







# УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

---

## НАГРАДЕ У КУЛТУРИ – НЕКАДА И САДА

Награде у целини, као начин на који друштво вреднује нечији рад и одаје посебно признање вредности тога рада, припадају симболичком систему који подлеже посебним правилима. Награде у култури, пак, као део тог великог симболичког система битан су елеменат на интелектуалном пољу, како га је дефинисао познати француски социолог Пјер Бурдије (1930-2002), и то као поље динамичких сила на коме сви актери теже за културним легитимитетом. За последњих 60 година то интелектуално поље у Србији доживело је радикалне промене, па су и награде у култури, у надметању актера за културним легитимитетом, доживљавале одређене промене. При томе, треба имати у виду да награђивање у култури као модерна појава доживљава свој процват тек у другој половини 20. века. Време установљавања првих награда у култури пада управо у периоду од 1950. до 1970. године. Према постојећој документацији, само је књижевних награда у овом периоду основано укупно 29. Тако да, када је реч о променама на интелектуалном пољу за ових 60 година, можемо пре свега да констатујемо да се њихов број вишеструко повећао и да су се, истовремено, појавили бројни нови оснивачи, а неки нестали са тог поља. Стваралачки хоризонт, да се тако изразимо, такође је променио своје обресе и карактеристике. Књижевне награде и даље остају доминантне у структури награда у култури, али и оне у извесном смислу еволуирају у својој симболичкој димензији. Неке врло престижне награде, као што је награда *Меша Селимовић*, настале су после првог иницијалног периода. Једно од првих социолошких истраживања о друштвеном и уметничком смислу књижевних награда (М. Немањић, 1974) показало је да су први добитници НИН-ове награде, која је установљена 1954. године, били Добрица Ћосић и Мирко Божић. У том смислу, промене на интелектуалном пољу које се тичу награда у култури у великој мери су повезане и са наступањем нових генерација стваралаца у свим областима уметничког стваралаштва, подразумевајући и књижевно. Аналитичари

рада многих жирија, што је такође једна од битних ствари у разматрању награда у култури, увек се сусрећу и са појавом надметања уметника различитих генерација. Међутим, једна од можда најзначајнијих промена на интелектуалном пољу, која је условљена и својствима симболичког система, је повлачење или боље рећи потискивање неких великих оснивача, који су сједињавали и друштвену и симболичку моћ, као што су били Скупштина СФРЈ, Скупштина града Београда до октобарских промена итд.

Враћајући се са ових осам прилога у часопису на тему награда у култури – теми која је иначе била врло озбиљно анализирана и разматрана 90-тих година у Заводу за проучавање културног развитка – редакција управо жели да актуализује симболичку димензију ових награда на интелектуалном пољу. Рад Бојане Вукотић, социолога по образовању и библиотекара по позиву, посвећен награди за најчитанију књигу, коју је Народна библиотека Србије установила 1973. године и која је до почетка 2000. године додељивана баш за најчитанију књигу, а после 2000. доживела трансформацију у награду која покушава да мири популарност књиге и мериторну оцену стручне јавности, показује управо ову борбу на интелектуалном пољу за културни легитимитет. Прилог историји награда, текст потписника ових редова, посвећен Октобарској награди за књижевност и преводилаштво у периоду 1977-1980. године, такође показује значај симболичке димензије. Мада укинута, и ова награда у историјској перспективи показује да сам процес одлучивања и суштински значај награде зависи, пре свега, од људи као актера на интелектуалном пољу. Данас је очекивање и прижељкивање награда у култури, а има их безброј, можда више у знаку једне тржишне утакмице, једне престижне конкуренције него ствар културног легитимитета. Зато су потребе једне свеобухватније културолошке анализе награда у култури овде и сада више него изазов за истраживаче. Дobar пример једне такве анализе је несумњиво рад историчара уметности Предрага Драгојевића са Филозофског факултета у Београду, који је показао сву комплексност услова у којима се награде за ликовну уметност додељују. Стога и овај тематски блок треба схватити као позив ауторима да се јаве са прилозима за следеће бројеве овог реномираног часописа.

Београд, 25. децембар 2014. године

др Милош Немањић

Универзитет у Београду,  
Факултет политичких наука, Београд

DOI 10.5937/kultura1445011S

УДК 316.7:06.065

316.752

оригиналан научни рад

---

## О ПРИРОДИ НАГРАДЕ\*

---

**Сажетак:** Овај рад награду види као знак који има дистинктивну функцију и, указујући на њену ефемерност, доводи је у везу са културним каноном који је резервисан за малобројне културне јунаке и њихова дела. Потом се, на примеру неких од најпознатијих европских и домаћих награда, указује на њихову престижну и тржишну функцију. Посебна пажња указана је медијској презентацији награда и чињеница да у одсуству пажње медија добитник награде и награђено дело бивају ускраћени за презентацију у јавности. У завршном делу је подвучен значај чина доделе и уручивања награде као својеврсног победничког славља.

**Кључне речи:** награда, културни канон, медији, тржиште културе, светковина

Неко је већ рекао да је са наградама исти случај као и са жељцем – већином њих се јавност интензивно почиње да бави тек када постану проблем (или повод за културни скандал).<sup>1</sup> Тада је већ понекад на месту игра речи: награда постаје награда. Уз то, сам феномен награде се најбоље може разумети ако се анализирају управо случајеви у којима долази до нерегуларности и одступања од правила која поједину награду утемељују.

Али, упркос напред реченом, награде су биле и остају незамењиво средство помоћу којег ствараоци и њихова дела (књиге, филмови, музика...) доспевају у средиште јавног интересовања. Зато најпре треба потражити одговор на питање: шта је заправо награда? Она се може разумети као институција (поступак) којим неко друштво или друштвена

---

\* Професор др Бранимир Стојковић је редовни професор на Факултету политичких наука, Универзитета у Београду.

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру пројекта „Родна равноправност и култура грађанског статуса: историјска и теоријска утемељења у Србији” (470121) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја за период 2011-2014.

(професионална) група потврђује своје темељне вредности означавајући добитника награде као персонификацију, односно награђено дело као отелотворење тих вредности. Дугорочно гледано, тај процес означавања посредством одабира одвија се у оквиру процеса историјске валоризације поједине личности односно њеног остварења (дела). Реч је о процесу канонизације односно успостављања културног канона. А награду треба схватити као настојање да се предвиди и пред-обликује та канонска будућност (која је привилегија малобројних аутора и дела) или како то, када је реч о књижевним наградама, каже Том Четфилд: алхемијом награде се пискарање претвара у књижевност.<sup>2</sup>

У одговору на питање шта је то културни канон упутно је поћи од изворног значења саме те речи. Канон се изворно дефинише као оно што је исправно и у складу са официјелним религијским учењем хришћанства.<sup>3</sup> Термином *канонизовање* означава се процес којим римокатоличка црква и данас испитује подобност и потом проглашава некога за светитеља. Када је реч о културном канону он се односи на корпус културне баштине који се сматра неизоставним делом енкултурацијског процеса једног друштва те тако улази у школске уџбенике и представља неоспорну основу сваке националне културе. Р. Џенкинс указује на то да је током времена религијско утемељење културног канона било допуњено секуларним.<sup>4</sup> То значи да су канонизованим религијским текстовима били придодати они који су настали као творевина надахнутих појединаца. Веза између првог и другог извора културног канона може се наћи управо у речи инспирација која је изворно значила удисање божанске стваралачке супстанце које је надахнутог појединца чинила ствараоцем. Културни канон се може одредити и на цивилизацијском нивоу па се тако говори о западном канону који садржи врхунска дела западноевропске културе (и уметности) и њиме је дефинисана висока култура насупрот популарној култури која је са једне стране локална, а са друге масовна и глобална тј. американизована. За такво схватање културног канона репрезентативна је едисија Велике књиге западног света (*Great books of Western World*) коју је пре шездесетак година објавила Енциклопедија Британика. Прво издање је имало 54 томова, а друго које се сматра дефинитивним,

---

2 Chatfield, T. (2009) The art of prize-fighting, *Prospect* No. 154, London, p. 29.

3 Петров, А. (2008) *Канон – српски песници XX века*, Београд: Службени гласник, стр. 8-10.

4 Jenkins, R. (2007) Do we need literary canon?, *Prospect* No. 141. London, p. 34-37.

---

шест више (60). Код избора аутора, односно њихових дела уредници (R. Hutchins i M. Adler) су полазили од три критеријума: 1. да је дело и сада релевантно тј. да нема само историјску вредност 2. да је вредно поновног читања и 3. да је трајно укључено у велику расправу о битним идејама.<sup>5</sup>

За потребе вредновања у садашњости, горе описани процес канонизовања, поприма форму награде која је еминентно друштвена институција. Извесно је при том, да се процес награђивања одвија пре у име него на основу темељних цивилизацијских вредности. На процес награђивања, наиме, пречесто утичу конјуктурни дневни чиниоци (економски, политички, кортешки /уже групни). Често одлучујући утицај тог – дугорочно гледано ефемерног – али за конкретну награду пресудног скупа чинилаца, доводи до тога да спискови добитника и најугледнијих награда изгледају као огрлице које чине прави али, не ретко, и лажни бисери. Често се пише о хиперпродукцији награда, поготово оних књижевних. До тога долази на два начина: први је установљавање нових награда, а други подела једне награде на више добитника. И једно и друго има исти резултат – инфлацију. Јер, као у свакој економији – коју за ову прилику можемо да одредимо као алоцирање ретких добара – тако и у економији награда важи правило да хиперпродукција води инфлацији, а да инфлација за резултат има девалвацију. Здраворазумским језиком речено – што нечега има више то је његова вредност мања. То важи и за културни капитал – што награда као једна од његових остентивних форми (јер укључује и симболички капитал) – несумњиво јесте.<sup>6</sup>

У анализи институције награде, као еминентно социолошке категорије, поћи ће се од психолошког одређења овог појма (које се у психологији назива поткрепљењем) да би се тек потом прешло на његово социолошко експлицирање и истражиле његове друштвене функције. „Награда је термин који се користи у психологији да би се означио било који стимулус који повећава вероватноћу догађаја или појачава јачину одговора (или низа понашања) на које се односи. Тако изгладнели пацов може бити награђен храном, амбициозни појединац неким симболом престижа (Б. С.) а особа која поседује извесне моралне принципе може саму

---

5 Stojković, B. Kulturni kanon i kulture manjina u: *Kultura, rod, građanski status*, uredile Duhaček, D. i Lončarević, K. (2012), Beograd: Univerzitet u Beogradu: Fakultet političkih nauka Centar za studije roda i politike, str. 60.

6 Birešev, A. (2014) *Orionov vodič – Otkrivanje dominacije u sociologiji Pjera Burdijea*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 227-236.

себе наградити прихватањем извесног моралног стандарда упркос различитим искушењима”.<sup>7</sup>

Уметничко стваралаштво, поготово савремено, заснива се у бити на иновацијама у поступку извођења и језику, а не више на опонашању класичних узора. Стога је јасно да је признавање припадања пољу уметности од стране референтне групе (културног сегмента коме уметник припада а чији је репрезентент управо жири) субјективно веома значајно за уметника јер је то битна дистинкција у односу на дилетантизам. Тек након селекције (то може бити већ и жирирање за излагање на некој изложби) уметник може да буде уверен да је његов рад ситуиран у поље уметничког не само зато што он то жели већ и стога што тако просуђују они (критичари, кустоси, уметници...) до чијег му је мишљења у начелу стало. Ту ништа битно не мења ни то што је дело у току процеса настајања већ, у великом броју случајева, прошло неку врсту интересубјективне валоризације (било позитивно оцењено од стране, уредника, рецензента, продуцента...), јер је то вредновање у основи пристрасно. Наиме, у условима постојања тржишта културних добара и културне индустрије продукциони процес мора да се, као у свим другим областима економије, одвија без узимања у обзир критеријума о изузетном, извансеријском квалитету производа. У складу са тим, његово дело (књига, филм, слика...) ће бити реализовано већ иако постоји само разумна вероватноћа да ће бити позитивно тржишно валоризовано, односно продато.

Тврдња о афирмативној функцији награде може се довести у питање ако се укаже на ситуације када већ додељена награда буде одузета или када се награди која већ постоји промени име. У оба случаја ради се о идеолошкој а не о профитној мотивацији интервенције што говори о важности награде као означаваоца. Прво се може показати на примеру награде *Милован Глишић*. Она је 1970-тих установљена од скупштинне општине Ваљева и требало је да се додељује најбољем прозном делу објављеном на српскохрватском језику током протекле године. Први добитник новоустановљене награде био је онда још млади Мирко Ковач за роман *Животопис Малвине Трифковић*. Показало се одмах затим да су писац и његов роман политички неподобни – наиме управо у то време се захуктавала идеолошка хајка на тзв. *Црни талас* у ју-филму и другим областима уметности. И награда је одузета, односно исти жири који је награду доделио поново се састао и одлучио да се награда „има сматрати недодељеном”. Тако

---

7 Gould, J. and Kolb, W. L. (1964) *A Dictionary of Social Sciences*, New York: The Free Press, Division of MacMillan Co., p. 213.

је идеолошка невиност награде накнадно успостављена. Али пацијент (награда) ту операцију није преживео. Награда *Милован Глишић* више није додељивана и практично је угашена. Додуше, десетак година након тога је Удружење књижевника Србије установило награду која се исто звала – и додељује је, овај пут као „еснафску” награду за најбољу приповетку. У другом случају неподобан није добитник награде већ онај по коме је награда добила име. То је случај са наградом за публицистику коју је додељивао недељник НИН и која је установљена као награда *Димитрије Туцовић* по историјском вођи српске социјалдемократије. Она је пре двадесетак година променила назив и добила име по *Слободану Јовановићу*, истакнутом либералном мислиоцу и политичару, председнику југословенске владе у Лондону који је последње године живота провео у емиграцији. То би се могло назвати радикалном идеолошком редирекцијом награде, јер је на место имена социјалдемократе (комунисте) дошло име либерала.

Награда делује као мултипликатор тражње, а скандали и афере повезани са процесом награђивања још и посредовани масовним медијима само доприносе порасту тражње за награђеним делом. Џемс Инглиш (J. English) за тај феномен користи термин *букеризација* (Bookerization) по најпознатијој књижевној награди на енглеском језику<sup>8</sup>, док Суман Гупта тврди да у 21. веку нема нити једног геста уметника или аутора уопште који није повезан са тржишном логиком награде а ова делује независно од садржаја дела или става аутора који се промовишу.<sup>9</sup> Медији су основа успешног маркетинга у случају *Букерове награде*. Она постаје еминентно јавним догађајем тек 1981. године захваљујући књизи Салмана Руждија *Деца поноћи* када је телевизија први пут директно преносила церемонију проглашења добитника и ручивања награде. Потом је добијање *Букерове награде* постало гаранцијом тржишног успеха. То уверљиво показује успех романа *Бели Тигар* младог индијског писца Аравинда Адига који је 2008. године добио *Букерову награду*. Док књига није номинована за награду, продато је нешто мање од 1.000 да би након номинације та бројка достигла 2.800 примерака. Пошто је књига награђена бројка је порасла на више од милион продатих књига издања само на енглеском језику.<sup>10</sup>

---

8 English, J. F. (2005) *The Economy of Prestige (Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value)*, Harvard University Press, p. 118-119.

9 Gupta, S. (2009) *Globalization and Literature*, London: Polity Press, p. 118.

10 Chatfield, T. (2009) The art of prize-fighting, *Prospect* No. 154, London, p. 31.

---



Постојање те тржишне логике потврђује чињеница да је, поред Букерове награде која се додељује једном годишње, установљена и *Man Booker International Prize*<sup>11</sup> која се додељује сваке друге године и, за разлику од *Букерове награде*, усмерена је на аутора а не на поједино његово књижевно дело. Следеће ширење опсега избора за Букерову награду је оно из 2013. када је одлучено да награђена може бити било која књига објављена на енглеском, уместо дотадашњег усмерења само на књиге објављене у земљама Комонвелта (укључив Ирску). То Ерик Хобсбаум види као један од знакова *краја културе* што је наслов његове последње књиге. „Букерову награду преузела је корпорација која је упорна у томе да од сада она треба да буде приступачна и америчким писцима који до сада у њој нису имали удела. Иза америчких писаца стоје снажни амерички издавачи и медији. Значи ли то да ће се, као што је сада случај са америчком филмском индустријом, одсад гледати првенствено на домаће северноамеричко тржиште, на рачун писаца из Велике Британије и Комонвелта који се обраћају ужим англофоним заједницама које су досад имале користи од британске публике, која је мање провинцијална? Неки од бивших а и садашњих чланова жирија Букерове награде су забринуте”<sup>12</sup>. У прилог Хобсбаумовој тврдњи говори и чињеница да је Букерова награда присутна у Русији још од 1992. године и да је у међувремену променила више спонзора који су је финансирали у замену за публицитет који та награда доноси.

Управо због тржишног вредновања културне продукције а у складу са максимумом да „најбоље успева оно што и иначе успева”<sup>13</sup> треба указати на вероватноћу да награда поред афирмативно-стимулативне поприми и конформистичку, у екстремним случајевима чак регресивну функцију када се поједина дела обликују по мери награде за коју су унапред виђена. „Допуштамо да нас робни профитери продају као дезодоранс и да нам наређују шта да објавимо и шта да пишемо”, рекла је америчка књижевница Урсула Легвин (U. Le Guin) примајући 2014. године Националну награду за животно дело. Већ и вероватноћа добијања награде може да ствараоца усмерава тако да овај рачуна, пре свега, са позитивном рецепцијом дела од стране културне јавности

---

11 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/73580/Booker-Prize> (посећено 21.11.2014)

12 Хобсбаум, Е. (2014) *Крај културе*, Архипелаг, Београд, стр. 115.

13 О томе говори и историја најпрестижније француске награде – оне Гонкурове. Она се, осим за роман године, додељује још у четири категорије: биографију, приповетку, први роман, поезију. Гонкурова награда за младе је, након осам година постојања, престала да се додељује после 2007. године.

(односно њених арбитра – критичара и других зналаца) не одлучујући се на изборе у поступку и садржају које подразумева увођење *novum*-а. Такве иновације, поготово ако су радикалне, ретко, бар на почетку, наилазе на разумевање и прихватање од стране твораца друштвеног укуса, а ови су често чланови жирија.

Култура је делатност усмерена на елаборирање и експлицирање основних друштвених вредности, те су оне ту зато најнепосредније видљиве. Није ту дакле више реч о присуству неке вредности (нпр. храбрости или кукавичлука у понашању неког појединца) већ о експликацији тих вредности на начин који је комуникабилан и уверљив (на пример у неком филму или роману који говори о нечијој храбрости или кукавичлуку). При том, није уопште битно да ли неко дело на позитиван или негативан начин слика те вредности – битно је да их проблематизује тако да културну јавност чини осетљивом на присуство и важење вредности у име којих се награда додељује.

Иако суштину њихове улоге чини вредновање, чланови жирија у томе нису потпуно аутономни јер они не стварају пропозиције награде, већ их само примењују. Стога неретко долази до неслагласности између пропозиција по којима жири ради и вредности у име којих се награда додељује. О реалности постојања разлика у тумачењу мере и начина на који поједино дело или уметник одговарају, са једне стране, пропозицијама награде, а са друге њиховом тумачењу од стране чланова жирија говори већ и то што се одлуке о добитнику често доносе већином гласова жирија (отуда правило да жири има непаран број чланова), а не консензусом. При том та одлука може бити и негативна ако жири, што се понекад дешава, одлучи да награду не додели.

Могло би се рећи да награда вреди колико и њени добитници. Јер списак награђених јесте базична потврда исправности расуђивања жирија. Отуда склоност жирија да награде додељују већ афирмисаним ствараоцима – ту се мало или ни мало не ризикује, а награда добија већ раније кумулиран углед својих добитника. Не само да уметници кумулирају награде (Французи су сковали посебан израз *le cummulard* који се односи на вишеструке добитнике разних награда – тзв. сакупљаче награда) већ и награде кумулирају добитнике, градећи свој на њиховом угледу. Тако је награда коју додељује *Фондација Браћа Карић* додељена Његовој Светости патријарху Павлу, одмах пошто је 1998. године установљена, који је у то време већ уживао углед и ауторитет живог светитеља. Та тенденција каткад добија још невероватније размере. Понекад то настојање да се награда

што престижније етаблира изгледа тако да награду коју носи име ученика добија – његов учитељ. Управо то се десило са наградом чији је назив *Божја Илић*. Она је 2006. године додељена Љубици Цуци Сокић која је, давних педесетих година XX века, била његов професор на Академији ликовних уметности.<sup>14</sup> И то није врхунац у покушајима да се награда етаблира. Својевремено је ревија *Српска реч* установила награду за књижевност коју је доделила, у то време, већ више од десет година покојном Бранку Топићу. Награда је у овом случају додељена не само афирмисаном књижевнику и класику већ и некоме ко, као део књижевног канона, коначно припада нашој књижевној историји. То је у ствари покушај успостављања аксиолошког времеплова који би да, помоћу награде, изнова вреднује нешто што је већ несумњива вредност. Тиме се и сам смисао награде доводи у питање јер се нешто (човек или дело) што је еталон, дакле призната мера вредности, изнова подвргава процесу мерења. То је као кад би платински метар који се налази у Севру и представља признату основу за мерење дужине мерили неким локалним метром да би се потврдила дужина првог. Јер, награда је у основи потврда о квалитету коју изриче жири и која гласи: „Ми смо пробали за вас. Изврсно је. Препоручујемо!”

На процес награђивања се генерално може применити Спинозина максима: *determinatio negatio est*, јер детерминација (избор награђеног) значи негацију (одбацивање) свих других кандидата за награду. Ако је награда дистинкција, онда је већ кандидатура за награду полудистинкција. Кандидати процес награђивања виде као конкуренцију – надметање у коме многобројни појединци настоје да добију малобројна признања. При том у игри нису само квалитет, вредност дела или читавог опуса, већ и бројни други нелегитимни и чак нелегални чиниоци. Ту, пре свега, спадају разнолики покушаји утицаја на рад жирија – од стране самих кандидата, разних заинтересованих група или институција (издавачи, продуценти, галерије...) али и од стране појединих чланова жирија који разним личним и пословним односима могу да буду повезани с кандидатима или са онима који их подржавају. У ситуацији у којој и чланови жирија и кандидати за награде припадају истој културној средини, вероватноћа позитивног или негативног суда, који није условљен само

---

14 Том накнадном етаблирању награде која већ постоји претходило је њено додељивање још једном студенту ове, сада већ покојне, чланице САНУ. Реч је о сликару Петру Ђорђевићу који је награду добио годину пре своје професорке (2005). Он је Академију ликовних уметности у класи Љубице Сокић завршио 1969. да би код ње магистрирао 1972. године.

вредношћу предмета оцењивања, извесно је, прилично је велика.

Награде које изазивају највеће интересовање медија а потом и јавности су оне које објављују кандидате за награде и пре него што награде буду додељене, а потом се, у више кругова гласања жирија, долази до добитника. То је подједнако случај са *Гонкуровом*, *Букеровом* и *Ниновом наградом*. У случају Нинове награде, уз чињеницу да га додељује угледни недељник који осигурава публицитет својој награди, њено изразито одскакање од мноштва књижевних награда у нас, може да се објасни управо јавним објављивањем имена кандидата и сужавањем њихове листе током узастопних гласања.

Награда може да функционише као *окидач* или повод за покретање много крупнијих, начелних питања. Тако је *Час анатомије* (1977) Данила Киша, једна од најбољих полемика у укупној историји српске књижевности (и културе), настала поводом додељивања награде *Иво Андрић*. Киш је полазећи од властитог случаја (недобивања награде) показао устројство и начин функционисања српске књижевне чаршије. И не само ње. Разоткрио је патолошки начин функционисања културног апарата ондашњег југословенског друштва. На његовом обдукционом столу се нашла културњачка номенклатура која је до тада била недодирљива и мање – више невидљива у сивој зони пријатељских „консултација” и поделе привилегија.

Овакво експлицирање, најчешће за јавност скривеног начелја процеса награђивања, сигурно релативизује награду као објективног означитеља вредности (постигнућа и личности стваралаца), али ни у којој мери не умањује њен (интер)субјективни значај за одржавање и потврђивање тих вредности. Ту је од посебног значаја финална фаза процеса награђивања – чин проглашења и уручења награда који се у историји ове друштвене институције јавља у облику који би се могао одредити као победничко славље.<sup>15</sup>

У те две финалне секвенце процеса награђивања успоставља се, макар тенденцијски, јединство између две до тада, углавном раздвојене сфере – оне, културне јавности (која културна добра и ствараоце просуђује и вреднује, а чији је жири мање или више прецизно оруђе) и опште јавности у значењу које јој придаје Јирген Хабермас у својој сада већ класичној студији о настајању јавне сфере. У чину проглашења

---

15 Stojković, B. (1987) Kulturni junak i pobedničko slavlje, *Kultura* br. 73-75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 316-317.

победника макар симболично се интегрише „публика која се поцепала на мањине специјалиста који нејавно резонују и на велику масу потрошача који је јавно примају”<sup>16</sup> – и стваралац који је до тада био признат од малог броја упућених постаје „културни јунак” и могући *консистуенс* будућег културног канона који и општа јавност (посредством мас-медија) разазнаје као таквог.

То интензивно али привремено фокусирање пажње јавности на дело и добитника награде доводи понекад до занимљивих последица. То је на егзактан начин показано у случају једног добитника *Нинове награде*, Мирослава Јосића Вишњића који је 1990. године добио награду за роман *Одбрана и пропаст Бодрога у седам бурних годишњих доба*. Он, изгледа, није желео да чека да раст публицитета који ова награда редовно доноси повећа продају његове књиге и да тако заради на њој. Решио је да материјализује сам почетни публицитет и да медијима наплаћује интервјуе поводом тек додељене награде. Отишао је толико далеко да је чак од НИН-а, који му је награду доделио, тражио накнаду за интервју. Резоновао је наизглед исправно: уместо да зараду очекује од, ипак неизвесне, тржишне коњуктуре књига, потражио ју је на извесном тржишту масмедија, односно њихове потребе за новостима и догађајима у ВИП свету. А то добитници НИН-ове награде сигурно јесу. Резултат је био скоро потпуно игнорисан од стране медија, а публицитет везан за НИН-ову награду те године се је свео на вест о додељивању награде. Грудва награде се те године једноставно није претворила у лавину публицитета како је то са НИН-овом наградом обично случај.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Birešev, A. (2014) *Orionov vodič – Otkrivanje dominacije u sociologiji Pjera Burdijea*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Chatfield, T. (2009) The art of prize-fighting, *Prospect*, No. 154, London.
- Gould, J. and Kolb, W. L. (1964) *A Dictionary of Social Sciences*, New York: The Free Press, Division of MacMillan Co.
- Gupta, S. (2009) *Globalization and Literature*, London: Polity Press.
- Хабермас, Ј. (1969) *Јавно мњење: истраживање у области једне категорије грађанског друштва*, Београд: Просвета.
- Хобсбаум, Е. (2014) *Крај културе*, Архипелаг, Београд.

---

16 Хабермас, Ј. (1969) *Јавно мњење: истраживање у области једне категорије грађанског друштва*, Београд: Просвета, стр. 127.

---

English, J. F. (2005) *The Economy of Prestige (Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value)*, Harvard University Press.

Jenkins, R. (2007) Do we need literary canon?, *Prospect* No. 141. London.

Legvin, U. Sloboda, *Peščanik*, <http://pescanik.net/sloboda/> (posećeno 20.11. 2014)

Петров, А. (2008) *Канон – српски песници XX века*, Београд: Службени гласник.

Stojković, B. (1987) Kulturni junak i pobedničko slavlje, *Kultura* br. 73-75, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Stojković, B. Kulturni kanon i kulture manjina u: *Kultura, rod, građanski status*, uredile Duhaček, D. i Lončarević, K. (2012), Beograd: Univerzitet u Beogradu: Fakultet političkih nauka Centar za studije roda i politike.

Branimir Stojković

University in Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

## ON THE NATURE OF PRIZE

### Abstract

In this paper prize is seen as a sign of distinction and point is made to its ephemeral quality and its connection with the cultural canon, which is reserved for the few cultural heroes and their deeds. Then, on the example of some of the most famous European and national awards, the paper has indicated their prestige and market role. Special attention is given to the media presentation of the awards and the fact that in the absence of media attention the winner and the awarded work are deprived of the presentation to the public. In the final part of the paper, the importance of award receiving is underlined as a social ceremony.

**Key words:** *prize, cultural canon, media, award winner, social ceremony*

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1445022G

УДК 821.111.09:821.163.41.09

06.05БУКЕР:821.111

06.05НИН:821.163.41

оригиналан научни рад

# КЊИЖЕВНИ КАНОН И КЊИЖЕВНА ПРОДУКЦИЈА: НАГРАДЕ И КРИТИЧКИ СУД

---

**Сажетак:** У раду се преиспитује могућност успостављања везе између књижевног награђивања и евалуације књижевног дела, узимајући за пример два признања која се додељују за најбољи роман године у два земљама, Великој Британији и Србији, а све у светлу чињенице да се награђивање (основано или не) посматра као процес уметничког вредновања колико и остваривања медијске видљивости. Ово друго показало се у времену нових медија као далеко важније: систематско потискивање елитне уметности маргинализовало је вредна дела, она су свесно и систематски представљена као незанимљива широкој публици, и институцијама награђивања интензивно се покушава очувати занимање за вредности, са променљивим успехом.

**Кључне речи:** књижевна награда, вредновање, Букерова награда, НИН-ова награда

Све је више разлога, чини се, да књижевне награде преименујемо у неправде: шетња историјом литерарних признања могла би да заличи на цојсовску мору из које желите да се пробудите. Кренимо од, крајње дискутабилне, конвенционалне и хипотетичке представе о томе како вредности свом времену увек промакну и у њему остану занемарене и непрепознате: да су данас у конкуренцији за било које високо књижевно признање, *У трагању за изгубљеним временом*, *Оркански висови*, *Тристрам Шенди* и *Госпођа Даловеј* били би, врло вероватно, одбачени као неуверљиви, лоше компоновани романи који описују амбивалентне и морално

проблематичне ликове и чија је припадност жанру упитна – мада би можда тамнопути, „егзотични” Хитклиф, јунак Емили Бронте, био препознат као достојан изданак постколонијалне интерпретативне матрице, или пак као алегоријска представа о стигми, различитости и одсуству привилегија, а Прустов приповедач вероватно процењен као уверљиво представљен припадник другачијег сексуалног опредељења. С друге стране, веза награда и књижевног канона није се показала као нужна, логична и саморазумљива, не само стога што највећи број класика светске књижевности никада и није бивао подвргнут таквој врсти вредновања и афирмације, или стога што изванредна књижевна дела често настају у спорењу са традицијом, већ и стога што суд жирија не може да буде јасан критички став чија је поузданост и трајност загарантована, ма колико чланови жирија били компетентни да такав суд донесу. Награде нису засноване на јасним и егзактним мерилима, политика награђивања нема континуитет ни поетички ни идеолошки, а да сам чин додељивања признања може бити дискутабилан и збуњујућ сведочи и сама Нобелова награда за књижевност. Да није лако постићи консензус о вредностима открива макар податак да ово признање, у историји која отпочиње 1901. године, није додељено укупно седам пута, због несагласја о књижевним квалитетима фаворита; чак су је у четири случаја поделила два писца. Покушаји родног уравнотеживања остали су без успеха једнако колико и оног националног: за 113 година Нобела је добило тек 12 лауреаткиња, уз приметне контроверзе – Харолд Блум је жестоко осудио одлуку да се највише признање за књижевност додели Дорис Лесинг као последицу праксе политичке коректности, над признањем којим је овенчана Тони Морисон остала је сенка аргумента културне релевантности и помало опсенарског позивања на култни статус ауторке, док је прва Канађанка овенчана Нобелом приповедачица Алис Манро, а не много познатија и признатија романсијерка и есејисткиња Маргарет Атвуд.

Институција књижевних признања све више има неславу ауру преурађене, непримерене, неприродне и неукусне претензије на увођење лауреата у канон; награде се данас посматрају као пречица која води у хол славних, као апсурдни материјални доказ духовних вредности, али и као фактор видљивости. Стратешко позиционирање награде као окидача и помагача медијског присуства разлог има у систематском потискивању елитне уметности која је маргинализована, свесно и програмски представљена као незанимљива широкој публици. Истицањем једног књижевног дела као највреднијег у одређеном жанру и временском периоду интензивно се покушава очувати занимање за вредности.



Указом експерата прокламоване вредности су по себи заводљиве, јер, у брзини и површности, свако покушава да, упознавањем дела које носи лиценцу вредног и признатог, неутрализује просторе сопственог незнања.

Награде добијају на важности највише у тренутку кризе вредновања. На примеру књижевног дела то се веома лако да уочити, будући да за остварења која су у конкуренцији за неку награду данас по правилу не добијемо претходну евалуацију кроз суд компетентних критичара. На трагу позитивизма и историцизма, српска критика контекст вредновања и вредносних поетика књижевне критике своди на универзалистичко представљање иманентних законитости дела, док се политички, теоријски или пак културни и идеолошки контекст често наглашавају само да би се указало на мањкавости остварења које се анализира.

Оптимистима и неупућенима парадоксално ће звучати податак да је, паралелно са неконтролисаним ширењем издавачке продукције у Србији, почело сужавање медијског простора посвећеног књижевној критици, простору вредновања који би могао да буде компас процесу вредновања који примењују награде. Они који су упућени а одвећ подозриви или пак песимисти, одавно знају да симултаност раста продукције и пада евалуације нису само проблем специфичне културне климе или културне политике већ и да су много већа књижевна тржишта, попут англофоног, већ одавно праћена несразмерно малим, и све мањим, рецепцијским простором. У мају 2007. године „Њујорк Тајмс” објавио је чланак амблематично насловљен – „Књижевни прикази нестају из штампе”. Појединачни примери (у)скраћивања простора књижевној критици претворили су се у тренд, те је смањивање броја приказа нових књига у листовима попут „Лос Анђелес Тајмс” и „Сан Франциско Кроникл” праћено укидањем функције уредника књижевне рубрике. Неки писци и критичари изјавили су да је то последњи ексер закован у мртвачки ковчег литературе.

Постоји велика дискрепанција између идеалистичког виђења вредновања текуће књижевне продукције с једне, и захтева рекламе, која тражи језгровиту и кратку поруку о не-сводивом са друге. Комуниколози Петер Глоц и Волфганг Р. Лангенбухер сматрају да су културне рубрике дневних новина намењене „уском слоју привилегованих, тренираних читалаца... својеврсном интелектуалном голф клубу, који исказује лако игнорисање према свему изван тог круга”.<sup>1</sup>

---

1 Štefan, R. M. i Zagorac Keršer, A. J. (2005) *Novinarstvo*, Beograd: *Clio*, str. 200.

Но упоредо са ширењем издавачке продукције и редуковањем књижевне критике одиграва се миграција књижевне евалуације у виртуелну димензију, у електросферу. Светска информатичка мрежа још једном ће послужити као неугодно истинита метафора. Јер, што издаваштво више подсећа на Интернет по својој неконтролисаој експанзији, анархичности, нехијерархизованости и маркетиншкој испарцелисаности, тим се вредновање продукције све више сужава на добро чуване и добро скриване енклаве у новинама и часописима: али се и шири – на полемички простор Интернет форума и блогова чија је видљивост, међутим, прилично проблематична и неизвесна. Поређења ради: приказе дела српских писаца у преводу на енглески по правилу ћете налазити на блоговима, јер они у рубрикама штампаних дневних новина и магазина нису приоритет.

### *Букерова награда и проблем вредновања*

Профајлер који исцртава слику лауреата Букерове награде могао би са приличном сигурношћу утврдити да ово признање најчешће добија традиционално писан роман вишеслојне нарације, минуциозне анализе ликова и, пре свега, раскошно и до у танчине представљеног историјског тренутка. Ипак, у неким тренуцима чинило се да жири избегава да препозна очигледне вредности и да уместо несвакидашњег, изузетног и потенцијално превратничког дела које би могло одлучујуће преусмерити токове тренутне књижевне продукције бира мирно, умивено и солидно остварење које не ремети поредак вредности. Потпуно је несхватљиво да је ова награда мимоилазила признатог писца Џулијана Барнса све до романа *Ово личи на крај*, из 2011. године, који јесте вешто написан, али свакако не спада у врх ауторовог опуса. Овај страсни франкофил, годинама игнорисан од стране острвских жирија и тако кажњаван због љубави према француској књижевности, улазио је у финале Букера са делима *Артур и Џорџ*, *Енглеска*, *Енглеска* и *Флоберов папагај* – довољно је само подсетити да је овај последњи постао класично дело британске књижевности, написано не само у славу великог писца него као инвентивна пародија биографске критике и позитивизма. У години кад је Салман Ружди добио награду за *Децу поноћи*, 1981, могли су Букера без велике гриже савести уручити Ијану Мекјуану за *Утеху странаца* или Д. М. Томасу за величанствени *Бели хотел*, роман који је постмодернистичким бриколажом поставио нове границе психоаналитичкој критици и теми ратних страдања. Маргарет Атвуд није добила Букера за *Слушкињину причу* већ за *Слепог убицу*, тек 2000. године Аустралијанац Питер Кери тријумфовао је са *Оскарком и Лусиндом*

над *Сатанским стиховима*, романом који ће из некњижевних разлога остати упамћен, али је очигледно да је и у овом случају коначна одлука била мотивисана да се игнорише све потенцијално експресно и превратничко. Букерови жирији су непотребно и безуспешно ризиковали награђујући дебитанте (Аравинда Адигу и Арундати Рој), и дајући дуплу круну Питеру Керију и Хилари Мантел.

Ко су велики губитници Букера? Од злочестих дечака из Руждијевог и Барнсове генерације, Мартин Ејмис и Вил Селф пре свих: то што очаравајућа, вишеслојна, апартна и у ауторовом опусу до несвојствености специфична *Трудна удовица* Мартина Ејмиса није доспела ни у шири избор 2010 неизбрисива је мрља у историји овог признања, док Селфова *Књига по Дејву* и *Кишобран* заслужују више од најужег избора у ком је овај потоњи поражен од Мантелове. Од талентованих женских пера, неправда се већ безмало традиционално чини Сари Вотерс, која је са својих, до сада, објављених шест романа три пута била у најужем избору. Њен *Мали странац* изгубио је у бици са *Вучјим леглом* Хилари Мантел, *Цепарош* није био довољно егзотичан у поређењу са награђеним *Пијевим животом*, а *Ноћна стража* неупоредиво је храбрији, инвентивнији и друштвено ангажованији роман од бледуњаваог *Наслеђеног губитка* Киран Десаи, водњикаве репризе Арундати Рој (која после Букером овенчаног првенца *Бог малих ствари* није написала ниједан роман, чиме је награда готово почетнички пала на најстаријем ризику од свих: награда дебитанту морала би бити револуционарни чин који буди естаблишмент из сна о самодопадању, а не намећање прејакe обавезе неке ко није сасвим ни сигуран хоће ли невеселим путевима књижевног стварања даље уопште ићи).

Хилари Мантел је 2012. године добила свог другог Букера за роман *Лешеве на видело*. Жири Букера изгледа више воли традиционалније писана дела, какво је и *Море* Цона Банвила, невелик лирски роман о старости. Међутим, у случају Мантелове, очито је одлуку жирија предодредила и тржишна формула. Никад доста тих Тјудора, написала је Маргарет Атвуд у „Гардијану” поводом романа *Лешеве на видело*. Није једина чији је приказ романа позитиван, упркос чињеници да често обрађивана тема (владавина Хенрија Осмог) призива и мање-више очекиване приповедне стратегије (сажимање радње, дозирану дескрипцију, преплитање документаризма са културолошким представама епохе). Можда награђивање трилогије у настајању више говори о енглеској књижевној култури у доба киндла него о Мантеловој, како је Роберт Мекрам написао у „Гардијану”, изразивши

неспокојство због неизречене сумње која као облак лебди изнад плуска књижевних награда за Хилари Мантел: та признања су у највећој мери покушај да се умилостиви бог књижевног тржишта. Публика која књиге граби као аналгетик, да би заборавила на постојећу реалност а не да би призвала неку узвишенију и лепшу, топи се од миља кад њен фаворит постане лауреат. Лоше је кад награде подлегну изазову да славе жељу просечног читаоца уместо да подржавају највиша естетска мерила.

Добитница Букерове награде за 2013, Елинор Катон, Новозеланђанка рођена у Канади, рекордерка је као најмлађа добитница Букерове награде за до сада најдужи роман. Тврди да је њен роман *Светла* несвесна имитација *Браће Карамзових*, романа у ком се реконструише једна мистерија, али да се могу препознати и утицаји *Ребеке* Дафне Ди Морије. Њен роман јесте репозиторијум наслеђених традиција, церебрална реконструкција историје реалистичке прозе. Једино објашњење за ризичан маневар Букеровог жирија јесте да роман Елинор Катон можда ипак нуди јединствену привилегију истраживања романескне форме. Критичари цене њено рашомонско преплитање наративних перспектива, укрштање сазнајних видокруга бројних и посве различитих јунака, вешто кормиларење читалачком пажњом, окретне дијалогe, умеће запажања. Остаје само да се упитамо: није ли све то већ сувише често виђено да би икога импресионирао, нарочито у дебитантском роману? Треба ли књиге награђивати зато што понављају стандарде, или би можда ипак требало шансу дати иновацији, шоку, превредновању вредности? Утицајне и престижне награде нема без утирања нових магистрала кроз дивље и негостољубиве пределе маште.

Чланица жирија Сара Черчвел је у свом блогу на сајту листа „Гардијан” исписала неке важне детаље о раду жирија током 2014: за награду „Ман Букер” такмичило се 156 књига које је кандидовало 94 издавача. Током шест месеци, читала је један роман дневно, а дневно је дванаест сати проводила у читању. Черчвелова истиче да жири Букера није имао аудио-књиге на располагању, наглашавајући да ту опцију не би прихватила зато што и сама употреба гласа аутоматски придаје специфичну интерпретацију и условљава перцепцију читаоца. Она не верује да првих десетак или сто страна откривају књигу јер, како каже, ни првих сто страна *Мидлмарча* Џорџ Елиот не најављују да се ради о једном од највећих романа енглеске традиције. „Књиге које су ми биле мрске читала сам до краја за случај да се колегама у жирију допадно”, рекла је, наглашавајући како сматра да члан жирија мора имати и позитивне и негативне аргументе. Што

се, пак, тиче оних који процењују рад жирија, Черчвелова каже: „Људи су склони да забораве две ствари када критикују књигу коју бирају чланови жирија. Прво: изузев ако ниси прочитао свих 156, не можеш заиста судити да ли нека књига „заслужује“ да буде на листи. Друго: премда је 156 књига врашки много, то је ипак само део романа објављених у Великој Британији.”

Сара Черчвел указује и на још један проблем у вредновању: процес жирирања ставља књиге пред тест вишеструког пажљивог читања за који они нису припремане – ниједан романсијер не пише под притиском сазнања да ће његово дело бити неколико пута ишчитано од стране литерарног експерта који помно трага за грешкама и слабостима. У процесу беспопштедног трагања за маном – јер члан жирија треба да артикулише вредности и слабости, али пре свега слабости, пошто су у процесу селекције оне ипак одлучујући фактор елиминације – књиге ће попустити под притиском, разоткриће се њихова слаба места, разобручити нарација, мотивација, каогод и аргументација за употребу изабраних уметничких стратегија. Није ли логично да ће такво искушавање увек боље издржати конвенционално написана дела, која чувају везу са традицијом и чији аутори ходају утабаним стазама претходника, пре него генијалан излет у дивље пределе експеримента и превратништва? Институција награде, дакле, већ самим својим постојањем одржава књижевни канон у његовом најригиднијем и најауторитарнијем издању, чак и ако својим, често проблематичним, одлукама компромитује његове принципе.

### *НИН-ова награда и вредновање*

Чак и да НИН-ова награда нема досадашњи (макар и оспоравани) углед и (неретко нежељен) утицај на трасирање историје српске књижевности, њен би се значај јасно одражавао у страсној жељи писаца да је освоје. Она је писцима и кисело грожђе, и сладак лимун: слика о љубави и моћи, а и даље равноправан део идеалистичког вечитог сна о књижевности која је довољно важна да промени свет.

Рад у жирију за роман године обележен је једном сталном стрепњом: страхом да се напор читања не одрази негативно на примену параметара. То што се роман у српској књижевности пише и објављује фуриозним темпом многи не могу да виде као радост и победу: но упркос замору над обиљем, свако писање, па и оно, које далеко испод критеријума прихватљивог, треба да нас обрадује као приватни отпор општем осећају сувишности. Чини се, ипак, да хиперпродукција романа (у последње четири године за НИН-ову награду

конкурсало је најмање 106, а највише 182 романа) више постоји као консензус књижевних жирија него као културна чињеница. Једва једна десетина објављених романа буде представљена у медијима кроз новинске и телевизијске књижевне критике или интервјуе с ауторима, а огромна већина нема никакву дистрибуцију по књижарама, те тако ни читаоце. Нико сем пет чланова НИН-овог жирија заправо нема, нити може имати, увид у све што се у Србији објави под именом романа: многе књиге чији је тираж између 150 и 300 примерака остану ускладиштене код издавача или аутора, имена њихових аутора непрепозната а њихове поруке непримећене. Парадоксално је да се у време интернетског безмерја канали комуникације сужавају и фиксирају на малобројна дела често проблематичне уметничке вредности, претварајући тако корпус књижевних дела у архипелаг расутих, потпуно изолованих острва. Спонтана разликовна спознаја доброг и лошег постаје немогућа у шуми гласова који се међусобно не чују.

Почетак 2014. године дочекан је са рекордном конкуренцијом: чак 182 романа објављених у претходној години послати су НИН-овом жирију на разматрање, од чега је више од две трећине романа пристигло у последња два месеца 2013. године, што доста говори не само о мотивацији издавача и писаца, него и о стратегији финансирања која диктира темпо испуњавања издавачког плана. Велики део романескне жетве остао је, као што се и могло очекивати, медијски невидљив. Током 2014. објављено је нешто преко 150 романа који су послати за НИН-ов жири, и ту је важно развејати једну заблуду: према члану 4 Правилника о НИН-овој награди критике за најбољи роман године, „дела која конкуришу за НИН-ову награду могу пријављивати и предлагати: аутори, издавачи, организације и институције, појединци и чланови Жирија НИН-ове награде, уз обавезу да Жирију доставе примерке дела која предлажу за награду” – дакле, нема вредносних ни формалних ограничења да дело које одговара прилично флексибилним критеријума жанра романа доспе у фокус чланова жирија.

Продукција 2013. и 2014. године показала је да се крило епске фантастике у рецентном српском роману полако и сигурно претвара у богату притоку мејнстрима: но жанровска матрица није још увек успела да се инфилтрира у шире и уже изборе, те ове књиге имају много читалаца у добро повезаним заједницама љубитеља жанра који на блогovima и форумима расправљају жустро о квалитетима и дометима ових дела. Реактуализује се аутобиографски и билдунгсroman, све чешће је у првом плану урбана тематика, а посебна

подврста романа о „бедним људима” транзиције тек ће бити ноћна мора књижевне историје. Љубав, смрт, рат и моћ јесу сталне велике теме наше мале књижевности, не обавезно тим редом. Романописце све више заокупља медијско и технолошко преобликовање стварности, жанр као стварност и стварност као жанр; но и даље их морате подсећати да је добар роман, пре свега, глас разлике, да има упечатљиву и оригиналну визију, тек потом остало – брижљиво вајане јунаке и функционалан језик, причу која је и логична и не-надана. И даље влада неоснован утисак да је за добар роман довољно наћи добру тему у историјским догађајима, те се много пише о српском средњем веку, Константину великом, траумама рецентних ратних сукоба.

Чини се да књижевности и књижевницима никад горе није било, да никад нису били мање уважавани и мање тражени, мање чујни и мање видљиви. А ипак, очито је статус писца и даље прижељкивана категорија битка. Већина анкетираних на тему високе романескне продукције одговор би тражила у доступности нових технологија, сматрајући да компјутер олакшава писање и тиме појачава искушење. Остаје питање због чега поседници технолошких изума не изаберу бржу, уноснију могућност креативног изражавања? Да ли је књижевност и даље привилегована уметност, којој сви желе да припадну? Да ли је жеља да се свету исприча сопствена прича одвећ снажно искушење коме се не може одолети, макар тај свет остао глув и слеп на покушаје да му се романом каже нека лична туга или чегрст?

Писање је увек и свугде приватни отпор општем осећању сувишности. Међутим, писање романа је ипак гранично, амбивалентно стање: то је вид унутрашње емиграције који врата према спољашњем свету увек оставља отворена. Хипепродукција романа је зато исход противречних порива – обнародованог бола и скривене жеље за успехом. Писац обзнањује своју муку, надајући се да ће му она донети радост, успех и моћ. НИН-ова награда је сваком писцу сан о љубави, моћи и уметничком чину довољно важном да промени свет.

Било да књижевни методи постављају политичка питања (политичке коректности, на пример), или да политичке околности провоцирају књижевна читања, са традицијом смо увек у истој замци актуелизације: јер уметничко дело мора да одговори и на изазов традиције, и на изазов историје, и на изазов стварности. Све је извесније да се лепа књижевност усељава у границе резервата: све више и више писаца бори се за све тање парче читаочево пажње. Књижевна признања, чак и кад доспеју у праве руке, обезбеђују само кратак боравак на „чистом, добро осветљеном месту”

медијске позорнице. Капацитети регионалне промоције су ограничени јер се културни и тржишни простор баш нима-ло не поклапају. Хоризонти чујности у домаћим медијима све су ужи: у културним рубрикама аутори и новинари воде огорчене битке за „карактер више”, док се електронски из-вори попут онлајн часописа или књижевних блогова, услед своје масовности, у врлетима Гугла једва разазнају. У оваквом свету, на оваквом месту, једино што књижевности може помоћи јесте – наука о књижевности. Онда кад нема места да се о књизи пише у новинама, о њој се могу писати научни радови, кад нема могућности за књижевне промоције, о књигама се може говорити на научним скуповима; тамо где недостаје параметара за локално позиционирање, могућности трагања за узорима и сагласјима у европском контексту су никад веће; тамо где изостане књижевна слава, може да настане академска репутација. За књижевност дуги и упорни рад историчара и теоретичара књижевности ипак може да учини више од пролазног публицитета који доносе награде.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Churchwell, S., The Joys of Judging the Man Booker Prize <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/oct/18/judging-man-booker-prize-sarah-churchwell>

Todorović, N. (2009) Tretman knjige u srpskim medijima (1), *CM, časopis za upravljanje komuniciranjem* 12/ IV, str. 143-170.

Todorović, N. (2009) Tretman knjige u srpskim medijima” (2), *CM, časopis za upravljanje komuniciranjem* 13/ IV, str. 119-142.

Štefan, R-M i Zagorac Keršer, A. J. (2005) *Novinarstvo*, Beograd: *Clio*



Vladislava Gordić Petković

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

LITERARY CANON AND LITERARY PRODUCTION:  
AWARDS AND THE CRITICAL JUDGEMENT

Abstract

The paper addresses the possibility of establishing connections between the procedure of awarding literary prizes on the one hand and the proper evaluation of a literary work on the other, focusing on The Man Booker Prize and The NIN Award for the Novel of the Year. Judging literary works is thought to influence both critical evaluation and achievement of media visibility, but the latter turns out to be more important in the new media environment, as the constant neglect for the elite art serves to move most respectable works to the margins of public interest.

**Key words:** *literary prizes, evaluation, Man Booker Prize, The NIN Award*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет - Одељење  
за историју уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1445033D  
УДК 73/76(497.11)"19/20"  
06.05:73/76(497.11)"19/20"  
прегледни рад

---

# О КУЛТУРИ НАГРАЂИВАЊА У САВРЕМЕНОМ ЛИКОВНОМ ЖИВОТУ СРБИЈЕ

---

**Сажетак:** *У раду се на основу расположивих биографских извора о савременим српским уметницима приказују карактеристике једне културе награђивања у ликовном животу. Указује се на гранање и умножавање награда засновано на развоју ликовне уметности. Уочава се и усложњавање самих процедура награђивања, засновано на друштвеним околностима.*

**Кључне речи:** *Србија, ликовна уметност, награде, 20. век*

## *Проблем*

Да ли награда дефинише неки рад као уметнички? Са становишта широке јавности, вероватно да, ако је то бар формално награда за уметност.<sup>1</sup> Иначе, могуће је да уметник добије награду за активности које се не морају схватити као уметничке (нпр. фотограф или карикатуриста добијају награде за новинарство, за хуманитарни рад, за професионалност, за етику и храброст, за сатиру итд).

Са становишта уметника, није лако одредити се за изједначавање награде и суда историје. Наиме, јасно је да награду додељују савременици, а да суд историје долази са историјске дистанце. Такође, награду додељују и стручњаци и уметници и јавност (нестручњаци), а историју пишу

---

<sup>1</sup> Рад је реализован у оквиру пројекта МНТР 147019 – *Традиција и трансформација: историјско наслеђе и колективни идентитет у Србији у 20. веку*, подпројекат Стратегије баштињења

---

само стручњаци. Један број (не нужно ненаграђених) уметника осећа ту разлику, односно ту социјалну и пролазну димензију награде, па генерално не признаје награде и нада се да ће „време” показати праве вредности.

Са становишта истраживача, по природи њиховог посла, ништа није јасно ни једноставно. Истина је да је податак о добијеним наградама део стручно писане биографије уметника према пракси писања озбиљних, стручно конципираних водећих лексикона као што је АКЛ,<sup>2</sup> или каталога самосталних и групних изложби. Штавише, чињеница да је примио награду јесте један од обавезних критеријума да савремени уметник буде уврштен у лексикон уметника (пракса АКЛ) а тиме, посредно, припремљен за улазак у „историју” уметности. Награда – њено присуство и врста, или њено одсуство – схвата се (уз приказе у медијима, стручне критике, податке о реакцијама ликовне публике и шире јавности) као један од важних података о интеракцији уметника са средином. Ипак, при разматрању социјалних чинилаца развоја уметности, историографија се више бави историјским оквирима, идеолошким премисама, политичким захтевима и теоријским основама за преношење тих захтева у уметничку праксу, а мање оним конкретним, иначе врло занимљивим, механизмима преношења тих утицаја на уметност. Међу тим механизмима, више пажње је посвећено, рецимо, цензури и забранама у уметности, него уметничким наградама. Стога ће овде бити посвећена пажња само појединим питањима која би, повезана у појам *култура награђивања*, могла постати интересантнија за проучавање.<sup>3</sup>

### *Предмети награђивања*

С једне стране, настајање савремених ликовних награда је пратило развој ликовног живота. Оне су покриле све фазе уметничког формирања, рада и развоја, различите ликовне гране и технике у којима се уметник може опробати, поједине врсте уметничких производа, као и све посебне уметничке активности.

Награђивање је покрило уметнички живот од почетка до краја. Тако можемо запазити награде за студенте уметности

---

2 *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1 - Bd. 83, Saur Verlag, München und Leipzig, 1992 - 2014.

3 Пошто награде нису посебан предмет историографије историје уметности, оне нису све евидентиране, проучене и класификоване, те су овде као извор употребљени подаци о оним уметничким наградама које је аутор пронашао пишући одреднице за лексиконе уметника, а наведен је само део, одабран тек да илуструје развијеност једне културе награђивања уметника у српској средини.

(нпр. Награда Универзитета уметности у Београду, са варијацијама – награда за графику, за сликарство, за студента генерације...), за младе тек формиране уметнике, за зреле уметнике (нпр. *Политикина награда* за ликовно стваралаштво), за чланове удружења. Најзад, награде за најстарије, за животно дело (додељује УЛУПУДС)<sup>4</sup> или целокупан допринос ликовној уметности, или *Посебна доживотна награда* која се додељује пензионисаним уметницима из разних грана уметности, па и ликовних, „за посебан допринос националној култури Србије”<sup>5</sup> (у јавности позната као „национална пензија” – од свих ликовних награда готово једина која изазива полемике и расправе, превасходно због новчаног износа који се добитнику исплаћује доживотно).

Награде постоје за сваку од ликовних грана у којој се уметник може опробати (годишња награда УЛУС-а, од 1960. и то *Златна палета* за сликарство, *Златно длето* за вајарство, *Златна игла* за графику, од 1999. године награда за проширене медије), а постоје и посебне награде за сваку појединачну технику. У начелу можда их има највише за сликарство, од којих се неке добијају посебно за акварел (на Бијеналу акварела, од 1993). За вајарство, добијају се на редовним групним изложбама (то може бити нпр. Награда за скулптуру Ковинског октобарског салона), на посебним вајарским смотрама (Медаља на уметничкој смотри *Мермер и звуци*, Аранђеловац) које се организују и по материјалима (бакар – Бор; земља – Кикинда; мермер – Аранђеловац...), или за малу пластику (Награда УЛУС-а на изложби Цртеж и мала пластика, Београд). За радове малих димензија награде се деле на посебним изложбама (*Гран при* на Интернационалном бијеналу минијатуре, Горњи Милановац; већ поменута редовна изложба *Цртеж и мала пластика*, Београд; награда на Међународној изложби графике малог формата, Лесковац). За цртеж се добија „еснафска” награда УЛУС-а, или на посебним изложбама цртежа (нпр. на Тријеналу цртежа, галерија *Лазар Возаревић*) и најзад у галерији „Хаос”, специјализованој за излагање цртежа (Награда за цртеж из фондације Владимир Величковић, од 2008).<sup>6</sup> За илустрацију, установљена је награда *Златно перо* УЛУС-а, и посебна

---

4 Добитници награде УЛУПУДС за животно дело, <http://www.ulupuds.org/rs/NagradaPriznanja.htm>, приступљено 10. 10. 2014.

5 Anonim (2007) Umetnici dobitnici posebnih doživotnih priznanja (12.11.2007), <http://www.seecult.org/node/25217>, pristupljeno 19.10.2014; Anonim (2012) Novi nacionalni penzioneri (1.5.2012), <http://www.seecult.org/vest/novi-nacionalni-penzioneri-1>, приступљено 19.10.2014.

6 Anonim (2013) Laureati nagrade za crtež Fondacije Vladimira Veličkovića, *Blic* (Beograd 17.12.2013); Упоредити: <http://www.gallerychaos.com/sr/>, приступљено 17. 10. 2014.

награда *Невен*, за илустрацију дечјих књига. За карикатуру, награде су различите у зависности од тога да ли је политичка (награда *Пјер*), антиратна,<sup>7</sup> или нешто треће...

Развијенији систем награђивања за одређену област открива развијенију праксу, теорију, критеријуме, обуку, па и тржиште. На пример, за графику се могу добити награде различитог степена које додељује специјализована институција која графику промовише, чува, вреднује и проучава (*Велики печат*<sup>8</sup> Графичког колектива), такође на појединачним сталним смотрама у овој области (нпр. на Међународној изложби графике малог формата у Лесковцу), али и у оквиру редовних уметничких смотри (награда *Златна игла*, на Пролећној изложби УЛУС-а). За графику малог формата накнадно је (1991. године) установљена награда *Мали печат*, док се за најбољи графички дизајн (од 1994. године) додељује награда *Грифон*. Култура награђивања је у овој потоњој посебно дошла до изражаја, јер се *Грифон* додељује за већи број графичких делатности: за књигу и друге публикације (часописи, каталози, новине, проспекти, календари...), за визуелни идентитет (документи, графички стандарди), за плакате и оглашавање (новински огласи, билборди, плакати...), за амбалажу, за типографско писмо, за хартије од вредности (новац, поштанске марке, обвезнице, чекови, деонице...), за филмску, видео и ТВ графику, као и за веб дизајн.

Награђивање прати и сваку посебну активност уметника. Добија се награда за истицање на редовним групним изложбама (награда Октобарског салона у Београду; награда изложбе Београд, инспирација сликара; награда Земунског салона), за самосталну изложбу у претходној години (почев од некадашње награде Републичке самоуправне интересне заједнице културе Србије, надаље), за запажен рад у некој од бројних ликовних колонија (награда Бели анђеол, Милешева, Пријеполје; награда ликовне колоније Борковац, Рума...), итд.

Поред награда које су установљене као редовне, не треба заборавити постојање низа једнократних награда за конкретна конкурсна решења (споменици и споменичке целине, новчанице, плакат, дизајн и слично).

---

7 Међународни салон антиратне карикатуре, одржава се бијенално у Крагујевцу од 1981. године и додељује златну, сребрну и бронзану плакету.

8 Велики печат Графичког колектива установљен је 1963. као прво национално признање за графичко стваралаштво у Србији. Додељује се годишње, у оквиру Мајске изложбе београдског круга. Добитника одређује жири састављен од истакнутих уметника графике и историчара уметности. Награђеном уметнику, Галерија графички колектив организује самосталну изложбу и приређује малу монографију.

---

Овде би требало поменути и тзв. откупе, у организацији Министарства, фондова или градских секретаријата за културу. Мада су замишљени као помоћ државе уметницима у условима нерегулисаног и неразвијеног тржишта уметнина, уметници их доживљавају као „откупне награде”. Ово стога што се додељују на исти начин као и остале награде, кроз истоветан процес и са истим па и строжим критеријумом, који подржавају врхунски стручњаци,<sup>9</sup> а и стога што се на крају откупљена дела излажу и предају музејима и другим установама културе на трајно чување.

Раздвајање награда публике (нпр. Меморијал Надежде Петровић, Чачак), од мишљења стручних жирија (нпр. награда стручног жирија Октобарског салона) формализује став публике и потенцира његов значај као колективног проценитеља уметничких достигнућа појединаца.

Посебну групу награда чине оне које се уметницима дају за уметност као јавни (друштвени, делом политички) рад од локалног значаја (Награда Земуна; Октобарска награда града Београда), општедруштвеног (некадашња Седмојулска награда Србије) или националног (орден Св. Саве, који додељује Српска православна црква).

Вероватно не најмање важне, али хронолошки међу последњима, у ликовном животу Србије појављују се и награде за тумачење ликовне делатности. Награде за ликовну критику, теорију и историју уметности, имају тенденцију да се гранају према посебним областима, као што су ликовна критика (награда *Лазар Трифуновић*, од 1992),<sup>10</sup> примењена уметност (награда *Павле Васић*, од 1995),<sup>11</sup> писање о архитектури (награда *Ранко Радовић*, од 2006),<sup>12</sup> музеологија (награда *Михаило Валтровић*, од 2004).<sup>13</sup> Ово гранање награда не чини сувишном једну старију и обухватнију награду, *Златни беоцуг*, који од 1970. године додељује Културно-просветна

---

9 На пример, таква једна комисија градског Секретаријата за културу Београда је „од 2003. до 2005. радила у саставу: Анђелка Бојовић (председник), Миодраг Табачки, др Лидија Мереник, Коста Богдановић и Бојана Бурић.” – Упореди: Аноним (2008) Изложба откупљених уметничких дела у области ликовних и примењених уметности у 2008. години, <http://www.domomladine.org/magacin/650/>, приступљено 20. 10. 2014.

10 Упоредити: Димитријевић, М. (2014) „Лазар Трифуновић” Ирине Суботић и Милану Попадићу, *Политика* (Београд 15. 1. 2014).

11 О Награди Павле Васић - хронологија, <http://www.ulupuds.org.rs/NagradaIPriznanja.htm>, приступљено 18. 10. 2014.

12 Упоредити: Правилник Награде Ранко Радовић (2006), <http://www.ulupuds.org.rs/NagradaIPriznanja.htm>, приступљено 20. 10. 2014.

13 Додељује се установама, за допринос развоју музеолошке праксе; за музеј године; за изложбу године, а појединцима за животно дело али и за индивидуални допринос у току године.

заједница Београда и ствараоцима (не само ликовним), и културним посленицима и научницима, и установама, као признање за трајни допринос култури Београда.

### *Процес награђивања*

Као што су ликовне награде разгранате по разним врстама уметничке активности, тако је и сам процес награђивања развијен, разуђен, састоји се од чинова, поступака, „обичаја” и “ритуала” под јаким социокултурним утицајима. Давање награде није једноставан посао.

Награду прво неко *установљава*. Понекад је то одређена институција, којој стварање награде помаже при уобличавању (дефинисању, прецизирању, јавном исказивању) њених циљева и на тај начин подизању њеног значаја међу уметницима а уједно и у јавности (*Сава Шумановић*, од 1999. годишња награда Новосадског сајма, галерије „Бел Арт” и Центра за визуелну културу „Златно око”). Насупрот томе, старије, јаке и дефинисане институције, успостављајући награде залажу свој углед и исказују намеру да пруже снажан подстицај некој области (нпр. награда *Иван Табаковић* за сликарство, коју даје САНУ).<sup>14</sup>

Награда има своје *име*, свој назив. Осим оних симболичних, који откривају активност која је награђена (*игла* за графику, *палета* за сликарство...), има назива који упућенима објашњавају и област коју покрива, као и циљеве па и критеријуме за добијање (већ поменути *Лазар Трифуновић* за ликовну критику, или награде *Никола Граовац*; *Бета* и *Риста Вукановић*; *Свети Лука* за сликарство). Поетски назив *Златни беоцуг* смислио је Васко Попа, *Искре културе* долазе из Културно-просветне заједнице Војводине, док помало незграпни *Додас* потиче од Задужбине Радоја Домановића.<sup>15</sup> Није случајно да неодговарајуће име буде замењено неком колоквијалном варијантом која боље исказује суштину награде („националне пензије” су непревазиђени пример).

Уз име и порекло, долази неминовно *објашњење*: *за шта се награда добија*. Негде је то врло конкретно бар у садржајном и жанровском смислу (награда *Мића Поповић* је за ликовно стваралаштво, књижевност, позориште и филм - четири области којима се овај уметник бавио). Неретко се прецизира и које друштвене групе могу рачунати на награду

---

14 То не значи да увек лако успевају у својој намери.

15 За остварења из области сатире, укључујући и награде за карикатуру и новинску карикатуру.

(чланови удружења, стручњаци одређеног профила, држављани Србије, и сл).

Уз детаљнија објашњења долазе релативно исцрпни *правиљници* о награди, који залазе и у правна, економска и друга питања, повремено имају и своје измене и допуне.<sup>16</sup> Одређују се пропозиције о начину предаје документације, рокови-ма за избор, начину уручења, садржају награде, и сл.

Ту се, даље, производе решење, информација, потврда, диплома, уверење или било какав додатни *документ* као доказ о добијању награде; такође плакета, медаља, ситна пластика или неки материјални предмет као симбол награде. Кроз форму свега наведеног, награда добија и свој *визуелни идентитет*.

Награда има свој материјални облик и *садржај* (то је одговор на питање „шта се добија“). У зависности од околности, разне ствари се могу сматрати наградом: не само новац, или откуп дела, већ и организовање изложбе (награде Галерије Графички колектив; САНУ), писање и штампање монографије (награда УЛУС), путовање, ликовни материјал...

*Избор жирија* за доделу награде може постати посебан „ри-туал“, који је подложен суду уметничке, стручне и шире јавности; компетентност чланова жирија подупиरे тежину награде. Институција понекад не бира жири, већ то чини *одбор награде*.

*Одабир кандидата* може отпочети стручним праћењем рада потенцијалних добитника награде, или јавним позивом (са бар две варијанте: да се кандидати сами јаве или да неко – компетентна институција, група или појединац – предложи своје кандидате).

*Проглашење добитника* такође има своје варијације. Код неких награда, претходи му објављивање имена кандидата који испуњавају услове за награду. Сама оваква номинација, улазак у (ужи) избор понекад се може сматрати посебном почашћу, својеврсном „наградом“ или признањем. Број добитника награде варира и на основу броја првих, других, трећих... места за најбоље кандидате. Најзад, остаје могућност да се награда равноправно подели између два кандидата, као и могућност да се уопште не додели.

*Објављивање имена награђених* има свој облик у саопштењу жирија, које може да садржи и образложење одлуке. Јавност рада, као и евентуални коментари и полемике око

---

16 Упоредити: нови Правилник о додели награде Павле Васић (2010), <http://www.ulupuds.org.rs/NagradaIPriznanja.htm>, приступљено 18.10.2014.



избора, сразмерни су заинтересованости уметничке, стручне и шире јавности.

*Уметничково прихватање награде* (или одбијање) наставља ову друштвену игру, дајући му не само могућност наступа у јавности поводом награде (што је мање важно и мање често у време када ликовна уметност нема значај као неке друге људске делатности), него и активну улогу *носиоца награде*. Гест прихватања награде показује да она није наметнута и да се носи са личном одговорношћу, јер награда обавезује - треба остати бар на истом занатском, уметничком и људском нивоу. Али, то подразумева и признавање вредности ономе ко награду даје, из чега проистичу и одређена уметничкова очекивања.

*Додела (уручивање) награде* може бити свечаност са низом нових елемената који могу варирати и имати социјална значења. *Датум* када се уручује додељује има неку своју симболику – нека награда додељује се на рођендан онога чије име носи (*Лазар Трифуновић*), нека опет на дан кад је умро (*Павле Васић*), а нека на дан кад је докторирао (*Ранко Радовић*), док на пример Музејско друштво Србије додељује награду на светски дан музеја. *Локација* подвлачи значај читаве церемоније, мада она зависи од институције која је установила награду. Тако се поједине награде додељују у свечаним просторима посебно добијеним за ту прилику (нпр. награда *Павле Васић* у свечаној сали Ректората Универзитета у Београду). *Присутне званице, говорници, програм...* дају посебан тон додели награде, подвлачећи њен значај или објашњавајући њену природу. Присуство или одсуство награђеног уметника са уручења такође отвара могућност различитих „читања” процеса награђивања као процеса међусобног повезивања, позиционирања или подржавања људи, активности, или идеја.

Ту још није крај разматрања посебних веза које ствара награда.

*Враћање награде*, мање или више демонстративно, јавно одрицање од ње, упућивање ономе ко ју је доделио – постоји као израз отвореног незадовољства и неслагања са понашањем особе, институције или средине која је награду доделила (нпр. Раша Тодосијевић вратио је *Политикину награду за ликовну уметност*).<sup>17</sup>

*Одузимање награде* начин је да се исказе отворено незадовољство у другом смеру, ка уметнику. *Ретроактивно*

---

17 Димитријевић, М. (2012) Враћање награда у култури, *Политика*, Београд 31. 10. 2012.

враћање награде уметнику, мада ретко (случај Миће Поповића, коме је *Политикина награда* додељена 1971, одузета 1972. и поново уручена 1989),<sup>18</sup> својеврстан је израз времена у ком је схватање догађаја и протока времена пало под утицај техничких иновација: као што се потпис на неки документ, нека одлука или акција могу „замрзнути”, тако се могу „вратити”, „исправити”, „поново пустити” и слично.

На крају, остаје *документација о награди* (од установљења до процеса доделе),<sup>19</sup> формира се и допуњује списак лауреата, ређају се представљања награде у широј јавности (штампа, енциклопедије, монографија о добитницима награде...), из чега се да препознати скица за неку будућу историју награде.

### Закључак

Може се закључити да се култура награђивања у савременом ликовном животу Србије заснива, с једне стране, на развоју (баштињењу и гранању) уметничких активности, а с друге стране на умножавању процедура и ритуала друштвеног комуницирања, организовања и вредновања. Стога је она веома занимљива али и сложена за проучавање. Ова анализа неких њених тачака открива да је веома развијена и да одражава развој и положај ликовне делатности унутар друштвене заједнице. Изражава став средине према уметности, открива у исто време и став уметничке заједнице према друштвеном окружењу, а показује и међусобне односе унутар уметничке заједнице (релације између генерација, школа, културних центара и периферије, и слично).

### ЛИТЕРАТУРА:

*Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1 - Bd. 83, Saur Verlag, München und Leipzig, 1992 - 2014.

Anonim (2007) Umetnici dobitnici posebnih doživotnih priznanja (12.11.2007), <http://www.seecult.org/node/25217>, pristupljeno 19.10.2014.

Аноним (2008) Изложба откупљених уметничких дела у области ликовних и примењених уметности у 2008. години, <http://www.domomladine.org/magacin/650/>, приступљено 20. 10. 2014.

Anonim (2012) Novi nacionalni penzioneri (1. 5. 2012), <http://www.seecult.org/vest/novi-nacionalni-penzioneri-1>, приступљено 19. 10. 2014.

---

18 Lopusina, M. (1991) *Crna knjiga: cenzura u Jugoslaviji 1945-91*, Beograd: Fokus, 258-261.

19 Упоредити: записнике о раду жирија у каталозима *Salon antiratne karikature Kragujevac*, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989...

Anonim (2013) Laureati nagrade za crtež Fondacije Vladimira Veličkovića, *Blic* (Београд 17. 12. 2013); Уп. <http://www.gallerychaos.com/sr/>, приступљено 17. 10. 2014.

Добитници награде УЛУПУДС за животно дело, <http://www.ulupuds.org.rs/NagradeIPriznanja.htm>, приступљено 10. 10. 2014.

Димитријевић, М. (2012) Враћање награда у култури, *Политика*, Београд 31. 10. 2012.

Димитријевић, М. (2014) „Лазар Трифуновић” Ирини Суботић и Милану Попадићу, *Политика* (Београд 15. 1. 2014).

О Награди Павле Васић – хронологија, <http://www.ulupuds.org.rs/NagradeIPriznanja.htm>, приступљено 18. 10. 2014.

Правилник Награде Ранко Радовић (2006), <http://www.ulupuds.org.rs/NagradeIPriznanja.htm>, приступљено 20. 10. 2014.

Правилник о додели награде Павле Васић (2010), <http://www.ulupuds.org.rs/NagradeIPriznanja.htm>, приступљено 18. 10. 2014.

Lopušina, M. (1991) *Crna knjiga: cenzura u Jugoslaviji 1945-91*, Београд: Fokus, 258-261.

*Salon antiratne karikature Kragujevac*, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989.

Predrag N. Dragojević

University in Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department

## ABOUT THE AWARD CULTURE IN SERBIAN MODERN ART LIFE

### Abstract

The paper is based on available biographic sources on modern Serbian artists which illustrate characteristics of the art award culture. Attention is drawn to branching and multiplying of awards based on development of the visual arts. Also, growing complexity of the awarding procedures is noted, depending on the social circumstances.

**Key words:** *Serbia, visual arts, awards, 20th century*

Алфа универзитет, Академија уметности -  
Катедра за продукцију у уметности и медијима, Београд

DOI 10.5937/kultura1445043P  
УДК 316.75:351.856(497.11)"1945/1980"  
06.05::82(497.11)"1945/1980"

оригиналан научни рад

# СРПСКЕ ДРЖАВНЕ НАГРАДЕ ЗА КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ОД 1945. ДО 1980. ГОДИНЕ

---

**Сажетак:** *Државна културна политика има веома важну улогу у културном животу сваке земље, јер директно утиче на стварање услова за живот и рад уметника. Овај утицај испољава се на много начина, од законске регулативе до финансијске подршке културним институцијама, пројектима и самим уметницима за њихов рад. Веома је важно разумети да државна политика никада не функционише одвојено од званичне политике једне земље, као и да свака земља дефинише своју културну политику и њене приоритете у зависности од политичких, друштвених, економских, културних и других специфичности сваке земље. Награђивање у култури чини саставни део сваке културне политике и у овом истраживању ми ћемо се бавити најзначајнијим српским државним наградама које су биле додељиване за књижевно стваралаштво у периоду од 1945 до 1980. године. Конкретно, бавићемо се Седмојулском наградом и Октобарском наградом града Београда.*

**Кључне речи:** *књижевно стваралаштво, државне награде, културна политика, Србија, Седмојулска награда, Октобарска награда града Београда*

Држава утиче на уметност без обзира да ли је подржава или лишава своје подршке, а подршка се огледа кроз стварање повољних услова за рад уметника, од закона и прописа

---

којима се регулише уметников статус, преко откупа радова и стипендија до награда.

У првој општој дефиницији културне политике коју су усвојили експерти Унескоа 1967. године у Монаку<sup>1</sup>, под културном политиком се подразумева „укупна сума свесних промишљених поступака, радњи или непостојања радњи у заједници, којој је циљ да се задовоље становите културне потребе преко оптималног коришћења свих физичких и људских потенцијала којима у одређеном тренутку располаже дата заједница.”<sup>2</sup>

И Волкерлинг (Michael Volkerling) истиче да је за проучавање културних политика важно утврдити не само шта је у неку културну политику укључено, већ и шта је искључено, у коју област се улаже, а у коју не, јер је то увек избор оних који у име државе делују,<sup>3</sup> а како примећује Т. С. Елиот, „неке важне активности, врло је вероватно, више никада неће бити могуће без неке врсте официјелне потпоре. Напредак експерименталних наука сада захтева огромну и скупу опрему, а бављење уметношћу више нема, у некој већој мери, новчану потпору приватних покровитеља.”<sup>4</sup>

На улагање у културу превише често се гледа само као на трошак, а то, заправо, не би морало да буде тако, јер многи уметнички пројекти не само да остварују значајну зараду, већ због привлачења великог броја туриста корист од њих имају и градови и региони у којима се одвијају, а да и не говоримо о значају који богати културни живот једне земље има на њене грађане. Значајно је за државу и када њен грађанин освоји неку престижну награду, попут Нобелове. Тако су, након проглашења Ива Андрића за лауреата 1961. године, почела да се преводе не само његова дела, већ и дела других писаца са ових простора на стране језике.

Други светски рат допринео је појачаној интервенцији држава у сфери културе и свака национална културна политика била је обележена неком врстом уплитања владе. Од директног усмеравања културе (нпр. Министарство културе

---

1 Само годину дана касније, и у нашој земљи је одржан скуп о културној политици, на Високој школи политичких наука у Београду, који је прерастао у Факултет политичких наука Универзитета у Београду, на коме се и данас изучава ова област у оквиру предмета *Културна политика ЕУ*.

2 Leko, K. (1988) Akteri i modeli kulturnih politika, *Kulturni radnik* 5, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, str. 8.

3 Volkerling, M. (1996) Deconstructing the Difference-Engine: A Theory of Cultural Policy, *International Journal of Cultural Policy*, Volume 2, Issue 2, Center for Cultural Policy Studies – University of Warwick.

4 Елиот, Т. С. (1995) *Ка дефиницији културе*, Ниш: Просвета, стр. 103-104.

---

у Француској), преко индиректног уплитања (нпр. смањење пореза за спонзоре културних активности у САД) до употребе квази независних организација (Савет уметности у Великој Британији).<sup>5</sup>

Тена Мартинић говори о доминантним моделима културне политике у периоду који је предмет нашег проучавања.<sup>6</sup> Она први послератни период у земљи назива просветитељским, јер је имао за циљ подизање општег образовног нивоа друштва. Самоуправљање потискује овај модел, а нагла урбанизација и промена средине ствара неравнотежу у појединцу, наглашава ауторка, што омогућује појаву тржишног модела културне политике, којим се званично не искључује елитна култура, али се у пракси и не форсира.

Награђивање у култури је саставни део сваке културне политике и увек изнова покреће питање вредновања културног стваралаштва. Како је и сама уметност помало неухватљива, није увек једноставно дефинисати ни критеријуме за доделу награда. Неки уметници, чија су дела била слављена за њиховог живота, данас су пали у заборав, а други, који су били непризнати за живота, после своје смрти уздизани су на пиједестал.

Постоје, наравно, и они уметници који су били миљеници свог доба, а чија су дела остала до данас, као и они који никада нису сматрани значајним.<sup>7</sup>

Отвара се и питање да ли награду треба доделити младом, неафирмисаном уметнику или познатом аутору? Неки наши књижевници, попут Ива Андрића и Миодрага Булатовића сматрали су да је награда најпотребнија младом књижевнику, као подршка за његов рад, а чињеница је да се увек могу наћи убедљиви аргументи и *за* и *против*.

Награђивање има утицај не само на награђеног, друштво у целини, јер се награђивањем подстиче и усмерава заједница ка прихватљивом и пожељном, већ и на чланове жирија, који су и сами награђени тиме што су им признате квалификације да буду у жирију. Жири „својим гласом „за” или „против” награђивања дела (...) не одређује само судбину дела, већ и

---

5 Dumazedier, J. (1988) Planiranje i kulturni razvoj: razmišljanja sociologa o francuskom iskustvu od Andrea Malrauxa do Jacka Langa (1959-1985), *Kulturni radnik* 5, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, str. 47.

6 Martinić, T. (1986) *Kultura kao samoodređenje*, Zagreb: Cekade.

7 Опширније у: Прњат, Д. (2013) *Културна политика*, Београд: Академија уметности.

судбину њеног аутора, формира укус публике, утиче на њену естетичку културу”.<sup>8</sup>

Потребно је поменути и „детерминанте које поједину награду чине јединственом, односно различитом од других награда. Те детерминанте ситуирају се на неколико планова (област стваралаштва, језик, територија, времен, узраст, сталешка припадност и, наравно, назив награде, а њихова комбинација доводи до онога што се назива индивидуализацијом награде”.<sup>9</sup>

Када се говори о књижевним наградама, неизоставно је размишљање Милоша Немањића о функцији ових награда. „Друштвена функција, као најопштија, подразумева, пре свега, одређено вредновање књижевног стваралаштва и књижевног занимања у неком времену и друштву. Ова функција може да се остварује као фаворизовање припадника одређене књижевне генерације, неког књижевног правца, извесне идејне струје итд, али може да се изражава и кроз подстицање књижевног стваралаштва уопште”.<sup>10</sup> Економска функција, напомиње аутор, може да се испољи као директна, када се за награду додељује одређени новчани износ или индиректна, која је последица популарности награђеног дела и повећање тражње за тим и осталим делима тог аутора.

Естетска функција књижевне награде се остварује у издвајању из опште књижевне продукције онога што је у датом тренутку уметнички највредније, али исто тако и у могућем фаворизовању неког књижевног рода или одређене књижевне струје, објашњава Немањић, а идеолошка „се огледа у процени идеолошких ставова самог аутора односно у процени идеолошких премиса у самом књижевном делу.”<sup>11</sup> За оцену ових функција, у социолошком смислу, релевантни су и други чиниоци: „број књижевних награда и њихов основни смисао, број и врста награђених књижевника, врста и састав жирија, висина новчаних износа награда, књижевне последице књижевних награда.”,<sup>12</sup> појашњава Немањић.

У проучаваном периоду у Србији је додељиван велики број књижевних награда, међу којима су најзначајније награда

---

8 Божић, Ј. Д. (1995) *Уметност у светлу награде*, Уб: Јавно културно-информативно предузеће Уб, стр. 80.

9 Dragičević Šešić, М. и Stojković, В. (2011) *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio, str. 49.

10 Немањић, М. (1981) Књижевне награде – друштвена и уметничка функција, *Култура-документација* свеска 1, Завод за проучавање културног развика СР Србије, стр.7-8.

11 Исто.

12 Исто, стр. 9.

АВНОЈ-а, Награда „4. јули”, Седмојулска и Октобарска награда града Београда. Како предмет овог рада чине српске државне награде за књижевност у периоду од 1945. до 1980. године, у раду ћемо се бавити Седмојулском наградом и Октобарском наградом града Београда. Обе награде додељиване су једном годишње.

Седмојулска награда установљена је 1959. године, али те године ником није била додељена. Додељивана је поводом Дана устанка народа Србије, „за најзначајнија достигнућа у науци, уметности и другим областима живота и рада која имају општи значај за развој Социјалистичке Републике Србије.”<sup>13</sup> Ова награда се обезбеђивала из буџета Републике Србије и састојала се од Повеље и новчаног износа.

Ауторка истиче да се награда додељивала за животно дело у области науке и уметности, а до 1963. године и за појединачна остварења у области науке („Награда за нарочито значајна остварења у области науке”), односно уметности („Награда за нарочито значајна остварења у области уметности”), а да се од 1973. године додељује за најзначајнија достигнућа у свим областима друштвеног живота и рада.

Шурбек наводи и да су о додељивању награда у периоду од 1964. до 1970. године одлучивале комисије које су поред председника и чланова комисије које је именовао Управни одбор Републичког фонда за научни рад, чинили и представници Српске академије наука и уметности, Универзитета у Београду, Универзитета у Новом Саду и Удружења универзитетских наставника и других научних радника када је у питању награда за област науке, а за награду у области уметности поред председника и чланова комисије које је именовао Управни одбор Републичког фонда за унапређење културне делатности и чланови Српске академије наука и уметности, Академије за позориште, филм, радио и телевизију, Академије ликовних уметности, Академије примењених уметности, Музичке академије, Архитектонског факултета и Културно-просветне заједнице Србије. Она наводи и да је у периоду „од 1970. до 1972. Комисију за доделу Седмојулске награде за уметност именovala Скупштина Републичке заједнице за културу, а за науку Скупштина Републичке заједнице за научни рад.”<sup>14</sup>

Седмојулску награду за посебно значајно остварење у области књижевности у проучаваном периоду добила су два

---

13 Шурбек, М. (1981) Награде у култури – награде за књижевност и преводаштво, *Култура-документација* свеска 1, Завод за проучавање културног развоја СР Србије, стр. 20.

14 Исто, стр. 21



писца и два песника и то Душан Матић (1960), Добрица Ћосић (1961), Антоније Исаковић (1962) и Стеван Раичковић (1963).

У проучаваном периоду награда за животно дело није додељена три пута и то 1959, 1963. и 1968. године, а добили су је Марко Ристић (1960), Стеван Јаковљевић и Велибор Глигорић (1961), Милан Дединац (1962), Десанка Максимовић (1964), Милош Ђурић (1965), Душан Матић (1966), Миодраг Ибровац и Александар Вучо (1967), Војислав М. Ђурић и Бранко Ћопић (1969), Оскар Давичо (1970), Скендер Куленовић (1971), Васко Попа (1972), Хивзи Сулејмани (1973), Ерих Кош (1974), Славко Вукосављевић, Ладислав Ласло Гал, Јара Рибникар и Максут Шеху (1975), Младен Лесковац (1976), Мира Алечковић (1977), Бранко Радичевић (1978), Рашко Димитријевић и Енвер Ђерђеку (1979) и Мирослав Антић, Слободан Марковић и Живан Милисавец (1980).

Поводом Дана ослобођења 20. октобра, Скупштина града Београда установила је 1954. године Октобарску награду града Београда. Награда се додељује за дело које није до тада приказано, објављено, изложено и које је тематски везано за Београд или да је аутор грађанин града Београда.<sup>15</sup> Шурбек наводи и да се имена предложених кандидата, дела и предлагача објављују у дневној штампи, а да жири са мандатом од две године именује Скупштина града Београда и напомиње да се награда састоји од дипломе и новчаног износа, који зависи од средстава обезбеђених у градском буџету.

Добитници Октобарске награде града Београда за књижевност су Бранко Ћопић (1956), Милан Дединац (1957), Стеван Раичковић и Оскар Давичо (1958), Михаило Лалић и Бранко Миљковић (1960), Милорад Панић-Суреп (1961), Велимир Лукић, Душан Милачић и Јелисавета Марковић (1962), Ерих Кош, Миодраг Павловић и Борислав Радовић (1963), Милан Будимир и Мирон Флашар (1964), Петар Цацић (1965), Драгослав Михаиловић (1967), Скендер Куленовић (1968), Слободан Селенић (1969), Антоније Исаковић (1970), Матија Бећковић (1971), Радомир Константиновић (1972), Ристо Тошовић (1973), Бранимир Шћепановић (1974), Младен Марков (1975), Драган Јеремић и Миодраг Поповић (1976), Александар Вучо (1977), Душан Матић (1978) и Милован Данојлић (1980). Награда није додељена три пута и то 1955, 1959, 1966. и 1979. године.

---

<sup>15</sup> Исто, стр. 30

Када се упореде имена добитника ових награда, примећује се да су неки аутори добили обе награде и то су Антоније Исаковић, Стеван Раичковић, Милан Дединац, Александар Вучо, Бранко Ћопић, Оскар Давичо и Скендер Куленовић, а песник Душан Матић добио је чак два пута Седмојулску награду и то 1960. године награду за посебно значајно остварење у области књижевности и шест година касније Седмојулску награду за животно дело, а добио је 1978. године и Октобарску награду града Београда за књижевност.

Како су готово сви награђени уметници и данас веома цењени, могло би се закључити да је жири био прилично објективан и да, без обзира на чињеницу да је у значајном временском периоду идеолошка функција награда била изражена, нису биле запостављене ни друштвена, ни естетска, а ни економска функција, јер „значај награда зависи не само од традиције или институције која је установљује, већ и од тога ко су њени лауреати”.<sup>16</sup>

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Божић, Ј. Д. (1995) *Уметност у светлу награде*, Уб: Јавно културно-информативно предузеће Уб.
- Volkerling, M. (1996) Deconstructing the Difference-Engine: A Theory of Cultural Policy, *International Journal of Cultural Policy*, Volume 2, Issue 2, Center for Cultural Policy Studies - University of Warwick.
- Dragičević Šešić, M. i Stojković, B. (2011) *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Beograd: *Clio*.
- Dumazedier, J. (1988) Planiranje i kulturni razvoj: razmišljanja sociologa o francuskom iskustvu od Andrea Malrauxa do Jacka Langa (1959-1985), *Kulturni radnik* 5, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Елиот, Т. С. (1995) *Ка дефиницији културе*, Ниш: Просвета.
- Leko, K. (1988) Akteri i modeli kulturnih politika, *Kulturni radnik* 5, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Martinić, T. (1986) *Kultura kao samoodređenje*, Zagreb: Cekade.
- Немањић, М. (1981) Књижевне награде – друштвена и уметничка функција, *Култура-документација* свеска 1, Завод за проучавање културног развика СР Србије.
- Прњат, Д. (2013) *Културна политика*, Београд: Академија уметности.
- Томић, З. (2009) *Културна политика и политике идентитета*, Београд: Мегатренд универзитет.

---

16 Томић, З. (2009) *Културна политика и политике идентитета*, Београд: Мегатренд универзитет, стр. 55.

---

## ДЕЈАНА ПРЊАТ

---

Шурбек, М. (1981) Награде у култури –награде за књижевност и преводаштво, *Култура-документација* свеска 1, Завод за проучавање културног развитка СР Србије.

Dejana Prnjat

Alpha University, Academy of Arts –  
Department for Production in Arts and Media, Belgrade

### SERBIAN NATIONAL AWARDS FROM 1945 TO 1980

#### Abstract

State cultural policy plays a major role in the cultural life of every country, since it creates conditions for artistic work and life. This is achieved in a variety of different ways, through legal regulations and financial support for cultural institutions, projects and artists being among some. It is important to recognize that a state cultural policy never functions separately from the general policy of the state, and that every country defines its cultural policy and establishes its priorities depending on its political, social, economic, cultural and other factors. Awarding is an integral part of every cultural policy, and in this research we are also going to overview the most important Serbian national literary awards presented between 1945 and 1980. We will examine the 7th of July Award and the October Award.

**Key words:** *literary awards, cultural policy, Serbia, national awards, 7th of July Award, October Award*

---

# ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ НАГРАДА У СРБИЈИ

---

## ЈЕДНО ЛИЧНО ИСКУСТВО

**Сажетак:** У другој половини 20. века, нарочито од 60-тих до 80-тих година, све већи број награда у култури, посебно књижевних, давали су печат интелектуалном односно књижевном пољу у Србији. Међу тим наградама, посебно место заузимају награде које су оснивале и додељивале друштвено политичке заједнице на савезном, републичком и градском нивоу, које су у симболичком смислу значиле жељу државне заједнице и њених делова да имају улогу савремених мецена. Једна од тих награда, врло престижна у дугом периоду, била је и Октобарска награда града Београда за допринос уметности и науци, која се од 2008. више не налази у номенклатури награда у култури. Овај рад, захваљујући учешћу аутора у раду жирија Октобарске награде града Београда за књижевност и преводилаштво у периоду 1977-1980, реконструисао услове под којима је ова награда додељивана, кандидовање аутора и њихових дела, контроверзе у појединим случајевима и одјеке у јавности. Пред члановима жирија у том периоду нашло се 77 дела претежно књижевника, извесног броја књижевних историчара, теоретичара и критичара и много мање преводилаца. За рад жирија у два мандата, у сваком случају, карактеристична је атмосфера толеранције и сагласности приликом одлучивања о добитницима, у чему је велику улогу имао председник жирија, Вукоје Булатовић, директор и главни уредник Политике у то време.

**Кључне речи:** Награде, октобарска награда, књижевност и преводилаштво, жири, историја награда

Ако је друштво, у одређеној фази свог развоја као човечанство, могло да измисли неку ствар која ће задовољити најдубљу човекову потребу за признањем, онда је то посебна награда која се појединцима додељује за допринос науци,

књижевности, уметности и другим видовима стваралаштва. Једна од најпознатијих, Нобелова награда, награда шведског хемичара Алфреда Б. Нобела (1833-1896), додељује се из фонда основаног 1895. године. Даје се, по завештању, за највећи допринос човечанству у науци, књижевности и очувању мира (од 1901). Код Срба, Нобелову награду за књижевност добио је 1961. године Иво Андрић (1892-1975), у својој 69. години.<sup>1</sup> Друга позната награда, истина на националном нивоу, али са далекосежним значењем, коју је 1903. године утемељио Едмон де Гонкур – *Prix Goncour* – успешни аутор, критичар и издавач, такође већ више од сто година овенчава бројне француске књижевнике. Додељивање односно недодељивање једне од ових престижних награда увек изазива велику пажњу и често контроверзе, поготово када је реч о првој, светској награди, коју понекад прати и политичка или идеолошка конотација.

Свако друштво, свака култура, свака земља установљује своје награде у култури, подразумевајући под тим шири спектар стваралаштва, и то у складу са својом традицијом, својим интелектуалним потенцијалима, својим системом вредности. Србија, са свим својим дисконтинуитетима у културном развоју, има и дужу и краћу историју награђивања својих научника, књижевника и уметника. Стварајући своју интелигенцију током 19. и на почетку 20. века, свој универзитет, своје културне и научне установе, млада и обновљена српска држава је почела да уводи и систем вредновања научног и уметничког стваралаштва. Као модерна појава, награђивање у култури доживљава, ипак, свој процват тек у другој половини 20. века. Време установљења првих награда у култури пада управо у периоду 1950-1970. године. Према поузданом податку, на основу документарног истраживања сарадника Завода за проучавање културног развика, може се констатовати 29 само књижевних награда насталих 1950-1979.<sup>2</sup> Најплодније раздобље установљења тих награда било је 1961-1970., када је основано 12 књижевних награда, Једно од сигурно првих социолошких истраживања на тему награде у култури спроведено је 1974. године, дакле управо при крају тог иницијалног периода њиховог оснивања, и то на примеру 13 књижевних награда, међу којима је најстарија, најугледнија и до данас трајућа Нинова награда критике, установљена 1954. године, а коју је први добио

---

1 Енциклопедија српског народа (2008) Београд: Завод за уџбенике, стр. 723-724.

2 Немањић, М. Књижевне награде – друштвена и уметничка функција, у: *Награде у култури – награде за књижевност и превођење*, приредила Шурбек, М. (1981), Београд: Завод за проучавање културног развика

Добрица Ћосић (1921-2014), у својој 33 години, за свој роман *Деобе*, други по реду настанка у књижевној радионици овог плодног писца. Следе га Мирко Божић (1955), са наградом добијеном у 36 години, за роман *Неиспакани*, такође другим делом овог писца и Оскар Давичо (1909-1989), са наградом добијеном у 42 години, 1956 године, за роман *Бетон и свици*, већ 13. књижевним делом овог писца. Наведени подаци указују и на један мој методолошки приступ, који упућује на значај генерацијске припадности књижевника и на њихов књижевни опус. Ово истраживање у целини бавило се, у ствари, Друштвеним и уметничким смислом књижевних награда.

Тако се, заиста, и поставља основно питање шта ове награде значе појединцу, шта значе у култури једног друштва, како се до њих долази, колико их је, ко их додељује итд. Између Нобелове и Гонкурове награде, на пример, разлика је у томе што прва доноси право богатство, а друга огроман престиж који доприноси штампању награђеног књижевног дела, што посредно значи и велики комерцијални успех. НИН-ова награда критике, коју, условно речено, можемо да поредимо са Гонкуровом, спаја донекле ова два принципа – новчану добит и престиж. Износ од 10.000 дин. који је награђени књижевник добијао у то време такође је значао мало богатство, али је награда обезбеђивала и велики комерцијални успех награђеног дела. Социолог Бранимир Стојковић је у свом предговору за другу књигу документарних истраживања у Заводу за проучавање културног развитка написао да је награда ратификација коју (групни, друштвени), супер-его признаје егу појединца и тиме га потврђује, даје му легитимитет у некој области уметничког стваралаштва.<sup>3</sup> Ово питање признања легитимитета је кључно са културолошке тачке гледишта и у том смислу Пјер Бурдије (1930-2002), француски социолог, образлаже концепцију интелектуалног поља на коме институт награде управо има функцију давања легитимитета и тиме превазилази чисто индивидуални ниво. Поставити питање генезе јавног смисла, пише овај познати социолог, значи поставити питање ко доноси суд и ко врши посвећивање, како се врши селекција која, у неодређеној и неразлучној збрци створених па и објављених дела, издваја дела која заслужују да буду сачувана и посвећена. Свако друштвено поље, у бурдијеовском смислу, је поље динамичких сила на коме се одвија конкуренција за легитимитет. Аутономија поља, као и његов положај у једној

---

3 Стојковић, Б. Социолошки значај награда, у: *Награде у култури*, приредиле Шурбек, М. и Миловановић, Д. (1986), Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 12.

хијерархији поља која се успоставља међу њима, врло су релевантни за схватање функционисања сваког поља посебно. Када је реч о интелектуалном, још уже књижевном пољу, о коме је Бурдије такође писао, актери су врло бројни, почев од самих књижевних стваралаца па до чланова различитих жирија различитог професионалног и социјалног порекла.

Прецизирајући у једној својој студији какве су тенденције у књижевном стваралачком процесу, Пјер Бурдије је утврдио три нивоа анализе, и то а) анализу положаја књижевног поља у оквиру поља моћи и његов развој у току времена, б) анализу унутрашње структуре књижевног дела, света који се покорава сопственим законима функционисања и промене и в) анализу генезе хабитуса оних који заузимају одређене положаје на књижевном пољу.<sup>4</sup> Шта карактерише интелектуално односно књижевно поље у другој половини 20. века, а шта сада већ увелико у 21. веку. Књижевно поље је, несумњиво, да се задржимо на њему, једно од најдинамичнијих у оквиру једне целине много ширег интелектуалног поља, са великим бројем актера различитог хабитуса и с генезом у којој се препознају фазе различитих карактеристика. Са 359 књижевника у Удружењу књижевника Србије, колико их је било средином 60-тих година 20. века, ова књижевна популација нарасла је у првој деценији 21. века на 1.300 чланова. Формирана је још једна књижевна организација, Српско књижевно друштво, са око 200 чланова у време о коме говоримо.<sup>5</sup> У том контексту треба посматрати и све већи број књижевних награда, које су настајале у периоду после 80-тих година 20. века. Према Лексикону литерата-лауреата, у Србији је крајем 20. века додељивано 198 књижевних награда.<sup>6</sup> Андрићева награда, као једна од нешто новијих – установљена 1976. – додељена је закључно са 2006. годином 31 књижевнику. Оснивање награда, рад жирија и избор кандидата за награду један је културноисторијски условљен процес који је давао карактеристике књижевном пољу током последњи 25 година 20. века. Осврнемо ли се на саме почетке, на оних 28 књижевних награда поменутих у уводном делу овог текста, видећемо да су 6 награда основале друштвено–политичке и друштвене организације, 5 награда скупштине друштвено-политичких заједница, Удружење

---

4 Бурдије, П. (2003) *Правила уметности – Генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови. Енциклопедија српског народа (2008) Београд: Завод за уџбенике, стр. 310.

5 Немањић, М. (2011) *Књижевна култура у Србији – социолошки есеји и истраживања (1975-2005)*, Београд: Драслар-партнер, стр. 27.

6 Стојковић, Р. (2004) *Лексикон литерата-лауреата: српске књижевне награде: 1839-2002*, Београд: Потез.

---

књижевних преводаца 3 награде итд. Занимљиво је констатовати да су четири значајне награде основале управо друштвено-политичке и друштвене организације – Награда АВНОЈ-а (1964), први пут додељена 1966. Родољубу Чолаковићу (1900-1981) и Мирославу Крлежи (1893-1981), награда 4. јула (1969), додељена исте године Бранку Ћопићу (1915-1984), Седмојулска награда (1959), први пут додељена 1960. Душану Матићу и, најзад, Октобарска награда града Београда (1954), први пут додељена Бранку Ћопићу 1956. године. Наводимо ове награде као израз једне симболичке моћи повезане са друштвеном моћи тога времена, која је као репере имала одређене датуме. Као што је познато, неке од ових награда више не постоје због радикалне промене на пољу друштвене моћи, што је било праћено и губљењем симболичке моћи. Међу наградама које су, ако тако може да се каже, укинуте, налази се и Октобарска награда града Београда, која је замењена априлском наградом града Београда, у знак првог помињања Београда у 9. веку. Не улазећи у културолошку расправу о оправданости или неоправданости замена ових симбола, треба ипак рећи да симболички капитал који се ствара током историје задржава своју аутентичност без обзира на промене у сфери друштвене односно политичке моћи. Отуда сматрам оправданим што ћу се осврнути на рад Жирија за додељивање Октобарске награде за књижевност и преводилаштво у периоду 1977-1980. године, у чијем сам раду и сам учествовао. Све ове четири године председник тог Жирија био је Вукоје Булатовић (1927-2001), представник политичке елите тога времена и у ово време директор и главни уредник листа *Политика*.

У Жири за књижевност и преводилаштво Октобарске награде града Београда именован сам Решењем Комисије за избор и именовање Скупштине града Београда од 30. 06. 1977. године. Имао сам 45 година и у то време био истраживач у Заводу за проучавање културног развика, у који сам као дипломирани социолог дошао 10 година раније. Поред мене у Жири су именовани Ристо Тошовић (1923-1986), књижевник. Борислав Радовић (1935), књижевник, Вук Крњевић (1933), књижевник, др Јован Деретић (1934), ванредни професор Филолошког факултета у Београду и Никола Вишњић, главни уредник Дома омладине у Београду. Жири у овом саставу радио је две године, да би већ наведена комисија Скупштине града Београда Решењем од 20. 09. 1979. године именовала нове чланове, и то Јована Јанићијевића (1936), књижевног преводиоца, др Слободана Ж. Марковића (1928), књижевника и професора на Филолошком факултету у Београду, Младена Маркова (1934), књижевника, Жарка Команина (1934-2010), књижевника и Владимира



Стојшина (1935-1994), књижевника. Председник је и даље Вукоје Булатовић, а од старих чланова Милош Немањић, у то време заменик директора Завода за проучавање културног развитка.

Шта нам казује ова структура чланова Жирија. Пре свега, од 11 чланова у ова два мандата, било је 6 књижевника, два професора Универзитета и по један социолог, књижевни преводилац и одговорни уредник једне значајне београдске установе. Са културолошке тачке гледишта, био је то компетентан састав за разматрање предлога кандидата за добијање овог престижног признања и за одлучивање коме треба да припадне. Као равноправан члан, све четири године имао сам врло активну улогу и учествовао у одлучивању ко треба да буде лауреат. Могло би се такође рећи да смо, ако изузмемо Ристу Тошовића и самог Вукоја Булатовића, генерацијски били доста хомогена група 40-годишњака, која је имала заједнички језик и делила неке вредности, уз, разумљиво, и индивидуалне разлике.

Жири је радио на основу Упутстава о извршењу Одлуке о установљењу Октобарске награде за најбоља достигнућа у области науке и уметности, која су донета фебруара 1977. године, а које је предвиђало 9 области стваралаштва за које се награда додељивала. Право предлагања имале су издавачке куће, установе науке и културе, медијске куће, појединци, па и сами чланови жирија. Листа предложених кандидата, по правилу, била је објављивана текуће године у дневном листу *Политика* током септембра месеца. Као члан Жирија сачувао сам комплетну документацију о његовом раду током те четири године, што ми омогућава и овај историјски осврт на једно раздобље и активну улогу једне друштвене установе каква је била Скупштина града Београда и групе интелектуалца у својству арбитра за вредновање књижевног стваралаштва на књижевном пољу тога времена. Сва предложена књижевна дела разматрана су на шест до седам седница, пре коначне одлуке, о чему ће касније бити нешто више речи.

Ако желимо да разумемо време у коме се све ово дешавало, морамо да имамо у виду да је то период од десетак година најплодније издавачке продукције у Југославији, са јаким издавачким кућама у Србији, какве су биле Просвета, Нолит, Вук Караџић и многе друге. Према једној публикацији која је урађена за Унеско, у Југославији је 1975. године објављено 11.239 наслова у тиражу од 70.449.000 примерака, што се мерило са 526 наслова и 3.297 примерака на 1.000

становника тадашње државе.<sup>7</sup> Књижевна популација тога времена обухватала је како књижевнике из међуратног периода, тако и књижевнике који су почели да објављују непосредно после Другог светског рата, али и оне који су као млади књижевници наступали управо у ово време о коме говоримо. Видеће се ко су били кандидати а ко лауреати Октобарске награде за књижевност и преводилаштво у овом четворогодишњем периоду, а видели смо ко су били добитници првих књижевних награда после 50-тих година 20. века. Наступала је једна ратна генерација, која је стала уз раме предратној, а онда се појавила и једна послератна генерација, која ће дати печат времену које је долазило и које су обележиле 80-те и 90-те године 20. века.

Како се овај жири снашао у неодређеној и неразлучној збрци ствараних па и објављених дела и како је одлучивао о делима која заслужују да буду сачувана и посвећена, како би то Бурдије рекао. На листи предложених кандидата за Октобарску награду за књижевност и преводилаштво 1977. године нашла су се имена 7 књижевника и преводилаца, које су предложили издавачи, установе науке и културе и друге организације, којима је придружено још 13 имена на предлог Жирија, тако да је у најширем избору било 20 књижевника односно преводилаца. Разматрајући све предлоге, Жири је на својој 7. седници издвојио пет кандидата, међу којим су Мухарем Первић (1934-2011), Александар Вучо (1897-1985), Владимир Јовичић (1935-2002), Радмила Шалабалић (1927), једини преводилац и Света Лукић (1935-2002). У овој конкуренцији, приликом коначног одлучивања, избор је пао на једног од најпознатијих међуратних писаца, Александра Вуча, који је у то време имао 80 година и иза себе импозантан књижевни опус. Награду је добио за дело *И тако, даље омаме*. Његову кандидатуру је истакао управо Жири. У овој години је карактеристично баш то да је постојала велика несразмера у броју кандидата које су предложиле позване установе и броја кандидата које је предложио Жири. Мухарема Первића, који се нашао у ширем избору са својом значајном књигом *Традиција и критика*, на пример, предложило је предузеће *Графос*. Занимљиво је да је познату песникињу, Десанку Максимовић (1898-1993), за књигу *Песме из Норвешке*, кандидовало Одељење језика и књижевности САНУ и Издавачко предузеће *Просвета*. Са ове дистанце тешко је проценити зашто је предност дата Александру Вучу. Да ли је то једна од неправди које је немогуће избећи приликом оваквих избора, где се, ако тако може да

---

7 Немањић, М. и Јанићијевић, Ј. (1982) *Књига и читање у Југославији*, Београд, Југословенска комисија за сарадњу са Унеском, стр. 65.

се каже, јављају равноправни кандидати или је у питању и нешто дубље.

Исти састав Жирија разматрао је и листу кандидата за награду у 1978. години. Ове године је кандидовано чак 26 књижевника и књижевних преводилаца. На листи кандидата објављеној 26. септембра те године истакнута је кандидатура 10 имена иза којих су стајале позване установе, а коначну листу са наведеним бројем употпунили су предлози чланова Жирија. Према личном записнику са пете седнице Жирија, одржане 6. октобра 1978. године, може да се види да је Душан Матић (1898-1980) од присутних чланова добио 4 гласа, Милован Данојлић (1937) два и Мухарем Первић само један глас. Тако је одлучен добитник ове награде за ту годину. Душан Матић је ово признање добио за књигу песама *Муњевити мир*. Њега је такође предложио као кандидата Жири. Милована Данојлића, кога је за књигу *Како је Добрислав протрчао кроз Југославију*, на пример, предложило је Удружење књижевника Србије, сврстали смо, као што се види по гласању, у ужи избор. Да ли и у овом случају може да се, у извесном смислу, говори о одређеној неправди. На неке награде, као што је и ова, неки познати књижевници чекају, једноставно, по својој величини и значају свог дела.

Са Октобарском наградом за књижевност и преводилаштво за 1979. годину настаје, могло би се рећи, нова ситуација не само због тога што је Жири радио у новом саставу, већ и због тога што Јован Радуловић (1951), аутор кога је Жири кандидовао и одабрао за добитника, оценивши његову књигу, збирку приповедака, *Илини так*, вредном овог признања, ову награду ипак није добио. Међу 22 књижевника која су до те 1979. године добила ову награду, Јован Радуловић је био најмлађи који је требало да понесе ово признање. Какав је био контекст овог догађаја са неуручивањем награде, упркос једногласној одлуци Жирија да је аутор ту награду заслужио. Нема сумње да су се на листи кандидата нашла и таква имена, као што су имена Николе Милошевића (1929-2001) и Борислава Пекића (1930-1993) и још неких познатих књижевника, али је Жири, очигледно, хтео да искорачи из једног већ устаљеног приступа одређеним величинама и да награди једног младог писца због његове оригиналности и свежине. Овај случај је свакако дао печат раду Жирија у овој години. То се види и по одјецима у штампи. *Новости* од 19. октобра те године посветиле су целу страну овом случају.<sup>8</sup> Под насловом *Принцип – како знаш и умеш*, што је била парафраза изјаве председника Жирија Вукоја

---

<sup>8</sup> Богутовић, Д. (1979) *Принцип – како знаш и умеш*, Вечерње Новости.

Булатовића, уоквирено је стајало предложени (и ненаграђени). За ову годину је посебно карактеристично да је било кандидовано 16 преводаца за превод Сабраних дела Шарла Бодлера, међу којима су били др Катарина Амброзић (1925-2003), Никола Бертолино (1931) и многи други познати преводиоци. Дакле, избор је био велики, имајући у виду и имена књижевника, као што су Душан Костић (1917-1997), Јара Рибникар (1912-2007) и још неки, али се Жири определио за једног младог писца, аутора и једног драмског текста, познате *Голубњаче*, која је изазвала многе полемике јер се Ј. Радуловић у тој драми позабавио усташким злочинима у Другом светском рату. Тако је и недодељивање овог признања овом књижевнику било последица једног идеолошког уплива на интелектуално поље, јер владајућа партија није желела да се награда с овим именом додели човеку који је проговорио о тој болној историјској чињеници. Оно што служи на част овом Жирију и његовом председнику је да су сви остали доследни и јединствени у својој одлуци, упркос томе што је цела ствар заташкавана процедуралним питањима. Овом приликом не треба препричавати све изјаве, али је ипак карактеристична изјава Жарка Команина, који је рекао да треба да се стиде они који су, под знацима навода, заборавили да предлажу писце и књиге и додао коме иде у прилог да се не предлажу добре књиге. Треба, ипак, навести и писање *Политике експрес* од 16. октобра 1979. године, јер је ту наведен прави мотив за избор Жирија. Радуловићева проза наставља најбоље традиције нашег приповедања, пише новинар овог листа. Тако је, можда, ове године опет направљена двострука неправда, пре свега због недодељивања награде писцу који је то заслужио или, ако се хтело одати признање преводилачком раду, што награда није припала групи преводаца.

Учествујући у раду овог жирија и 1980. године, заокружио сам и своје лично искуство у арбитражу приликом вредновања књижевних и преводилачких радова. Жарка Команина је у Жирију за ову годину заменио Симеон Бабић, у то време директор Библиотеке града Београда. Истовремено, опет се појавио споран случај, Тако је, на пример, Небојша Глишић, кога је издавачка кућа *Слобода*, у којој је био главни уредник, кандидовала за књигу *Лутка из акта*, повукао ту кандидатуру, у знак протеста што чланови Жирија предлажу кандидате. Опет су реаговале *Новости*. У ауторском тексту, под насловом *Затворени кругови*, новинар овог листа поставља питање могу ли чланови Жирија да се појаве у улози грађанина-предлагача.<sup>9</sup> Повод за то биле су

---

9 Исто.

две кандидатуре, наиме Младен Марков је предложио роман *Певач*, Бошка Петровића (1922-1982), а Јован Јанићијевић, у то време директор Издавачког предузећа *Делта-прес*, књигу Милована Данојлића *Змијин свлак*. Прозван сам, такође, и ја као члан Жирија, јер сам такође, са групом сарадника Завода за проучавање културног развика, предложио ову књигу Милована Данојлића. Као што је познато, Жири је, узимајући у обзир све предложене кандидате, већином гласова био за *Змијин свлак*. У најужем избору, поред ове књиге и њеног аутора, били су *Певач* Бошка Петровића и књига песама Десанке Максимовић *Ничија земља*. Овом приликом, као аутентичан докуменат, треба навести извод из образложења сарадника Завода за проучавање културног развика, међу којима су професори књижевности, један психолог и један социолог. У том образложењу се каже следеће: „У овој литератури ипак је најзначајније врело управо то дубоко животно искуство .....” које прожима целу књигу. Приликом гласања, наведимо и то, Милован Данојлић је код 4 члана био на првом месту, код једног на другом и код једног на трећем.

Какво је, дакле, то моје лично искуство у раду Жирија за доделу Октобарске награде за књижевност и преводилаштво у периоду 1977-1980. године и шта у историји награђивања стваралаца у култури значи ова награда иза које стоји град Београд у знак свог историјског јубилеја. Било је, пре свега, задовољство током четири године, у једном згуснутом времену од непуна два месеца пред доделу Октобарске награде, седети у друштву књижевника и књижевних преводилаца, имати пред собом двадесетак књига књижевника и књижевних преводилаца у годишњој селекцији, расправљати о њима и у једној толерантној атмосфери и равноправно учествовати у доношењу одлуке о лауреату. Ако изузмемо случај Илинштак, који представља реликт једног идеолошког обрасца на интелектуалном пољу, може се рећи да је ово поље у то време већ имало знатан степен аутономије. Мада представник политичке елите тога времена, Вукоје Булатовић као председник Жирија у овом мандату, показао је не само велики степен толеранције већ као интелектуалац и пуну сагласност с члановима Жирија у разматрању кандидата и у доношењу одлука о кандидату који завређује ово, у то време, престижно признање. Имао је часну улогу и у случају Јована Радловића.

Шта нам је, с друге стране, понудила књижевно-преводилачка продукција на књижевном пољу тога времена. У једном чисто статистичком пресеку, можемо да констатујемо да се пред члановима Жирија нашло 77 дела, што је импозантан број. Број аутора је нешто већи, има ли се у виду да

је за превод Шарла Бодлера предложено 16 преводаца. Уз овај изузетак, када су преводиоци били, ако се тако може рећи, у првом плану, треба истаћи да је преводилаштво било много мање заступљено у кандидовању, а сасвим занемарено у награђивању. Године 1977. као преводиоци били су предложени Јован Христић (1933-2002), Радмила Шалабалић и Коља Мићевић (1941). Следеће, 1978. године, био је предложен само Петар Вујичић (1924-1993), а 1979, велика група преводаца. С обзиром на то 1980. није предложен ниједан преводац, укупно је било предложено 20 преводаца, са оних групних 16. Зато је, с друге стране, била заступљена књижевно-историјска и књижевно-теоријска литература са делима кандидата, као што су Драгутин Гостушки (1923-1998), Драган Стојановић (1945), Мухарем Првић и др.

Најзад, долазимо до лауреата. У прве две године, очигледно, наметнула су се два велика књижевна имена, Душана Матића и Александра Вуча, оставивши у сенци све остале кандидате. Већ 1979. године интелектуално поље је изнедрило свој изазов и видели смо како се то завршило, када је било у сукобу са владајућим моделом мишљења. Најзад, одлука да ово признање 1980. припадне Миловану Данојлићу за наведену књигу прави је израз уважавања добро образложеног предлога групе интелектуалаца и препознавања квалитета овог дела од стране чланова Жирија.

На крају, шта рећи о тој великој потреби стваралаца у култури да се изборе за посебно признање. У једном свом тексту под насловом *Потамнели сјај награда у култури* и поднасловом *Много званих, мало одабраних*, мислим да сам указао на то да награде у нашој култури можда представљају замену и за неке друге врсте признања.<sup>10</sup> Тема, у сваком случају, нарочито у савремено доба, остаје отворена и пуна контроверзи.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Богутовић, Д. (1979) *Принцип – како знаш и умеш*, Вечерње Новости.

Бурдије, П. (1970) Интелектуално поље и стваралачка замисао, *Култура* бр. 10, Београд: Завод за проучавање културног развика, стр. 74-107.

Бурдије, П. (2003) *Правила уметности – Генега и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови.

---

10 Немањић, М. (26. јул 2003) *Потамнели сјај награда у култури – много званих, мало одабраних*, *Политика*.

Енциклопедија српског народа (2008) Београд: Завод за уџбенике.

Листа предложених кандидата за Октобарску награду града Београда за најбоља достигнућа у области уметности и науке за 1977. годину – књижевност и преводилаштво, (26. септембар 1977) *Политика*.

Аноним (26. септембар 1978) Листа предложених кандидата за Октобарску награду града Београда за најбоља достигнућа у области уметности и науке за 1978. годину – књижевност и преводилаштво, *Политика*.

Аноним (26. септембар 1979) Листа предложених кандидата за Октобарску награду града Београда за најбоља достигнућа у области уметности и науке за 1979. годину – књижевност и преводилаштво, *Политика*.

Аноним (25. септембар 1980) Листа предложених кандидата за Октобарску награду града Београда за најбоља достигнућа у области уметности и науке за 1980. годину – књижевност и преводилаштво, *Политика*.

Немањић, М. (2011) *Књижевна култура у Србији – социолошки есеји и истраживања (1975-2005)*, Београд: Драслар-партнер.

Немањић, М. (26. јул 2003) Потамнели сјај награда у култури – много званих, мало одабраних, *Политика*.

Немањић, М. Књижевне награде – друштвена и уметничка функција, у: *Награде у култури – награде за књижевност и превођење*, приредила Шурбек, М. (1981), Београд: Завод за проучавање културног развитака.

Немањић, М. и Јанићијевић, Ј. (1982) *Књига и читање у Југославији*, Београд, Југословенска комисија за сарадњу са Унеском.

Саопштење редакције (16. октобар 1979) Награда за књижевност и преводилаштво није додељена, *Политика експрес*.

Стојковић, Б. Социолошки значај награда, у: *Награде у култури*, приредиле Шурбек, М. и Миловановић, Д. (1986), Београд: Завод за проучавање културног развитака, стр. 12.

Стојковић, Р. (2004) *Лексикон литерата-лауреата: српске књижевне награде: 1839-2002*, Београд: Потез.

Miloš Nemanjić  
sociologist

A CONTRIBUTION TO THE HISTORY  
OF AWARDS IN SERBIA

A PERSONAL EXPERIENCE

Abstract

In the second half of the 20th century, especially during the 1960s and the 1980s, a growing number of cultural awards, particularly literary ones, marked the intellectual field ie literary art in Serbia. Among these, a special place belongs to the prizes established and given by social-political communities on federal, republic or local levels, which symbolizes the desire of the state and its parts to play the role of a modern benefactor. One of those prizes, which used to be rather prestigious over a long period of time, was the October Award of the City of Belgrade for contribution to art and science, but since 2008 it has lost its place in the culture awards nomenclature. This paper, thanks to participation of the author in the work of the jury of the October Award of the City of Belgrade for literature and translation in the period 1977-1980, reconstructs conditions under which the award was assigned, the authors and their works nominated, as well as the controversies arisen in some cases and reactions of the public. In this period, members of the jury have assessed 77 works, mostly writers' pieces, a number of works by literary historians, theoreticians and critics, and much fewer translators. In two turns, the work of the jury was undoubtedly colored by the atmosphere of tolerance and concord in decisions on the winners, when a great role in this was played by the jury chairman, Vukoje Bulatović, the manager and chief editor of the "Politika" daily magazine at the time.

**Key words:** *awards, October award, literature and translation, jury, award history*



Народна библиотека Србије, Београд

DOI 10.5937/kultura1445064V

УДК 06.05::028(497.11)"1973/2013"

06.05::821.163.41(497.11)"1973/2013"

прегледни рад

---

# НАГРАДА ЗА НАЈЧИТАНИЈУ ИЛИ НАЈБОЉУ КЊИГУ

---

**Сажетак:** У раду се говори о Награди Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године (1973-2004), односно о Награди за најбољу књигу у мрежи јавних библиотека Србије (2005-2013). Од 1973. године до данас неколико пута је судбина ове награде била неизвесна, а 2005. године је њен карактер значајно промењен. Промена профила награде изазвала је бурне реакције јавности. Каква је судбина ове јединствене награде која сваке године изазове расправе о оправданости свога постојања?

**Кључне речи:** *Награда Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године, Награда за најбољу књигу у мрежи јавних библиотека Србије, Народна библиотека Србије, јавне библиотеке, читаоци јавних библиотека*

Награда као стимулативно средство културне политике значајна је чињеница у свакој, па и у савременој српској култури. Књижевну награду теоретичари културе посматрају као значајан индикатор за однос друштва према књижевном (и уопште уметничком) стваралаштву и за развијање критеријума за валоризовање књижевне продукције.<sup>1</sup> Поред позитивног утицаја награде на развој књижевности, честе су и критике на рачун великог броја књижевних награда (Предраг Чудић 1996. године наводи више од 250 књижевних признања у Србији<sup>2</sup>) па се често велики број награда тумачи као показатељ девалвације књижевног стваралаштва.

Оснивачи награда у култури могу бити органи власти, културне установе, професионално-сталешка удружења, радне

---

1 Немањић, М. (1974) Књижевне награде – друштвени и уметнички смицао, *Трећи програм* бр. 20, Београд: Радио Београд, стр. 105-130.

2 Чудић, П. (1996) *Савети младом писцу или књижевна почетница*, Београд: Радио Б92.

организације, редакције часописа, културне манифестације, задужбине... Оснивањем *Награде Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године 1973.* године у игру се уводи *читалац* као значајан чинилац у процесу прихватања књижевног дела. *Награда за најчитанију књигу године* уживала је велики углед у српској културној јавности о чему говори и чињеница да је анализирана у истраживању Завода за проучавање културног развика као једна од 12 најважнијих књижевних награда тога доба.<sup>3</sup>

### *Награда Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године (1973-2004)*

*Награда Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године* установљена је 1973. године поводом свечаног догађаја отварања нове зграде Народне библиотеке Србије на Врачару. Основни критеријуми за награду били су: да је дело савременог југословенског писца, да је објављено у СФРЈ на језицима народа и народности Југославије, да је штампано у последње три године и да је дело најчитаније у години за коју се додељује награда.

Сваке године, на основу одговора јавних библиотека у Србији, формирана је ранг листа од 10 најчитанијих књига (са обавезним бројем бодова за сваку књигу). Редослед на ранг листи се одређивао на основу *Анкетног упитника* који су библиотеке достављале и који је био основа за збир поена по критеријуму који је одређивао *Правилник о Награди*: 1) редослед од првих пет најчитанијих књига објављених у последње три године (на основу статистичких показатеља библиотеке), 2) број уписаних чланова библиотеке у претходној години (за коју се додељује награда) и 3) величина библиотечког фонда књига у претходној години.

Церемонијал проглашења и уручења награде обављао се 6. априла, на Дан Народне библиотеке Србије. Према *Правилнику о Награди*, било је потребно да се анкети одазове најмање половина од укупног броја библиотека у Србији. Број библиотека које су учествовале у анкети из године у годину износио је и преко 90% од укупног броја јавних библиотека у Србији. Изузетак су биле године када Награда није додељена – 1974, 1982, 1985-1988. Свих ових година Награда је изостала јер, према извештајима комисија, „није стигао довољан број одговора” – биле су то године када су најчитаније биле књиге којима „није било угодно” доделити награду: *Време смрти* (штампана 1972) и *Отпадник* (1986)

---

3 Шурбек, М. (1981) *Награде за књижевност и преводилаштво*, Београд: Завод за проучавање културног развика.

Добрице Ћосића, *Судија* (1981) Вука Драшковића, *Трен 2* (1982) Антонија Исаковића, *Књига о Милутину* (1985) Данка Поповића, *Голубњача* (1980) Јована Радуловића. У таквим ситуацијама Награда је била „замрзавана” па је у периоду од 1985. до 1988. године изгледало да је угашена. Изостајање Награде поклапа се са периодом када је Народном библиотеком Србије управљао Милан Милутиновић (1983-1988). Са новим управником НБС, Миломиром Петровићем, који је на челу НБС био од 1988. до 2001. године, обновљена је Награда Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године и непрекидно је додељивана све до појаве демократске власти и новог управника, Сретена Угричића, који је руководио Народном библиотеком Србије од јуна 2001. до фебруара 2012. године.

Од самог почетка Награда Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године била је једно од најугледнијих југословенских књижевних признања и једина књижевна награда коју додељују читаоци. Први лауреат, Милош Црњански, поводом награде 1974. године је изјавио: „Срећан сам што први добијам ово високо признање широке читалачке публике и уверен сам да ће оно постати једна од најдражих награда писцима који ће је наредних година примати”; Миодраг Булатовић је 1977. године рекао: „Нема веће нити драже награде од награде читалаца”; Слободан Селенић 1995. године: „Награда позајмних библиотека, награда са јасним звуком објективности, чини да писац стекне, макар привремено и варљив, али веома подстицајан утисак да је то што он говори – неке потребно. Има ли веће награде за писца?”

Добитници Награде Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године:

- 1973. – Милош Црњански: *Роман о Лондону*
- 1974. – награда није додељена
- 1975. – Михајло Лалић: *Ратна срећа*
- 1976. – Миодраг Булатовић: *Људи са четири прста*
- 1977. – Александар Тишма: *Употреба човека*
- 1978. – Добрило Ненадић: *Доротеј*
- 1979. – Мирко Ковач: *Врата од утробе*
- 1980. – Саша Божовић: *Теби, моја Долорес*
- 1981. – Слободан Селенић: *Пријатељи*
- 1982. – награда није додељена
- 1983. – Меша Селимовић: *Круг*

- 1984. – Драгослав Михајловић: *Чизмаши*
- 1985-1988 – награда није додељивана
- 1989. – Милорад Павић: *Предео сликан чајем*
- 1990. – Добрица Ћосић: *Верник*
- 1991. – Светлана Велмар-Јанковић: *Лагум*
- 1992. – Момо Капор и Зуко Џумхур: *Зелена чоја Монтенегра*
- 1993. – Дејан Медаковић: *Ефемерис 1-4*
- 1994. – Слободан Селенић: *Убиство са предумишљајем*
- 1995. – Слободан Селенић: *Убиство са предумишљајем*
- 1996. – Добрица Ћосић: *Време власти*
- 1997. – Давид Албахари: *Мамац*
- 1998. – Љиљана Хабјановић-Ђуровић: *Женски родослов*
- 1999. – Добрило Ненадић: *Деспот и жртва*
- 2000. – Љиљана Хабјановић-Ђуровић: *Пауново перо*
- 2001. – Горан Петровић: *Ситничарница код срећне руке*
- 2002. – Зоран Ћирић: *Хобо*
- 2003. – Љиљана Хабјановић-Ђуровић: *Игра анђела*
- 2004. – Љиљана Хабјановић-Ђуровић: *Игра анђела*

Увидом у ранг листе најчитанијих књига може се закључити да је интересовање за награђеном књигом најчешће трајало још неколико следећих година, док су нека награђена дела била међу најчитанијим књигама и пре него што су награђена Наградом за најчитанију књигу године. Награда за најчитанију књигу године по правилу је изазивала и интересовање за другим делима награђеног аутора, што се такође може приметити увидом у ранг листе десет најчитанијих књига по годинама. Интересантно је и да су, према ранг листама, неки аутори били врло популарни, а да никада нису добили ову награду (Борислав Пекић, Антоније Исаковић, Вук Драшковић, Данко Поповић, Гордана Куић, Вида Огњеновић).

Ова награда показује да је из године у годину код читалаца српских јавних библиотека расло интересовање за локално, национално, за традицију – за преиспитивање ближе и даље

друштвено-политичке прошлости, за упознавање са „табу-темама” као што су геноцид над српским народомом, страдања у ратовима, партијски догматизам, страдања на Голом отоку, савремена политичка криза итд.

Приметно је поклапање Награде Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године са НИН-овом наградом критике за роман године:

НИН-ова награда		Најчитанија књига
1971.	Милош Црњански: <i>Роман о Лондону</i>	1973.
1973.	Михајло Лалић: <i>Ратна срећа</i>	1975.
1975.	Миодраг Булатовић: <i>Људи са четири прста</i>	1976.
1976.	Александар Тишма: <i>Употреба човека</i>	1977.
1978.	Мирко Ковач: <i>Врата од утробе</i>	1979.
1980.	Слободан Селенић: <i>Пријатељи</i>	1981.
1983.	Драгослав Михајловић: <i>Чизмаши</i>	1984.
1997.	Давид Албахари: <i>Мамац</i>	1998.
2000.	Горан Петровић: <i>Ситничарница код срећне руке</i>	2001.
2001.	Зоран Ћирић: <i>Хобо</i>	2002.

Подударање са НИН-овом наградом показује: 1) да је роман најпопуларнија књижевна врста код читалачке публике српских јавних библиотека и 2) да мишљење књижевне критике снажно утиче на формирање укуса читалаца.

Већ 1985. године часопис *Књижевни гласник* пише о полемици коју је изазвало писмо Александра Пејовића, начелника Одељења посебних фондова Народне библиотеке Србије, Одбору за прославу Дана НБС где се говори о непоузданости статистичких података („често се избор најчитанијих књига врши на основу несигурних присећања”) и тврди да су спискови најчитанијих књига, по правилу, спискови најтраженијих књига, а не стварно прочитаних књига, а и ако је књига читана то још није потврда њене књижевне вредности. „У писму се предлажу два решења: одустати од награде или пронаћи адекватније елементе у пропозицијама за њено додељивање.”<sup>4</sup> Од награде се није одустало, али је она, са доласком новог управника добила сасвим други карактер.

### *Награда за најбољу књигу у мрежи јавних библиотека Србије (2005-2013)*

Демократске промене власти у области српске културе започеле су именовањем нових управника у установама културе. Половином 2001. године пензионисан је тадашњи управник

4 N. G. (1985) Šta s nagradom?, *Književni glasnik* br. 3, Beograd: Politika, str. 8.

Народне библиотеке Србије Миломир Петровић, а за новог управника именован Сретен Угричић.

Са доласком новог управника, Сретена Угричића, најпре је угашена угледна годишња награда „Милорад Панић-Суруп”, намењена библиотекама и појединцима за запажене резултате на унапређењу библиотекарства и на друштвеној афирмацији библиотекарског позива. Затим је промењен датум додељивања Награде Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу године - одлуком од 18. фебруара 2004. године Дан Народне библиотеке Србије постаје 28. фебруар, датум када је Димитрије Давидовић послао писмо кнезу Милошу о уређењу библиотеке. Те године Награда за најчитанију књигу припала је Љиљани Хабјановић-Ђуровић за роман *Игра анђела*. Када је и следеће, 2005. године (најчитанија за 2004), иста књига била поново прва на ранг листи српских народних библиотека, изгледа да је коначно „дара превршила меру”. Љиљана Хабјановић-Ђуровић је четврти пут била лауреат од када се Награда додељује, а њене књиге су годинама биле међу најчитанијим књигама.

Одмах по додељивању Награде, 7. марта 2005. године, Сретен Угричић, управник Народне библиотеке Србије, упутио је писмо члановима Управног одбора Народне библиотеке Србије, Комисији Народне библиотеке Србије за доделу Награде за најчитанију књигу у јавним библиотекама Србије и директорима јавних библиотека у Србији у којем се изјашњава „против промоције популистичких и комерцијалних мерила вредности, која су постала доминантна у нашој култури” и сматра да библиотека треба да подржава значајна дела високих стваралачких квалитета. Предлаже да се додељивање Награде замрзне на одређено време, док се не заврше консултације и расправа о измени концепције, односно профила Награде.<sup>5</sup> Као одговор на овај предлог стигла су бројна писма директора српских јавних библиотека који су у највећем броју подржавали нову иницијативу.

Крајем 2005. године (17. новембра) организована је јавна дебата поводом предлога о промени концепта Награде која је одржана у амфитеатру Народне библиотеке Србије.<sup>6</sup> Позив за учешће у разговору добили су чланови Управног одбора Народне библиотеке Србије, директори јавних библиотека у

---

5 Захтев за променом концепта Награде: писма (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 123-124.

6 Јавна дебата поводом предлога о промени концепта Награде одржана 17. 11. 2005. у амфитеатру НБС: транскрипт (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 129-141.

Србији (одазвало се више од половине од укупног броја јавних библиотека), чланови Комисије за доделу награде, као и књижевници и друге угледне личности српске културе. Комплетан извештај са ове јавне расправе, као и транскрипт и изводи из штампе објављени су у часопису *Гласник Народне библиотеке Србије* (2006) као посебан темат под насловом *Случај „Награда”*. Темат је приредио Саша Илић који у уводном тексту под насловом „Прекодирање културног модела: најчитанија није најбоља” Награду Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу квалификује као једину „статистичку награду” међу књижевним наградама, а статистички измерена читаност није уједно и гарант квалитета одређене књиге, већ повлађивање укусу бројне читалачке публике. „Награда за најчитанију књигу изгубила је смисао оног тренутка када је престала да региструје читаност књижевних дела, наставивши свој живот као берза шунда, популистичког и шовинистичког штива.”

На почетку јавне расправе Сретен Угричић је предложио да библиотеке и даље наставе да евидентирају читаност књига од стране читалаца у библиотекама Србије, а да из списка од 20-25 најчитанијих књига у библиотекама жири састављен од библиотекара одабере књигу године у библиотекама Србије, како би се помирила ова два критеријума – квантитет и квалитет.

Неки од учесника у расправи категорички су износили предлог да се Награда укине. Бранко Кукић, писац и уредник часописа и издавачке куће *Градац* из Чачка овакав свој предлог образложио је тврдњом да статистички подаци ништа не говоре јер људи читају из многих разлога: читају из досаде, читају из радозналости, да нешто науче, што не говори ништа о томе да ли је та књига добра или није: „Не читају се више најбоље књиге, читају се највећи хитови.”<sup>7</sup> Зоран Хамовић, директор издавачке куће Клио, сматра да не треба награђивати статистику и да је квантификација једна од основних полуга популистичке политике. И Љубиша Рајић, професор Филолошког факултета, изјашњава се да је у начелу против било какве идеје да се додељује награда на основу читаности – она не казује ништа, сем о томе какав је тренутни укус најшире читалачке публике.

Владислав Бајац, директор *Геопоетике*, довео је у везу популарност књиге и набавку у библиотекама – сматра да су

---

7 Јавна дебата поводом предлога о промени концепта Награде одржана 17. 11. 2005. у амфитеатру НБС: транскрипт (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 131.

резултати читаности у директној вези са набавном политиком јавних библиотека.

Против предлога да се измени карактер Награде била је Љиљана Хабјановић-Ђуровић уз тврдњу да је увек замрзавање Награде образлагано бригом за нашу културу и тежњом да се подрже значајна дела високих стваралачких квалитета. Као основни аргумент за своју тврдњу навела је да сам назив Награде одређује њен профил и концепт. Укидањем овако конципиране награде, тврди Љиљана Хабјановић-Ђуровић, пориче се право читалаца на сопствени избор и одузима библиотекама смисао постојања. Сматра да су разлози за укидање ове награде ванкњижевни, а да читаоци имају право на сопствени избор, да њихов избор нико нема право да потцењује, ни да га фалсификује замрзавањем, редефинисањем и сличним бирократским заврзламама. „Са променом пропозиција ова награда ће се утопити у мору од 300 других”.

На овакав став Љиљане Хабјановић-Ђуровић реаговао је Иван Чоловић, председник Управног одбора Народне библиотеке Србије кроз чије обраћање је изречена алузија на писце „који су пре десетак година и касније подржавали режим Слободана Милошевића и били пријатељи њега лично и његове жене”<sup>8</sup> чиме и сам потврђује да су разлози за укидање овакве награде ванкњижевни. Он сматра да је ова награда сувишна јер се на многе друге начине може сазнати које књиге су тренутно најчитаније, а да је прави разлог редефинисања награде – да се чује и мишљење библиотекара.

Шта кажу неки од осталих добитника Награде за најчитанију књигу? Добрило Ненадић, књижевник који је два пута био лауреат (1978. и 1999. године) сматра да ову награду никако не треба укинути и да је треба доделити искључиво најчитанијој књизи, без обзира која је. „Резултати се никако не смеју намештати (...) Награда показује стање читалачке публике.” Светлана Велмар Јанковић (лауреат 1991), која је у време јавне расправе била члан Управног одбора Народне библиотеке Србије, подржава редефинисање карактера награде. Момо Капор је одговорио да му та награда „ништа професионално не значи”, док Зоран Ћирић „сматра да је то једина егзактна награда која се код нас додељује, јер нема никаквог лобирања нити фалсификовања резултата (...) Прави писци жарко желе награду читалаца.”

---

<sup>8</sup> Јавна дебата поводом предлога о промени концепта Награде одржана 17.11.2005. у амфитеатру НБС: транскрипт (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 139.

---



Након јавне дебате Награда је доживела трансформацију као покушај да се раздвоје сегменти *статистичког квантитета* и *критичког квалитета*<sup>9</sup> и да се покаже да најчитанија књига није и најбоља. Већ 23. децембра 2005. године донет је Правилник о Награди за најбољу књигу у мрежи јавних библиотека Србије.<sup>10</sup> Према Правилнику о Награди, додељивањем ове Награде Народна библиотека Србије настоји да реafirмише улогу библиотекара и библиотека у култури Србије, заступајући мрежу јавних библиотека Србије. Овако обновљена Награда се додељује на основу следећих критеријума: 1. уметничке, научне, културне и просветне вредности књиге; 2. читаности; 3. професионалног квалитета продукције и опреме књиге (лектура, штампа, повез, дизајн у складу са библиотечким нормама). Одлуку о проглашавању најбоље књиге доноси жири састављен од три директора матичних библиотека, три истакнута библиотекара и директора Народне библиотеке Србије који је по функцији председник жирија. Награда за најбољу књигу године додељује се домаћем аутору за књигу из области књижевности, науке и уметности, која је објављена први пут у Републици Србији у последње три године (каснијим изменама и допунама Правилника о Награди иза речи „књижевности” бришу се речи: „науке и уметности” и додају се речи: „књижевне и научне есејистике”).

Свака јавна библиотека доставља своју ранг-листу од пет најтраженијих књига (прва на листи добија 50 поена, друга 40, трећа 30, четврта 20 и пета 10 поена), а онда Комисија Народне библиотеке Србије допуњава бодовање књига на основу разврставања библиотека у пет категорија према броју уписаних чланова и величини библиотечног фонда. Од пристиглих одговора формира се листа од 25 најчитанијих књига на основу извештаја јавних библиотека у Републици Србији (потребно је да гласа више од половине анкетираних јавних библиотека), а за Награду се (равноправно) кандидује свих 25 књига са те листе. Поред проглашавања најбоље књиге године и доделе Награде, објављује се и ранг-листа 25 најчитанијих књига у мрежи јавних библиотека Србије у претходној години.

Приликом доделе прве Награде за најбољу међу најчитанијим књигама управник Народне библиотеке Србије, Сретен

---

9 Илић, С. (2006) Прекодирање културног модела: најчитанија није најбоља, *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 117.

10 Награда за најбољу књигу у мрежи јавних библиотека Србије: документ (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије*, бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 151-154.

---

Угричић, рекао је: „Од сада ћемо хвалити и залагати се за најбоље књиге, а о најбројнијима наставићемо да водимо уредну евиденцију и статистику.”<sup>11</sup> Тако изгледа да „награда није намењена ни најбољој ни најчитанијој књизи, већ оној која се нашла између, у пресеку та два скупа.”<sup>12</sup>

Награда за најбољу књигу у јавним библиотекама Србије додељена је следећим писцима и њиховим делима (у загради је редни број на ранг листи најчитанијих књига):

- 2005. – Владимир Тасић: *Киша и хартија* (5)
- 2006. – Вида Огњеновић: *Прељубници* (4)
- 2007. – Срђан Ваљаревић: *Кома* (6)
- 2008. – Светислав Басара: *Успон и пад Паркинсонове болести* (12)
- 2009. – Владимир Пишталo: *Тесла, портрет међу маскама* (1)
- 2010. – Владимир Арсенијевић: *Предатор* (22)
- 2011. – Светислав Басара: *Mein Kampf* (17)
- 2012. – Слободан Тишма: *Бернардијева соба* (8)
- 2013. – Александар Гаталица: *Велики рат* (1)

Иако је Награда променила карактер, и даље се она често „преписује“ од жирија за Нинову награду:

НИН-ова награда		Најбоља књига
2004.	Владимир Тасић: <i>Киша и хартија</i>	2005.
2006.	Светислав Басара: <i>Успон и пад Паркинсонове болести</i>	2008.
2008.	Владимир Пишталo: <i>Тесла, портрет међу маскама</i>	2009.
2011.	Слободан Тишма: <i>Бернардијева соба</i>	2012.
2012.	Александар Гаталица: <i>Велики рат</i>	2013.

### *Каква је судбина Награде за најчитанију/најбољу књигу?*

Изгледа да су овако конципираном наградом задовољни једино писци који су њоме награђени. Они који су најчитанији, а књига им није проглашена за „најбољу” и даље се не слажу са оваквим профилем награде. Дејан Стојиљковић, чија књига „Константиново раскршће” је била најчитанија, али не и најбоља 2010. године каже: „нико се није

11 Матовић, Д. (1. март 2006) Најбоља није најчитанија, *Вечерње новости*.

12 Милановић-Храшовец, И. (10. март 2011) Дobar, лош, читан: Најбоља најчитанија књига, *Време*, бр. 1053.

запитао шта се то десило са друштвом, па и библиотечком популацијом која је некада највише читала Црњанског а сада откида на религиозно-љубавне лимунaде и секси приче из домаћег џет-сета?”<sup>13</sup> „Народна библиотека прекраја вољу читалаца и за најбољи роман проглашава књигу која није прва на листи.”<sup>14</sup>

За укидање Награде су се изјаснили и неки чланови жирија. Дејан Вукићевић, писац и библиотекар у Народној библиотеци Србије, члан жирија за 2012. годину, (поводом популарности Мирјане Бобић-Мојсиловић, Јелене Бачић-Алиmpiћ и Весне Дедић) примећује да се појављује нов књижевни жанр – водитељски роман. О томе како се формирају листе најчитанијих књига у јавним библиотекама пише: „Својевремено, деведесетих, радећи у једној јавној библиотеци, био сам сведок лажирања гласања за најчитанију књигу. Колеге су, наиме, не желећи да промовишу лошу литературу, из ваљда најбољих намера, намештале гласове тако да се осим реално најчитанијих књига на листи нађу и неке које више вреде, али су при томе и веома читане. Поуздано знам да су тако радили и други. Тако је награда одлазила у руке заиста читаним, али не и најчитанијим писцима.”<sup>15</sup>

Они који се залажу за укидање награде као аргумент наводе да су књига, писац и издавач награђени већ тиме што су најчитанији, а и многе друге институције проглашавају књигу године.

Библиотекари кроз расправу о овој награди постављају питање шта је библиотека – да ли на библиотеку треба гледати као на храм културе или као на установу која постаје сервис грађана. Одговор на ово питање разрешио би и дилему библиотечких радника о питању да ли читалац треба да се усмерава у изграђивању читалачког укуса или је задатак библиотекара да пружи услугу која подразумева да се обезбеди књига која је у тренду. Одговори на ова питања могли би да помогну и у конципирању набавне политике јавних библиотека.

А Награда? Шта ће бити са Наградом? Колико још дуго ће се из корпуса најчитанијих „извлачити” срећни добитник који ће имати задатак да мало „поправи ствари”?

---

13 Исто.

14 Књижевници огорчени: велика превара с најчитанијим књигама (5. март 2013) *Курир*, бр. 3391.

15 Вукићевић, Д. (2. март 2013) Црна овца, *Политика* бр. 35673, Културни додатак, стр. 1.

---

ЛИТЕРАТУРА:

- Вукотић, Б. (1997) Четврт века Награде за најчитанију књигу године, *Заједница библиотека* бр. 1/2, Београд: Заједница библиотека Србије, стр. 81-89.
- Захтев за променом концепта Награде: писма (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 123-128.
- Изводи из штампе: избор (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 143-149.
- Илић, С. (2006) Прекодирање културног модела: најчитанија није најбоља, *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 115-118.
- Јавна дебата поводом предлога о промени концепта Награде одржана 17.11.2005. у амфитеатру НБС: транскрипт (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије* бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 129-141.
- Књижевници огорчени: велика превара с најчитанијим књигама (5. март 2013) *Курир*, бр. 3391.
- Милановић Храшовец, И. (10. март 2011) Добар, лош, читан: Најбоља најчитанија књига, *Време* бр. 1053.
- Милановић Храшовец, И. (5. март 2009) На стубу читаности : Награда за најчитанију књигу, *Време* бр. 948.
- Награда за најбољу књигу у мрежи јавних библиотека Србије: документа (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије*, бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 151-156.
- Награда за најчитанију књигу године у народним библиотекама Републике Србије : документа (2006) *Гласник Народне библиотеке Србије*, бр. 1, Београд: Народна библиотека Србије, стр. 119-121.
- Н. Г. (1985) *Šta s nagradom?*, *Књижевни гласник* бр. 3, Београд: Политика, стр. 8.
- Немањић, М. (1974) Књижевне награде – друштвени и уметнички смисао, *Трећи програм* бр. 20, Београд: Радио Београд, стр. 105-130.
- Селенић, С. (1995) Зашто романописац пише романе, *Заједница библиотека* бр. 1/2, Београд: Заједница библиотека Србије, стр. 103.
- Стевановић, О. (1977) 6. април – Дан Народне библиотеке Србије, *Библиотекар* бр. 1/3, Београд: Друштво библиотекара СР Србије, стр. 235-236.
- У. Р. (1974) Најчитанија књига у Србији у 1973, *Библиотекар* бр. 4/6, Београд: Друштво библиотекара СР Србије, стр. 145-146.

Хабјановић-Ђуровић, Ј. (11. октобар 2013) Стид ће спасити свет: интервју, *Печат*, бр. 289.

Чудић, П. (1996) *Савети младом писцу или књижевна почетница*, Београд: Радио Б92.

Шурбек, М. (1981) *Награде за књижевност и преводилаштво*, Београд: Завод за проучавање културног развитака.

Bojana Vukotić  
National Library of Serbia

## THE BEST OR THE MOST READ BOOK AWARD

### Abstract

This paper deals with the Most Read Book of the Year Award of the National Library of Serbia (1973-2004) that is the Best Book Award of the network of public libraries of Serbia (2005-2013). On several occasions since 1973 the fate of this award has been uncertain and in 2005 its frame significantly changed. The changes in the profile of the award provoked a strong reaction from the public. Every year, a question is raised as to the fate of this unique award and the reasons for its existence.

**Key words:** *Most Read Book of the Year Award of the National Library of Serbia, Best Book Award of the Network of Public Libraries of Serbia, National Library of Serbia, public libraries, readers of public libraries*

Мегатренд универзитет, Факултет за културу и медије и  
Факултет за пословне студије, Београд

DOI 10.5937/kultura1445077M

УДК 316.7:06.065

159.928:7.01

прегледни рад

---

# ДРУШТВЕНИ СМИСАО НАГРАДА У КУЛТУРИ И ЊИХОВО АМБИВАЛЕНТНО ДЕЈСТВО НА СТВАРАОЦЕ

---

**Сажетак:** *Награде у култури сматрају се значајним средством културне политике. Оне делују стимулативно на ствараоце, подстичу већи број људи да се упознају са награђеним делом или аутором, фаворизују одређене облике уметничког деловања или стваралаштво у целини, а често имају и своју економску компоненту. У овом раду покушаћемо да дубље истражимо подстицајни ефекат који награде имају на уметника и доведемо га у везу са општеприхваћеним циљевима културне политике друштва у транзицији.*

**Кључне речи:** *култура, ствараоци, награде, мотивација, фидбек, субјективни и нормативни критеријуми*

## Увод

Награде представљају важно поље стимулативних инструмената културне политике. Модерна друштва радије се опредељују за стимулативна средства, избегавајући репресивна. У начелу, стимулативна средства културне политике подстичу размах креативних снага, стварају друштвени амбијент погодан за развој духовног стваралаштва и подижу на виши ниво културне потребе широких слојева. Репресивна средства културне политике делују сасвим супротно: она ограничавају, контролишу и сузбијају слободан расцвет и проток стваралачке енергије, онемогућавајући

---

комуникацију и стварајући друштвену климу која није ни културна ни демократска. Средства културне политике која стимулативно делују на уметничко стваралаштво могу бити посредна (доношење прописа који регулишу правни положај уметника и стваралаштва) и непосредна (разни видови награда и признања, стипендије и различити облици помоћи у стручном усавршавању и други облици стимулисања као што су изградња атељеа, формирање ликовних колонија, откупи и сл.).<sup>1</sup>

Од свих набројаних облика стимулативног деловања, вероватно највише контроверзи изазивају награде. Иако бројне у свим облицима културног стваралаштва, оне често нису довољно профилисане, нити су правно прецизно уређене, а сами ефекти награђивања нису довољно културолошки истражени. Иза одлука о наградама често не стоји озбиљан процес вредновања по критеријумима који су јавни. Неке имају димензије социјалног условљавања одређеног, пожељног модела понашања, мишљења или стварања. Уместо награда које су понекад критиковане као идеолошки обојене (Седмојулска, Октобарска, и сл.), уведене су нове, економски веома привлачне, али често по критеријумима који нису довољно транспарентни. Последњих година велику пажњу српске културне јавности привлачи додела националних признања за допринос култури, пре свега због амбиције да се ова признања поделе изван рефлектора јавности, а често по партијским, родбинским или естрадним критеријумима. Тако се урушава шири смисао награде, и од једне начелно добро замишљене друштвене акције прави се приватни аранжман.<sup>2</sup> Док репресивна средства као што је цензура изазивају неподељену осуду, и награде, иако инструмент подстицаја, често постају мета напада и оспоравања од стране јавности, па и самих уметника. Награде у култури, којих је врло много, можда су чак најилустративнији пример како је принцип културне легитимности нарушен у прилично великом броју случајева. Неки уметници, сликари, књижевници и други, почели су и да враћају награде.<sup>3</sup> Оваква ситуација догодила се недавно, на скупштини Удружења књижевника Србије, када је песник Милош Јанковић постао „својевољни одбитник” награде „Милан Ракић“, пошто је одлуком жирија прекршен правилник у коме пише да награду може да

---

1 Прњат, Б. (2006) *Увод у културну политику*, Нови Сад: Стилос, стр. 88.

2 Алексић, М. (11. 1. 2012) Националне пензије: ко су били конкуренти, *Политика*.

3 Немањић, М. (2013) *Култура Србије на раскршћу 20. и 21. века – недокончани модел*, *Култура* бр. 140, Београд: Завод за проучавање културног развика, стр. 213.

добије један или двоје кандидата, а жири је овога пута наградио њих троје!<sup>4</sup>

По својој природи награде представљају комплексан феномен и зато је у тумачење њихове улоге неопходно укључити сазнања различитих научних дисциплина.

### *Друштвени смисао награде*

Према Речнику Матице српске награда је „новац или нешто друго што се некоме даје као признање за истакнут, значајан, запажен рад, за успешан резултат, остварење и сл.” То је у исто време и „признање уопште” и „накнада за обављен, урађен посао”, „плата” или „морална накнада”.<sup>5</sup> У већини европских језика овај термин потиче од латинске речи *praetium*, што значи признање, али и новац, платити или дати нешто заузврат...

Можемо рећи да је универзалан смисао награде у култури одавање почести заслужнима и изузетнима у некој области. Њоме се, осим одавања почести, уметник охрабрује да настави у правцу којим је кренуо, оне утичу и на самог аутора и на заједницу којој припада, доприносе осећају сигурности и самопоштовању аутора и показују степен његове прихваћености у друштвеном окружењу.

Смисао награде можемо посматрати кроз призму утицаја на награђеног и на друштво у целини, на одређену заједницу и њену свест.

Ефекат на друштво награде остварују тако што истичу извршеност, издвајају „озбиљну” или „квалитетну” уметност и подстичу јавност да конзумира највиши ниво уметничких производа. Оне показују ком се облику стваралаштва поклања посебна пажња у одређеном друштву или времену (подстицањем стваралаштва уопште или фаворизовањем појединих уметничких правца, идејних струја и сл.).

Неретко је додељивање награда у области културе праћено примедбама, критикама, оспоравањима, пре свега због саме природе дела о којима се доноси суд и која се награђују, односно не награђују. У спорту је додела медаља и трофеја готово неупитна (ако се изузму спорадична, оправдана или неоправдана, незадовољства суђењем на такмичењима). Додела признања и награда у области природних наука такође је мање подложна оспоравању услед постојања јаснијих

---

4 Павловић, М. (10. 2. 2012) Шта награђујемо у култури – добитници и одбитници, *Политика*.

5 *Речник српског језика* (2007) Нови Сад: Матица српска, стр. 757.

---



критеријума и већих могућности објективне и егзактне евалуације значаја и домета резултата научне продукције. Задатак се усложњава са удаљавањем од прецизних и мерљивих критеријума и резултата и уласком у сферу у којој у избору неминовно учествују фактори као што су субјективност, афинитети, укуси, стилске преференције, па и моде и трендови. Таква је сфера културе и уметности. Што су критеријуми и фактори одређивања квалитета, односно селекције и награђивања дела и аутора, комплекснији и мање егзактни и мерљиви, то су веће и бројније могућности и прилике за вршење непринципијелних (клановских, еснафских, идеолошких, политичких и других) утицаја. Образложења за одабир и награђивање неког дела, односно аутора, у сфери уметности могу представљати веште рационализације и манипулације. Међутим, та увек присутна опасност, која произлази из саме природе уметничког стваралаштва као и из његове рецепције, не значи и одсуство било каквих ваљаних критеријума који уређују неку уметничку област и дисциплину. А критеријуми и вредносне процене су производ темељног познавања традиције дате области, тј. дисциплине, односно култивисане и истанчане перцепције и критериологије. Под тим се не подразумева окоштали традиционализам, као став неразумевања и одбојности према свему новом и оригиналном, иако и та опасност увек постоји. Традиција је то што јесте само ако је прихваћена слободном вољом човека, као животодавни чин, као чувар виталности заједнице и добробити појединца. Ако постане циљ сама себи, она гасне и ишчежава.<sup>6</sup>

Кад је реч о односу између традиције и индивидуалне креативности, велики енглески песник и књижевни критичар, Т. С. Елиот, у есеју *Традиција и индивидуални таленат*, упозорава да оригиналност може постојати тек као модификација и проширење традиције, а не као својевољни, појединачни хир: „Ако приђемо једном песнику без предрасуда, често ћемо открити, да не само најбољи, већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност”. Елиот даље истиче да традиција има много шири значај. „Она се не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје за које безмало можемо рећи да је неопходно

---

6 Бојанин, С. (2013) *Волети, али како: основе савремене психотерапије*, Београд: Конрис, стр. 23.

сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године”.<sup>7</sup>

Дефиниција креативности која се најчешће помиње у психолошкој литератури је Баронова (Baron, 1968, 1969, 1995). Према тој дефиницији креативност је способност да се произведе дело које је не само ново (тј. оригинално, неочекивано) него и корисно. Реч „корисно” аутор схвата шире него практично и утилитарно, што би искључивало уметничку сферу, већ као квалитетно, смислено, које оличава естетску, сазнајну, духовну вредност.

Слично Барону говори и наш психолог Милан Милинковић: „Креативни појединац је онај чији јединствени склоп црта омогућава да у одређеним околностима ствара нове производе материјалне и духовне, од ширег друштвеног значаја”.<sup>8</sup>

Обе дефиниције, и Баронова и Милинковићева, истичу да није довољно да нешто буде ново да би било проглашено креативним. Изрази „корисно” код Барона и „од ширег друштвеног значаја” код Милинковића, указују на то да нови производ треба да врши утицај на људе и на друштвено окружење. То искључује ниже нивое креативности, који могу бити значајни за срећу и добробит појединца, али немају шири утицај, не остављају дубљи и трајнији траг на друштвену заједницу. Ову тврдњу треба, међутим, допунити критеријумом временске перспективе. Познати су случајеви многих стваралаца који су, у своје време, били несхваћени, а неки и исмевани и прогоњени, што сведочи о томе да у процену нечијег стваралаштва не треба укључивати непосредну временску дистанцу. Креативност, као откривање, увођење, произвођење нечег новог је супротна конформизму као прилагођавању постојећем, подилажењу тренутној моди и укусу, трагању за допадљивошћу и одобравањем. Истовремено не треба мислити да је вредан и револуционаран сваки стваралачки покушај који је несхваћен и непрепознат од стране релевантних стручњака или јавности. Субјективни, лични суд ствараоца не може бити ни једино ни главно мерило креативности. Када Барон и Милинковић у своје дефиниције креативности, поред појма новине, новитета, уводе и појмове користи и друштвеног значаја, они тиме наглашавају постојање извансубјективних критеријума којима се

---

<sup>7</sup> Ђорић, А. *Књижевни погледи Т. С. Елиота*, [http://slovoslovlje.blogspot.com/2014/08/blog-post\\_18.html](http://slovoslovlje.blogspot.com/2014/08/blog-post_18.html), приступљено 10. 10. 2014.

<sup>8</sup> Милинковић, М. (1973) *Израда инструментарија и методологије за идентификовање талентованих ученика*, Београд: Институт за психологију, стр. 8.

пуке новотарије разликују од оригиналних, или безвредни од вредних производа.

Према једном од највећих познаваоца и проучаваоца креативности, Михаљу Чиксентмихаљију, стваралаштво је процес који доводи до промена у једном симболичком подручју, што подразумева изванредно познавање и владање симболима, правилима, вештинама и традицијом тог подручја. Колико год занимљив и загонетан био субјективни процес стварања, оригинална идеја, субјективна интуиција, не можемо то сматрати правим стваралаштвом без позивања на неке извансубјективне критеријуме и норме, који подразумевају друштвену и културну евалуацију.<sup>9</sup>

Ко је, онда, у праву, појединац који верује у своју креативност или друштвена средина која исту не препознаје или негира? Ако бисмо се заузели за првог, креативност бисмо схватили као чисто субјективни феномен. Таквом дефиницијом бисмо оповргли тврдњу да је креативност стварање нечег новог, неконвенционалног али и довољно вредног да буде интегрисано у културу, односно да постане традиција. Пошто је утврђено да интимно уверење да је једно дело креативно мора да буде друштвено акредитовано, треба проширити дефиницију. Интимно уверење треба да буде потврђено од стране релевантних стручњака, као што су издавачи, уредници, књижевни критичари у случају рукописа и књижевних дела, ликовни критичари и галеристи у случају сликарства, научна заједница у случају научних теорија.

Психолог Маргарет Боуден са Универзитета Сасек разликује идеје које су нове „само за искуство дотичне особе” (што назива П-креативношћу, тј. психолошком креативношћу) и оне које су, „колико је познато, нове за читаву човекову историју” (што назива Х-креативношћу, тј. историјском креативношћу). Неко је П-креативан ако створи идеју која је за њега нова. Дете може бити бескрајно П-креативно измишљајући ствари које су одраслима познате и очигледне. Понашајући се на овај начин, оно открива и потврђује своју личност. Боуденова наглашава да „Х” означава „историјско”, а не „исторично”. Критеријум није значај неке идеје у историјском смислу, већ њена апсолутна новина у времену и простору.<sup>10</sup>

У теорији стваралаштва се разликују шире и уже схватање креативности, а то се донекле поклапа са разликовањем

---

9 Csikszentmihalyi, M. (2013) *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Perennial, p. 54.

10 Ђук, Љ. *Шта је креативност*, [http://www.ljiljanacuk.com/prolaz/prikazi/kreativnost/sta\\_je.html](http://www.ljiljanacuk.com/prolaz/prikazi/kreativnost/sta_je.html), приступљено 23. 10. 2014.

субјективног и нормативног вредновања креативности. Наиме, креативност производа може да се вреднује на основу:

- субјективног критеријума, где је резултат креативног процеса творевина која је за субјекат који ствара потпуно нова креација;
- нормативног критеријума, према којем је резултат креативног мишљења творевина која је потпуно нова креација у друштву (науци, уметности или индустрији), или, како кажу Барон и Милинковић – друштвено вредна и корисна.<sup>11</sup>

Неки аутори заступају идеју заједничке „територије” два типа креативности: субјективне, психолошке и друштвено-историјски признате креативности. „Сваки нормалан човек ствара, мало или много. Он може, и не знајући, да измисли нешто што је већ измишљено хиљаду пута; ако то и није стваралачко дело за људску врсту, јесте за самог тог појединца. Греша се кад се каже да је „инвенција” само једна апсолутно нова и важна идеја: битна је психолошка новина... Инвенција се неправично ограничава кад се приписује само великим проналазачима”.<sup>12</sup> Овде се ради о два комплементарна приступа значају и вредности стваралаштва, психолошком и друштвеном, који нису међусобно контрадикторни. Колико год оригинални мисаони чин био нужан услов креативности, толико је, начелно, и друштвена провера креативности неког производа неопходан елемент конституисања и потврде његове вредности, и то без обзира на реалне и могуће грешке, промашаје и злоупотребе у процесу верификације.

Имајући у виду претходно, показује се да награде у култури имају важан друштвени задатак и смисао: да формирају и образују укус публике, да одвоје жито од кукоља, да умеју да препознају и промовишу аутентично стваралаштво у односу на епигонство, површност, помодност и друге мањевише заводљиве облике псеудокреативности. Такав задатак поставља високе захтеве пред оне који су задужени за концепирање, утемељивање и додељивање награда и признања, јер, поред неоспорних и доказаних стручних, морају поседовати и моралне квалитете. И тада су нека огрешења могућа, управо због раније поменуте тешкоће да се ново, оригинално дело адекватно процени без временске дистанце, али

---

11 Миливојевић, Т. (2011) *Психологија стваралаштва*, Београд: Мегатренд универзитет, стр. 39.

12 Ribot, T. H. (1900) The nature of the creative imagination, *International Monthly*, 1(1), pp. 648-675, цит. у: Миливојевић, Т. (2011) стр. 39.

---

би штета била минимизирана и не би водила обесмишљавању критеријума, судова и награда.

### *Субјективни утицај награде на ствараоца*

Пре него што се дотакнемо психолошког утицаја награде на ствараоца, треба да напоменемо њихов повољни утицај на његов материјални положај, што, наравно, такође посредује и у његовом психолошком задовољству. Економски ефекат награде може бити директан (оне често доносе значајну суму добитнику – новчани део награде) или индиректан (повећање прихода због веће популарности награђеног дела). Награде утичу на број продатих примерака књига, улазница или носача звука.

Они који добију награде, без обзира да ли су писци, сликари, редитељи, музичари, глумци, носе своје награде свуда са собом, оне светле на дисплеју поред њиховог имена, помињу се у интервјуима, оне су повод за медијску пажњу. Награде постају део имена добитника па неретко можемо чути – „тај и тај, добитник те и те награде”.

У овом контексту ваља поменути и најсвежији пример у области књижевног награђивања у Србији – награду под именом „Подрум Радовановић”; вредност књижевне награде је 3.000 евра, али се добитнику уручује у облику једног бурета од 225 литара најквалитетнијег вина „Радовановић”. А како лауреат не би вукао толики терет кући, добиће око 300 флаша врхунског вина!

Уз олако изречену оцену да „у Србији не постоји књижевна награда за животно дело писцу који је дао немерљив допринос српској књижевности”, винарија „Подрум Радовановић” одлучила је да покрене истоимену награду која ће се додељивати годишње и уручивати писцу који је још за живота постао несумњиви класик (!), али и особа која поштује и унапређује винску културу. Иако се ова тврдња може довести у питање, остаје нам да се надамо да жирију неће бити проблем да пронађе угледне књижевнике који ће испуњавати овај други услов и тиме обезбедити дуг живот новоустановљеној награди, а самим тим и промовисати поменути винарију.

Субјективни утицај награде на ствараоца у култури веома је комплексан и зависи од саме личности ствараоца. „Награђивање је категорија филозофских дисциплина, естетике и аксиологије... То је, међутим и компонента психологије, будући да ова наука награду користи за постизање одређених

психолошких стања и расположења, као мотивациони фактор жељеног понашања”.<sup>13</sup>

Иако многи сматрају да је стваралаштво награда сама по себи, награде могу бити значајни фактор у подстицању аутора да настави, оне представљају врсту подршке и друштвеног признања. Како би то било јасније, треба да укажемо на специфичности стваралачке мотивације и факторе који је подстичу или пак коче. Најбитнија разлика је она између интринзичне (унутрашње) и екстринзичне (спољне) мотивације.

Интринзична мотивација се може дефинисати као скуп сила које подстичу појединца да својевољно, без принуде, обавља неку делатност, зато што је заинтересован за њу и зато што осећа задовољство у томе. Интринзичну мотивацију можда можемо још боље да опишемо разликовањем од екстринзичне мотивације. Ова друга врста мотивације је присутна када појединац ради нешто првенствено због последице или последица које су изван саме те делатности: да би, на пример, избегао казну или осећај стида и кривице, или напротив, да би добио неку награду, признање или одобравање. Спољни мотиватори се често доживљавају као наметнути. Из школског искуства знамо да неке активности за које би ученици били спонтано заинтересовани губе привлачност кад се наметну као обавезне или кад се везују за неки облик принуде. Оно што се мање зна јесте то да и награде (на примеру школе, када се смисао учења поистовећује са исходом у виду оцене) спадају у примере психолошке принуде.

### *Противречна природа награде*

Како је могуће да се награде доживљавају као нека врста принуде? Постоји више разлога томе.

Такмичење и конкуренција које се у уметности поричу, додељивањем награда величају се у исто време. С једне стране, ствараоцима су мрска отворена поређења са другим уметницима или њиховим делима, а јединственост и аутентичност основни су критеријум креативног стваралаштва. С друге стране, мало је области у којима се „Победник је...” чује тако често као у култури. Награде су најјачи показатељ конкуренције, објекат жеље и поруге.<sup>14</sup> У такмичарском контексту, фокус уметника није више на самом унутрашњем стваралачком процесу и обликовању сопственог изражаја,

---

13 Божић, Ј. Д. (1995) *Уметност у светлу награде*, Уб: Јавно информативно предузеће Уб, стр. 15.

14 Towse, R. (2011) *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar Publishing Ltd. p. 63-66.

---

већ на спољашњем догађању, које је изван његове контроле. То намеће перцептуални, афективни и мотивациони образац супротан ономе који дефинише личност уметника као особе изразито привржене својој аутономији, слободи, индивидуалности и самоодређењу. Уметник се тада налази у стању својеврсне когнитивне дисонанце, или неусклађености са самим собом.

Укратко ћемо објаснити зашто промена са унутрашњег на спољни фокус може да има негативно дејство на психолошки доживљај ствараоца. Међу одлучујућим факторима унутрашње стваралачке мотивације налази се потреба за самоодређењем (*self-determination*). То је потреба коју има сваки човек, али је израженија код стваралаца, да доживљава себе као главног узрочника и покретача властитог понашања и деловања, да има осећај да бира и одлучује о томе шта или како ради. То је тежња ка што већој аутономији. Све што личи на притисак, принуду, контролу, смањује осећај самоодређења те самим тим и унутрашњу мотивацију као главну покретачку силу. На пример, наметнути такмичарски контекст, наметнуто време и надзор слабе унутрашњу мотивацију. Свако људско биће је мотивисано потребом да осети да самог себе одређује тј. да располаже што већом могућношћу избора у што више ситуација. Али и када реалност ограничава број опција, постоји могућност да се осети аутономија или самоодређење. Различити су начини на које се човек поставља према ограничењима стварности. То могу, на пример, бити резигнација, конформирање, одустајање, незнање (губитак осећаја самоодређења) или активна, делатна нада, утицање на прилике, реорганизација, промена референтног оквира, процесно мишљење уместо „закопавања” у садашње стање – другим речима, креативност.

Да би задовољио потребу за самоодређењем, човек настоји да стекне и ојача осећај унутрашње каузалности тј. да доживљава самог себе као узрочника својих акција, дела и резултата. То се у психологији зове интерни локус контроле. У стваралачком раду интерни локус контроле је повезан са осећањем да субјекат (стваралац) има контролу над целином процеса који води до финалног производа, јер учествује у свакој фази тог процеса и види целину. Докле год човек опажа своје окружење као примарног узрочника, у смислу да му оно намеће своје опције, он осећа да је потчињен спољашњој каузалности. Он тада није у интерном већ у екстерном локусу контроле.

Локус контроле може да објасни занимљив и загонетан „ефекат сувишне детерминације”. Локус контроле је израз

који је увео Ротер у психологију<sup>15</sup>, а који описује доминантан начин на који особа доживљава догађаје и оно што јој се дешава у животу: као резултат њених поступака (интерни локус контроле), или као резултат спољних околности, туђих поступака или „виших сила” (екстерни локус контроле). Ствараоци, у било којој области, су људи са снажним унутарњим локусом контроле, што је у корелацији са њиховом изразитијом тежњом ка индивидуализму, неконформизму, слободи и независности у односу на нествараоце или просечне јединке.<sup>16</sup> Неки психолози су вршили истраживања о односу између интринзичне мотивације и спољних мотиватора и открили појаву коју су назвали „ефекат сувишне детерминације”.<sup>17</sup> Тај израз означава појаву да, када се особама које су већ спонтано и природно мотивисане за неку активност, поред или поврх тога дају и награде, њихова посвећеност опада. Оне постепено губе првобитно интересовање и улажу све мање времена и напора у ту активност. Промена фокуса, у току самог процеса рада, са унутрашње на спољну мотивацију има, дакле, негативне ефекте. Истраживања са децом су потврдила овај феномен. Ако се, на пример, детету које је удубљено у цртање, дају бомбоне као награда за његов труд, оно губи првобитни жар и посвећеност. Сматра се да је психолошки доживљај који узрокује ово појаву следећи: „Ово што радиш није довољно вредно само по себи, зато треба да те додатно подстакнемо.” Закључак је да спољне награде негативно утичу на интринзичну мотивацију, јер спољни стимуланси слабе и угрожавају унутрашњи локус контроле.<sup>18</sup> Када добија спољне награде за постигнуте резултате, субјекат може да има осећај да је у спољашњем локусу контроле, тј. осећа да му оно што ради не припада више, да је исход отуђен од њега, под туђом контролом.

### *Награда као повратна информација (фидбек)*

Међутим, претходни налаз се не сме апсолутизовати. Теорија о унутрашњој мотивацији не може потпуно да се лиши

---

15 Rotter, J. B. (1954) *Social Learning and clinical psychology*, New York: Prentice Hall.

16 Миливојевић, Т. (2011) *Психологија стваралаштва*, Београд: Мегатренд универзитет, стр. 227.

17 Lepper, M. P., Greene, D. and Nisbett, R. E. (1973) Undermining children's Intrinsic interest with extrinsic reward: A test of the "overjustification" hypothesis, *Journal of personality and Social Psychology*, Vol. 28/1, pp. 129–137.

18 Deci, E. L. (1995) *Why we do what we do: The dynamics of personal autonomy*, New York: G. P. Putnam's Sons; Deci, E., Koestner, R. and Ryan, R. (2001) The pervasive negative effects of rewards on intrinsic motivation: Response to Cameron, *Review of Educational Research*, Vol. 71/1, pp. 43–51.



позивања на спољне факторе. Мотивација, као сложен, деликатан и динамичан процес, не може непрестано да се рађа и обнавља из себе саме, потребни су јој и спољашњи фактори да је поткрепљују и јачају (*reinforcement*). Човек није изоловано острво, његов субјективни, унутрашњи живот је интерсубјективан, социјализован. Он је интерактивно биће: у непрестаном односу, реалном или имагинарном, са другим субјектима и са окружењем – природним, материјалним и друштвеним. Стваралаштво је комуницирање: уметник не ствара само за себе, он пре свега жели да комуницира. Иако има снажан унутрашњи локус контроле, изграђене критеријуме и унутрашњи осећај постигнућа, потребно му је и да види ефекте свог деловања у очима других. Проучавање интринзичне мотивације открива да су повратне информације (фидбек) важан елемент мотивације. Дакле, потреба за повратном информацијом не значи да човек, у овом случају стваралац, није у стању да сагледа и сам процени резултат свог рада и да не извлачи из тога осећај задовољства, поноса, остварења, већ да има и потребу за верификацијом својих резултата и своје субјективне процене како би им тиме дао и објективну вредност. У случају неподударности између његове и туђе процене резултата његовог рада, човек се може одлучити да задржи своје унутрашње критеријуме, односно да одбаци туђу процену, или обрнуто, а најчешће неће потпуно одбаци свој став (јер има потребу да одржи интерни локус контроле) већ ће га само кориговати као што ће потом унети неке корекције и у свој рад.

Ако награде схватимо као врсту фидбека, закључићемо да нису излишне или контрапродуктивне (да не стварају ефекат сувишне детерминације). Међутим, да би награда имала смисао за ствараоца, тј. да би је он доживео као награду, она мора да задовоља услове који чине конструктиван фидбек, међу којима су: да потиче од особе или особа од ауторитета, којима се верује и на стручном и на моралном плану; да су критеријуми на основу којих се додељује награда прецизно формулисани, транспарентни, веродостојни и конзистентни (а не нејасни, произвољни, случајни и сл.); да су критеријуми и одреднице награде јасно повезани са предметом награђивања (тј. да прималац јасно перципира везу између свог дела и/или себе и награде); да је награда благовремена (да се не перципира као преурањена, што доводи у питање кредибилитет награде и збуњује примаоца, нити као закаснела, јер то знатно умањује њен ефекат). Такође је снажнији и делотворнији ефекат награде која има већ неку традицију у односу на новоустановљене, због стеченог кредибилитета, легитимитета, ауторитета, угледа у јавности и „ауре“ која је окружује.

### Закључак

Иако су по својој суштини награде намењене само изузетнима, у свим областима културног стваралаштва додељују се бројне награде. Основни смисао награде је да истакне извршност, да издвоји „највредније” или „квалитетно” стваралаштво, образује укус јавности и подстакне је да конзумира највиши ниво уметничких производа. Ипак, скоро да не прође дан а да се не додели нека награда, прогласи још један победник. Културно поље постало је презасићено наградама.<sup>19</sup> У америчким књижевним круговима кружи шала да има више награда него писаца и да ситуација на литерарној сцени личи на ону из *Алисе у земљи чуда* – сви су победили и сви морају добити награду. У интервјуу датом *Политици*, књижевник Филип Давид на сличан начин прокоментарисао је српску књижевну сцену: „У последњих неколико година нема изузетних остварења, али се зато број књижевних награда умногостручио. Тако се ствара привид квалитета”.<sup>20</sup> Слично тврди и професор Павловић, наводећи да „број награда у култури Србије и публицитет који их прати стварају лажну слику о разуђености и богатству нашег културног живота. Награда је толико да новинари културних рубрика једва стигну да их региструју; понекад се, нарочито у јануару и фебруару, догоди да се у једном дану, на три различита места, у главном граду истовремено уручују три награде за једну област стваралаштва”.<sup>21</sup>

Наводећи да „књиге нису коњи да се тркају пред жиријем“, Момо Капор духовито је предложио: „Требало би укинути све књижевне награде и награђивати сваке године само једног српског писца – оног који доживи сто година! Сви би се трудили да живе што дуже. Било би то опште такмичење у дугом живљењу на сто година, са животним препонама...” Објашњавајући даље предности оваквог предлога он наводи: „Тако би отпали и сви жирији. Људи из жирија за књижевне награде могли би мирније да се посвете раду у неким другим жиријима, за које сада немају времена, пошто су у свим жиријима још од својих малих ногу. Отпало би и скупљање потписа којим се писац предлаже за награду, уметници не би морали да пишу рецензије, а што је најважније, нико не би имао права да се љути што није добио награду и да после буде разочаран. Читав посао могао би да обави само

---

19 English, J. F. (2005) *The Economy of prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Harvard University Press, p. 17.

20 Давид, Ф. (9. 4. 1995) Интервју, *Култура, Политика*.

21 Павловић, М. (10. 2. 2012) Шта награђујемо у култури – добитници и одбитници, *Политика*.

---

један матичар из општине, који би прегледао родне листове или крштенице, ако је књижевна душа крштена”.<sup>22</sup>

Постоје, наравно, и другачија мишљења. Угледни аутор старије генерације предложио је да награде добијају само веома млади уметници. „Једино они умеју да им се радују. У каснијим годинама уметници примају награде са извесном резигнираношћу, убеђени да су их заслужили много раније... И, као и човек који подиже новац са банкомата – равнодушан према новчаницама које излазе из апарата, свестан да је то новац који је зарадио и који му припада – тако и уметник у зрелим годинама прима награду као закаснелу и недовољну накнаду за давно уложу стваралачку енергију”.

Какав ће заиста ефекат на ствараоца имати награда уручена за изузетно дело у одређеној друштвеној средини, зависи од многобројних фактора. Реаговање уметника условљено је типом личности којем припада, животном доби у којој се налази, као и друштвеним тренутком или околностима под којима одређену награду прима. „Тип личности, структура његове телесне грађе, модел темперамента, врста карактера, свеукупни спецификум његовог психолошког склопа, итекако је од важности у одређивању његове реакције на награду, односно колико може њоме бити стимулисан за даљи рад”.<sup>23</sup> Оно што ће екстровертну личност стимулисати, интровертну може пасивизирати. Дакле, исти стимуланси код различитих типова личности могу проузроковати супротне реакције. Вредност која се придаје различитим наградама разликује се од појединца до појединца и може јако да варира у току времена код једне те исте особе.

На субјективни доживљај и реакцију уметника на неку награду утицаће и то колико ће је он перципирати као повратну информацију, вредновати према њеним својствима (транспарентност, веродостојност, конзистентност, традиција, углед и сл.), према томе ко је установио и ко је додељује (стручни и морални ауторитети) као и према контексту (ослобођен или не и у којој мери вануметничких, политичких, идеолошких, пропагандних, клановских утицаја и притисака) и тренутку када се додељује (благовременост).

Награђивање у култури, за разлику од признања у спорту и у егзактним, природним наукама, где је веза између награда и остварења јаснија услед мерљивости резултата и веће прецизности и објективности критеријума, много је подложније

---

22 Капор, М. (1994) *Сто недеља блокаде*, Београд: Издавачка кућа Драганић, стр. 217.

23 Божић, Ј. Д. (1995) *Уметност у светлу награде*, Уб: Јавно информативно предузеће Уб, стр. 47.

---

разним искушењима, огрешењима и грешкама, критикама и оспоравањима. Упркос томе, оно се никако не сме начелно оспорити, нити одбацити, јер би културном сценом завладала аномија, релативистичка нивелизација услед губитка вредносних оријентира, норми и критеријума, хаос који би погодовао избијању у први план бучнијих, агресивнијих и сналажљивијих уместо квалитетних и креативних појединаца и дела. Како би награђена дела осигурала себи истакнуто место у културној баштини једног народа, неопходно је да се у процесу њиховог вредновања и награђивања поштују универзални естетски и етички критеријуми, чиме ће се „културне потребе и тежње подићи на виши ниво и створити повољна друштвена клима за свестрани развој културног живота”.<sup>24</sup>

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Алексић, М. (11. 1. 2012) Националне пензије: ко су били конкуренти, *Политика*.
- Barron, F. X. (1968) *Creativity and personal freedom*, New York: Van Nostrand.
- Barron, F. X. (1969) *Creative Person, Creative Process*, New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Barron, F. X. (1995) *No rootless flower: An ecology of creativity*. Cresskill, N. J.: Hampton.
- Божић, Ј. Д. (1995) *Уметност у светлу награде*, Уб: Јавно информативно предузеће „УБ”.
- Бојанин, С. (2013) *Волети, али како: основе савремене психотерапије*, Београд: Конрис.
- Давид, Ф. (9. 4. 1995) Интервју, *Култура, Политика*.
- Deci, E. L. (1995) *Why we do what we do: The dynamics of personal autonomy*, New York: G. P. Putnam's Sons.
- Deci, E., Koestner, R. and Ryan, R. (2001) The pervasive negative effects of rewards on intrinsic motivation: Response to Cameron, *Review of Educational Research*, Vol. 71/1.
- Ђорић, А. Књижевни погледи Т. С. Елиота, [http://slovoslovlje.blogspot.com/2014/08/blog-post\\_18.html](http://slovoslovlje.blogspot.com/2014/08/blog-post_18.html), приступљено 10. 10. 2014.
- English, J. F. (2005) *The Economy of prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Harvard University Press.
- Капор, М. (1994) *Сто недеља блокаде*, Издавачка кућа Драганић, Београд.
- Керол, Ј. (2009) *Алиса у земљи чуда*, Београд: ЈРЈ.

---

24 Прњат, Б. (2006) *Увод у културну политику*, Нови Сад: Стилос, стр. 87.

---

Lepper, M. P., Greene, D. and Nisbett, R. E. (1973) Undermining children's Intrinsic interest with extrinsic reward: A test of the "overjustification" hypothesis, *Journal of personality and Social Psychology*, Vol. 28/1.

Миливојевић, Т. (2011) *Психологија стваралаштва*, Београд: Мегатренд универзитет.

Милинковић, М. (1973) *Израда инструментарија и методологије за идентификовање талентованих ученика*, Београд: Институт за психологију.

Немањић, М. (2013) Култура Србије на раскршћу 20. и 21. века – недовршени модел, *Култура* бр. 140, Завод за проучавање културног развоја, Београд.

Павловић, М. (10. 2. 2012) Шта награђујемо у култури – добитници и одбитници, *Политика*.

Прњат, Б. (2006) *Увод у културну политику*, Нови Сад: Стилос.

Речник Матице српске XXX

Ribot, T. H. (1900) The nature of the creative imagination, *International Monthly* Vol. 1.

Rotter, J. B. (1954) *Social Learning and clinical psychology*, New York: Prentice Hall.

Towse, R. (XXX) *A Handbook of Cultural Economics*.

Ћук, Љ. *Шта је креативност* [http://www.ljiljanacuk.com/prolaz/prikazi/kreativnost/sta\\_je.html](http://www.ljiljanacuk.com/prolaz/prikazi/kreativnost/sta_je.html), приступљено 23. 10. 2014.

Csikszentmihalyi, M. (2013) *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Perennial.

Ljiljana Manić, Tatjana Milivojević and Marija Aleksić  
Faculty of Culture and Media, Megatrend University, Belgrade  
Faculty of Business Studies, Megatrend University, Belgrade

SOCIAL MEANING OF AWARDS IN CULTURE AND  
THEIR AMBIVALENT EFFECT ON CREATORS

Abstract

Awards in culture are considered a significant medium of cultural policy. They affect creators in a stimulating way, encourage more people to become acquainted with a certain art piece or author, favour certain art forms or art in general, and often have an economic component as well. This paper tries to explore in greater depth the encouraging effect that awards have on the artist and connect it to the widely accepted purposes of the cultural policy of a society in transition.

**Key words:** *culture, creators, awards, motivation, feedback, subjective criteria, normative criteria*

РТС, Радио Београд 2, Београд

DOI 10.5937/kultura1445094C

УДК 821.163.41.09

06.05.:82(497.11)"19/20"

кратко или претходно саопштење

---

# ДОКСОЛОГИЈА ПРАЗНИНЕ ИЛИ ДА ЛИ ЈЕ НЕКО ВИДЕО ЦИЦА МАЦУ

---

## ФРАГМЕНТИ О КЊИЖЕВНИМ НАГРАДАМА У СРБИЈИ

**Сажетак:** Овај текст представља лични осврт на стање књижевних награда у Србији. Састављен је од три фрагмента. Први фрагмент разматра општи културно-политички контекст, унутар којег постоји феномен књижевних награда. Други фрагмент разматра медијски статус, промоцију и злоупотребу књижевних награда у комерцијалне сврхе. Трећи фрагмент кратко разматра начин на који се формирају жирији за додељивање књижевних награда и указује на два кључна проблема у њиховом раду: избор чланова жирија и нетранспарентност њиховог рада.

**Кључне речи:** књижевне награде, књижевна критика, медији, улога књижевних награда на културној сцени, жири за додељивање награда, књижевни критичари

О домаћој књижевној или културној сцени, самим тим и о књижевним наградама, могу говорити на два начина. Први би био у духу апологетске егзегезе: све што постоји је добро и постоји на најбољи могући начин. Други би представљао суштинску негацију претходног: наша књижевност и култура постоје само као привиди или ритуали испражњени од значења која обично у њих уписујемо, књижевне награде су пуке симулације.

Иако је за први начин емпиријска стварност сувишна, то не значи да се основно уверење о добром детерминизму не може поткрепити емпиријским подацима, посебно што је реч о уверењима и утисцима једног читаоца или посматрача. Суштина овог метода није у тврдњи да је књижевност (култура, политика, друштво, историја..., награде) као таква најбоља, већ најбоља коју можемо сада имати: некад нам нека награђена књига делује боље од просека, или изузетно, некад слабије или као потпуни промашај, некад рад жирија делује професионално а образложења утемељено, али да, обрни-окрени, еволуција књижевне продукције, критичарског сензибилитета и склоности углавном на видело изнесе понешто од најразличитијих поетичких варијетета а окруни наградом оно што јој се учини да вреди, испољивши већу или мању сагласност.

Други начин је с једне стране сасвим амбициозно емпиријски, јер полази од текуће понуде и прати сваки њен рукавац, макар и најмаргиналнији, а с друге естетски максималистички, јер полази од става да је вредност у одступању и разлици, у иновацији, сложености и субверзивности, у одмеравању са врхунцима класичне традиције и упознатим фракталима *Weltliteratur*-е. Овакав приступ суочен са уобичајеном осредњошћу књижевне понуде реагује меланхолијом негације. С треће стране, близак му је културални приступ који анализира односе моћи у пољу културе, мапирајући пресеке културних светоназора, пракси, програма и идеологија главних играча, група и институција које делују у јавном пољу. Резултат до којег долази суштински, само са друге стране, подупире резигнацију увида да култура почива на окошталим матрицама мејнстрима, да су те матрице идентичне онима у пољу социјалне организације друштва и устројства политичке моћи и да почивају на чврстој и антимодерној синтези национализма, капитализма и ауторитаризма. Књижевне награде су маргинални деривати сфера утицаја ових спрегнутих сила: национално увек има примат над наднационалним или универзалним, тајновито над транспарентним, мушко над женским, старо над младим/млађим, традиционално над модерним, приватни интерес над јавним, континуално, стабилизацијско и афирмативно над оним што уноси неред, проблематизује, одбацује, рађа и слави прекиде. Наиван је свако ко види девичанске ентитете у слободном и добровољном додиру: књиге одавно усмрћеног аутора намењене вечности и александријском библиотеком осијаног критичара независне самовласне ћуди и тананог нерва који у апсолутном вакууму своје душе ослушкује и вага сазвучја текстуалних симфонија које књига собом носи, као заветни ковчежић.



Опортуни умови, каквих је највише у књижевној критици, по академским зборницама и круговима наградодариватеља, пожуреће да установе да је (методолошка) истина увек негде на средини. У нашем случају, истина је још даље од грубости другог приступа, који блажи своје ране инцидентним феноменима и случајношћу озарујућих сусрета. Награде су магла и дим а савремена српска књижевност, од почетка 90-их наовамо, већином, неуједначена ескапистичка звоњава и страшљиво саслуживање жрецима нације, моћи и капитала, на утабаној земљи изнад неоткривених и неокајаних масовних гробница.

### *Чему служи награда*

Књижевним наградама одавно мало ко верује и то није само наш, локални случај. Нобелова награда за књижевност с обзиром на начин на који се додељује, има доста сличности са додељивањем права некој земљи да буде домаћин Светског првенства у фудбалу; политички утицај и лобирање на крајњи избор се подразумевају, корупцију и мито као (још) недоказане појаве нећемо помињати. Награда у култури, па и у књижевности, примарно је маркетиншки мамац, промотивни додатак исписан верзалом на блурб будућег бестселера, ретко кад повод за преиспитивање критеријума за доделу награде, употребљених аргумената и начина вредновања кандидованих артефаката, компетенција и укуса чланова жирија и, посебно, начина њиховог избора за чланове жирија. Другим речима, награда је готова чињеница или свршена ствар, *fait accompli*, информативна ефемерида и пролазни *headline* у вестима склоним гламуру и сјају лауреата и престижних награда или награда са респектабилном традицијом, али склоних искључиво сјају осмеха срећних добитника, рецепцијски смештених у ранг добитника седмице на лотоу или наградне игре неке корпорације. Дакле, и књижевна награда је пре свега, за многе и једино, награда, заменски лоровен венац и предуслов за упис на листу заслужних, достојних каснијих гостовања по медијима и турнеја по провинцијским библиотекама и домовима културе.

Видели смо како се награда користи, али шта је њена жељена сврха? Оптимално, награда би требало да буде синхронијски суд почаст, похвала упућених и просвећених савременика, зналаца и суптилних проучавалаца, препозната и истакнута вредност, заслужено стављање на пиједестал, слављење које се опире зубу времена, вредност са атестом која ће одолети брзом заборау. Али шта се дешава када постоји мноштво награда, да ли и награда подлеже утицају девалвације са инфлацијом броја награда? Јер, ако се поједина

књига истиче као неупитна вредност, како то да је не подрже сви, или, ако је толико добрих књига, како то сугерише број награђених наслова, зар то не значи да живимо у најбољој од свих књижевних сцена, која ври и врца од вансеријских талената и изузетних остварења? И, шта се дешава, а то је наш случај најчешће, када се награде штанцују, као на покретној траци, додељују очекивано и по реду возње, праћене новчаним износом или без њега, широм или ужом медијском пажњом, али без икакве реакције критике, колега писаца и колега научних истраживача?

Разуме се, не дешава се ништа. Или, не дешава се ништа необично. Књиге се објављују и даље а књижевне награде додељују, медији извештавају о њима, више о наградама него о књигама, питања о критеријумима и вредности награђених се не постављају, награђени се у друштву својих уредника и повлашћених критичара (које по правилу сматрају „нашим најбољим критичарима“) *шеткају* по трибинама и сајмовима, универзитетски професори са маском историчара књижевности уобичајено славослове о још једној успешној години, плодној жетви и приносима изнад очекивања једне књижевности која је лидер региона, а и шире, мада, обично, слабо прате и познају суседне пост-југословенске сцене и ауторе. Уосталом, шта је ту страшно или проблематично? Читалачки кругови су сужени, библиотеке преферирају комерцијални треш при откупу књига, тржиштем доминирају књижарски ланци, Вулкан и Делфи, који заједно с Лагуном и још понеким издавачем скидају кајмак профита, форсирајући домаће и стране бестселере чијим *dumping* ценама убијају конкуренцију а плитким садржајима тривијализују масовни читалачки дух. У таквом контексту само постојање књижевних награда са традицијом представља апартни рестл из „боље прошлости“, али и брижљиво негована фата-моргана која треба да увери да постоји све што треба да постоји, да све функционише и да је све добро, барем колико смо добри и ми сами.

### *О добром жирију*

Ако занемаримо општи контекст, односно, поновљену свакидашњу јадиковку метакритичког увида, два су нарочито проблематична момента у механизму постојања и додељивања књижевних награда: избор чланова жирија и нетранспарентност њиховог рада.

Ни за један књижевни жири у Србији није јасно како је састављен, односно зашто су предложена та а не нека друга имена. Та системска неразговорност се креће од жирија са највећим бројем чланова, преко оних најутицајнијих до

жирија новоустановљених награда. Рецимо, жири награде „Меша Селимовић” коју додељује компанија Вечерњих новости броји 50-ак чланова из свих крајева Србије, али се не зна како су ти људи, посебно из мањих средина изабрани, нити има доказа да су они ишта прочитали од онога о чему доносе одлуке. Чудна је и произвољност избора чланова жирија за најугицајнију НИИН-ову награду, чија радна и још увек постојећа дефиниција је да је то награда критике за најбољи роман године (на страну сад намерна идеолошка конфузија да се награђује најбољи роман написан на српском језику, чије је прво издање објављено у Србији – конфузија која скрива праву намеру наградодавца да награду додељује искључиво српским писцима, ма где они живели. О томе сведочи чињеница да су у разматрање узимани романи Симе Мраовића, Рајка Васића, Николе Маловића, али не и, рецимо, Дубравке Угрешкић, Миљенка Јерговића, Ненада Величковића или Балше Брковића).

Смесу чланова овог жирија чине професори универзитета и критичари, доминантно мушког рода и старијих генерација, али се најмање гледа да ли су то и даље активни критичари, да ли могу бити у потенцијалном сукобу интереса као уредници издавачких кућа (случај Васа Павковића, уредника романа Гордане Ћирјанић који је добио 2010. године НИИН-ову награду) или каквих су вредносних склоности, јер тешко да критичар који има лични проблем са модернистичким или постмодерним поетикама може да разуме и релевантно вреднује романе таквог профила. Када је предузеће Витал из Врбаса половином прошле деценије променило власника дошло је и до хокејашке измене на клупи жирија ове награде која је релативно брзо стекла извесну репутацију, истина национал-конзервативну: Новицу Петковића, Радована Вучковића и Јована Делића заменили су Јован Зивлак, Никола Страјнић и Владимир Гвозден. Или, узмимо на крају још само тај пример, награда „Исидора Секулић” коју су својој млађој колегиници Соњи Веселиновић доделила тројица професора и ниједан активни критичар, Александар Јерков, скупљач функција али не и произвођач текстова, Слободан Владушић, романописац, уредник Летописа и колумниста, али не и (стални) критичар и Драган Бошковић, песник и есејиста, али не и критичар.

Решење за овај проблем је једноставно, иако теже применљиво. У жири треба звати активне критичаре изграђене индивидуалности, способне да разумеју различите поетике, који су написали бар неколико негативних критичких текстова, дакле, спремних да се замера институцијама моћи и тестирају своје пријатељске и колегијалне везе са писцима,

издавачким кућама, медијима... Такође, треба често мењати саставе жирија, јер је и критичарска класа склона губљењу критеријума, међусобном повлађивању и инструментализованом одлучивању којим се води рачуна о приватном интересу а не о истицању најбољег дела. У том смислу, било би пожељно потавити пред сваког члана жирија да током рада и посебно при одлучивању јавности достави макар краће образложење својих одлука, зашто је гласао тако како је гласао. Био би то непроцењив допринос књижевној критици а нарочито књижевној полемици код нас. Уједно, тиме би се демотивисали немушти оцењивачи, неспособни или лењи да пишу, који би суочени са критичким судом јавности о томе како су радили, или одустали од суделовања у раду жирија или се више трудили – у оба случаја, постигао би се некакав напредак.

Но, ови предлози су пуне тлапње за нека утопијска времена. Наши књижевни критичари су опортунисти и кукавице, морални слабићи и већином (не)притајени националисти. Отуда су нам и књижевне награде такве: компромисерске, конзервативне, непотистичке, *main stream* очекиване, више каритативни поклон или тантијема за „минули рад” него откривалачки изазов и, најмање, литерарна провокација. Понеки изузетак међу награђенима и нешто шири круг књига унутар текуће књижевне понуде слаба су утеха за захтевније љубитеље књижевности на домаћој, пост-југословенској, сцени.

Ах, да: шта је Цица Маца у наслову текста? Добра књига или успела књижевна награда, разуме се.

Saša Ćirić  
RTS, Radio Belgrade 2, Belgrade

## DOXOLOGY OF EMPTINESS OR WHO THOUGHT THEY SAW A KITTY CAT

### FRAGMENTS ON LITERARY AWARDS IN SERBIA

The text offers a personal commentary on the state of literary awards in Serbia. It consists of three segments. The first one deliberates on a general cultural/political context of the phenomenon of literary awards. The second one considers the media status, promotion and misuse of literary awards for commercial purposes. The third fragment briefly questions the manner of forming literary award juries and points to two key problems: selection of jury members and lack of transparency in their work.

**Key words:** *literary awards, literary criticism, media, role of literary awards at the culture scene, award giving juries, literary critics*



---

# НОВИНАРСТВО И НОВИ МЕДИЈИ

---

Приредио  
др Веселин Кљајић





# УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

---

Дигитална ера је донела друштвене и економске промене таквог интензитета да је многи данас пореде са индустријском револуцијом, док суштинске промене које су нови медији донели савременом новинарству, неки аутори већ називају и постжурнализам. Очекивани квалитативни помаци су, међутим, углавном изостали, а уместо њих очигледна криза ауторства, неизналажење одрживог пословног модела, континуирано осиромашење, криза креативне индустрије и доминација обраде уместо креирања садржаја – додатно су закомпликовали професионални, етички, али и социолошки и демократски хабитус у њиховом изворном значењу.

Ричард Крејг истиче да иако је професионални новинарски циљ одувек био и остао исти – објавити вест што је могуће брже и тачније – „технологија је из корена променила стандарде по којима процењујемо неколико аспеката вести”. Према њему, кључне промене које су се догодиле у ери глобалног новинарства, изазване напретком технологије, су област правременог објављивања информације, поимање близине и поимање појма истакнутости. Ендрју Кин (Andrew Keen) пак сматра да су глобалност новог медија и његова наводна демократичност угрозили јавни цивилни дискурс. Уместо више комуникација, сазнања и културе, „Веб 2.0 нам доноси више сумњивог садржаја из анонимних извора, отимајући наше време и играјући на нашу лаковерност”.

Крајња последица коју види Кин је да све мање оглашивача одлази у штампане медије, јер им је исплативије да свој новац уложе онлајн, као и да су тиражи штампаних издања новина све мањи, док се број аплоудованих и прегледаних снимака на *YouTube*-у повећава из дана у дан.

Други аутори као што су Џозеф Чан (Joseph Chan), Франсис Ли (Francis Lee) и Зонгданг Пан (Zhongdang Pan) сматрају да се пракса онлајн новинарства разликује од старог модела производње вести, али да ће проћи још времена док се те промене не утврде и не учврсте. Разлике које они виде крећу се у распону од потенцијала за моментално реаговање, платформи које дају синергију претходних медија, мултимодалне



презентације, до промена у власничким и организационим структурама и начина на који новинари извештавају и презентују вести. „Јасно је да промене нису ограничене само на технолошку вичност. Оне су пре на нивоу дефиниције вести и модела новинарства... Модел генерисања садржаја за веб сајтове који бисмо могли назвати „све иде” постали су претња начину на који се практикује журнализам, али и оперативном дефинисању професионалних стандарда и етике, устврђују ови аутори.

Стога нимало случајно темат који је пред вама разматра управо неке од најзначајнијих феномена односа новинарства и нових медија, од интерфејса, преко моћи друштвених мрежа, до дискурзивних стратегија и нових теорија текста. Све у циљу да се понуде могући одговори на нарастајућу кризу медијске индустрије и продубе промишљања о неопходном и радикалном преиспитивању саме професије журнализма.

У Београду, децембар 2014. године

проф. др Веселин Кљајић

Универзитет у Београду,  
Факултет политичких наука, Београд

DOI 10.5937/kultura1445105K

УДК 316.774/.776

070:004.738.5

прегледни рад

# ПОСТНОВИНАРСТВО У ЧЕТВРТОЈ ТЕХНОЛОШКОЈ РЕВОЛУЦИЈИ

---

**Сажетак:** Овај рад разматра суштинске промене које су нови медији донели савременом новинарству, које неки аутори већ називају и постжурнализам. Те промене највидљивије су у сферама односа: информација – извор – новинар – новинарство – читалац/ конзумент и евидентне су у свим деловима комуникационог процеса, те се тичу како квалитета и независности новинарства, тако и његове интерпретативности, аналитичности и разноврсности. Мултиекранско друштво међутим, насупротив очекивањима није донело значајне квалитативне промене, српски медији и новинари се у томе нису најбоље снашли (уз ретке изузетке доминантно таблоидног профила), а тривијални садржаји додатно су повећали ионако „загађену” и, преобиљем информација, засићену медијску поготово онлајн сцену. Очигледна криза ауторства, неизналажење одрживог пословног модела, континуирано осиромашење, криза креативне индустрије и доминација обраде уместо креирања садржаја – додатно су закомпликовали професионални, етички, али и социолошки и демократски хабитус у њиховом изворном значењу. Аутори покушавају да успоставе однос између узрока и последица свих ових феномена нудећи решења, али и истичући да нарастајућа атомизација, фрагментација, сегментација публике, сужавање њеног интересовања и ширење антисоцијалног расположења могу имати далекосежне последице. Не толико по масовне медије колико по само друштво и новинарство као његов интегрални део и један од стубова грађанског демократског поретка. Како на глобалном, тако поготово на локалном нивоу.

**Кључне речи:** конвергенција, ДАМ, интернет, медијске платформе, нови медији

---

*Рунда 1: Форма VS садржај<sup>1</sup>*

Промене које је интернет унео у новинарство довеле су до стварања великог броја теорија о узроцима, начинима примене и последицама ових новина. Најсажетије је те промене сагледао француски есејиста и научник Жоел де Роснеј (Joël De Rosnay) који је успоставио теорију промене од масовних медија ка медијима за масе. Марк Деузе је овој новој појави дао веома сликовито име „течно новинарство”, алудирајући на то да међуљудски односи, па самим тим и остале структуре, нису више онако чврсто устројени, већ комуникација постаје ликвидна, а компјутери омогућавају не само новинарима, већ свим људима да се уз помоћ технологије, која је једноставна за употребу и релативно јефтина, повежу и учествују у производњи вести. Проф. Јасна Јанићијевић констатује да је „телекомпјутеризација од информације створила бестежинску робу<sup>2</sup>”. Промене у новинарству се најчешће посматрају као последице промена које су се одиграле у економији, друштву, култури, медијској политици. Промене које су очитљиве одвијају се у сферама следећих односа: информација – извор – новинар – новинарство – читалац/конзумент и евидентне су у свим деловима комуникационог процеса, те се тичу како квалитета и независности новинарства, тако и његове интерпретативности, аналитичности и разноврсности. „У Великој Британији, али и другде, медијски издавачи све више граде дигиталне механизоване фабрике које су опремљене тако да садржајем могу да нахране разне медијске платформе, целог дана, целе недеље. Новине се проширују у област *realtime* видеа, док ТВ емитери проширују снабдевање текстуалним садржајем. Тај процес конвергенције унутар индустрије је вођен немилосрдном потрагом за продуктивношћу и ефикасношћу трошкова. Под притиском да експлоатишу садржај кроз бројне платформе, многи издавачи прелазе у форму која фаворизује обраду уместо стварања садржаја<sup>3</sup>”.

Дигитална ера је донела друштвене и економске промене таквог интензитета да је многи пореде са индустријском

- 
- 1 Истраживање је рађено у оквиру пројекта „Политички идентитет Србије у регионалном и глобалном контексту”, које финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије (евиденциони број: 179076).
  - 2 Јанићијевић, Ј. (2007) *Комуникација и култура – са уводом у семиотичка истраживања*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 318.
  - 3 Currah, A. (2009) *What's happening to our news: An investigation into the likely impact of the digital revolution on the economics of news publishing in the UK*, Oxford: Oxuniprint, p. 6.
-

револуцијом, а развој интернета као новог медија са Гутенберговим проналаском. Данашњи грађани имају могућности да се више укључе у живот заједница којима припадају (било да су у питању реалне, географске заједнице или виртуелне заједнице), али то не значи да много њих ту прилику и користи. Истина је да се трансфер знања данас може остваривати на много бржем нивоу него раније, али не треба заборавити да је пораст тривијалног и испразног садржаја такође у порасту, као и да се у данашњем новинарству све више осећа криза ауторства. Могла би се оправдати карактеризација интернета као медија који је унео нове квалитете који се пореде са покретним словима и штампарском пресом, јер скок у квантитету који је Гутенбергов изум донео свету сразмеран је новом таласу омасовљења публике која се јавља са развојем интернета у земљама у развоју (које су уједно и најмногљудније земље). Као што је тада класа преписивача постепено замењена другим занимањима попут штампара, уредника, библиотекара и уличних продаваца, тако смо и данас сведоци смене занимања у којима нека традиционална новинарска занимања полако уступају место новим титулама у медијским компанијама. Међутим, данашње мултиекранско друштво није донело тако драматичне квалитативне промене. Осим различитих формата који наравно морају подразумевати и нека прилагођавања у садржинском смислу, медији и даље почивају на старим принципима. Не треба заборавити да су и пре појаве интернета многи штампани медији експериментисали са променом формата дневних новина, а да су се многи британски дневници одлучивали чак за прављење два издања истих новина – једних традиционалних на стандардном, великом формату са свим додацима (који су скупа неретко тежили и више од пола килограма) и других малог формата, налик таблоидима, са скраћеним садржајем, и углавном намењеног млађој публици.

Лев Манович сматра да су нови медији још увек стари медији, јер за разлику од нових периода почетком двадесетог века, који су доносили нове форме и нови језик, доба компјутера се још увек ослања на језик и облике индустријског доба, не доносећи нове форме. Суштина авангарде нових медија зато, каже Манович, није у доношењу нових облика репрезентовања реалности, већ у новим начинима приступања и манипулисања информацијама, односно у новим начинима коришћења претходно акумулираних медија. „У том погледу, нови медији су постмедији или метамедији,

пошто користе старе медије као свој основни материјал<sup>4</sup>”.  
Форме остају исте, каже Манович, мења се само начин на који се оне користе.

### *Рунда 2: Монетизација бестежинског производа*

Дигитална револуција повећава комерцијални притисак, а многи издавачи још увек нису нашли начин да монетизирају нову публику коју су створили онлајн. Економска криза им не олакшава посао док покушавају да нађу баланс између „старих” новинарских уређивачких норми, прилагођавања машинама за претрагу и жељама публике израженим у клик-стримовима. Док уреднички стандарди у најмању руку слабе, смањују се приходи за истраживачко новинарство, али и генерално продукцију вести, те се остављају широм отворена врата за „информације” које долазе из ПР сектора.

У време када у српским редакцијама почињу да се развијају ресурси који би требало да помогну новинарству у процесу проласка кроз дигиталну револуцију, економска криза потреса цео свет. То значи да један од најважнијих ресурса – финансијски ресурс није могао да буде здрава основа за даљи развој нових сервиса и креативних решења којима би медији одговорили на нови бизнис модел који је захватио и новинарство. Уместо да ради на привлачењу нових корисника, обогаћивању садржаја, подизања квалитета уз синхронизовано прилагођавање новим платформама, медији су морали да се боре за опстанак на тржишту, у неверици посматрајући како се део колача који је трабало да расте – сада смањује. „...Новинарство у Србији је у својеврсном вакууму и заглављено између одложене транзиције и информационог друштва, веома споро мобилише своје ресурсе као одговор на долазеће професионалне изазове<sup>5</sup>”.

Џозеф Чан (Joseph Chan), Франсис Ли (Francis Lee) и Зонгданг Пан (Zhongdang Pan) сматрају да се пракса онлајн новинарства разликује од старог модела производње вести, али да ће проћи још времена док се те промене не утврде и не учврсте. Разлике које они виде крећу се у распону од потенцијала за моментално реаговање, платформи које дају синергију претходних медија, мултимодалне презентације, до промена у власничким и организационим структурама и начина на који новинари извештавају и презентују вести.

---

4 Манович, Ј. (2001) *Метамедиј*, избор текстова, Београд: Центар за савремену уметност, стр. 74.

5 Milivojević, S. (2011) Niske plate i visoka tehnologija – novinari i novinarstvo u Srbiji, *Kultura* br. 132, Београд: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 11.

„Јасно је да промене нису ограничене само на технолошку вичност. Оне су пре на нивоу дефиниције вести и модела новинарства... Модел генерисања садржаја за веб сајтове који бисмо могли назвати „све иде” постали су претња начину на који се практикује журнализам, али и операционалном дефинисању професионалних стандарда и етике. Специфичности које доносе нове технолошке могућности су створиле и проблем за новинаре који цене традиционални процес производње вести<sup>6</sup>”. Ови аутори упозоравају да двадесетчетворочасовни рок и очекивање публике за испоручивањем најновијих вести, треба да буду врло забрињавајући јер могу довести до тога да онлајн новинари пожурују испоруку информација уместо да је каналишу кроз снажан *gatekeeping* процес. Управо српско медијско тржиште понудило је потврду ове тезе у јесен 2011. године (поред дневних вести објављиваних на српским медијским сајтовима за које је очигледно да нису прошле лекторску ни уредничку руку), реагујући на лажну вест да је Добрица Ћосић добитник Нобелове награде за књижевност. Неки од медија, попут онлајн издања Б92 пожурили су и објавили вест у жељи да буду први са овако важном и необичном информацијом. Други су пак, попут медијске куће Рингиер и њиховог онлајн издања дневних новина „Блиц”, проверавали податке на неколико страна, паралелно задужујући једног новинара да пише текст који би се објавио онлајн уколико се подаци испоставе тачним. Информација наравно није била тачна, а цео процес како је дошло до обмане могао би се укратко описати овако: Особа која је желела да створи ову конфузију регистровала је домен [www.nobelprizeliterature.org](http://www.nobelprizeliterature.org) (треба имати у виду да је оригинални сајт [www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org), те логичност назива лажног сајта није одмах укључила аларм код новинара), платила хостинг, ископирала код оригиналног сајта и створила једну једину страницу на којој је била фотографија Добрице Ћосића и образложење зашто је добио награду. Линкови са те странице водили су на прави сајт, те би се кликом на њих новинар обрео на правом сајту и видео да време до проглашења добитника награде још увек тече, односно да сат одбројава. Новинари који су објавили лажну информацију су дакле заварани релативно логичним називом сајта, његовом графичком сличношћу са оригиналним сајтом (под условом да су раније били на овом сајту те знају како он изгледа) и жељом да буду први који ће објавити информацију. Како је све ово могло да се избегне? Ево неколико начина:

---

6 Chan, M. J, Li, F. and Pan, Z. (2006) *Online news meets established journalism: how China's journalists evaluate the credibility of news websites*, p. 927.

а) Новинари који прате овај сектор морали би да имају у *Favorites* категорији линк ка сајту [www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org) и простим кликом на њега видели би да име добитника још увек није објављено;

б) Једноставним куцањем имена сајта у интернет претраживач – *Nobel Prize Literature* новинар би видео да се ова група речи не појављује (лажни линк је послат на адресе неколико медијских кућа и новинара у нади да они неће проверавати линк);

ц) Домен је требало проверити преко *Who is* сервиса и тако би се увидело да је регистрован само дан пре доделе Нобелове награде, што би морало бити сумњиво чак и новинару почетнику;

д) Том провером би се увидело и да је домен регистрован на приватно лице у Норвешкој, а не на Краљевску академију наука у Шведској;

е) Новинари који прате овај сектор морали би да у свом имену имају број телефона Српске академије наука и уметности, те би је позвали одмах да провере информацију, јер процедура налаже да Нобелова фондација најпре обавештава ову институцију у матичној земљи писца;

ф) Сви претходни кораци одузели би свега пет минута искуским новинарима који све ове алате имају спремне. Уредници су пак морали да извагају да ли им се више исплати да ризикују и објаве једну веома сумњиву информацију, без и једног живог извора потврде, или да ризикују да не буду први који ће објавити информацију да је у години када се обележава 50 година од Андрићевог Нобела, још један наш писац добио ову престижну награду.

На трагу Боцковског (Boczkowski) и Ката (Katz), Чан, Ли и Пан се брину и за фрагментацију публице и квалитет вести које настаје у све масовнијој продукцији. И заиста, у време одабирања тема које су од интереса (и избегавања тема које нису), креирања сопствених виртуелних новина, те неке врсте самоограничавања на одређени материјал, читаоци смањују врсту материјала којој су изложени и самим тим потискују неке од основних улога које новинарство има у друштву, попут информисања и социјализације. Јер, уколико селекује само информације које су од тренутног интереса за њега, читалац нема могућности да прошири своје видике и обогати живот додатним садржајима, сужава изложеност новим идејама и вредностима, те се креће у виртуелном свету истомишљеника што може да створи веома ограничену перцепцију реалности. Атомизација, фрагментација,

сегментација публике, сужавање њеног интересовања и ширење антисоцијалног расположења могу имати далекосежне последице, али далеко од тога да у наредних неколико деценија могу изазвати урушавање концепта масовних медија.

### *Рунда 3: Технологија VS стандарди*

Друштвена стварност у време писања овог рада умногоме је измењена у односу на време пре само неколико деценија. Данас је у Народној библиотеци Србије, поред инфраструктуре која омогућава дневну посету око 1.000 читалаца, омогућен и приступ овој установи за око 20.000 виртуелних корисника, а посетиоцима су на располагању и електронска читаоница, мултимедијална читаоница и коришћење аудио-визуелне грађе и дигиталних збирки ове библиотеке. За новинара истраживача, само у овом сегменту, могућности су повећане за 300 %, а не треба заборавити да по Србији расте број институција које своје збирке претварају у дигитални облик и омогућавају онлајн приступ њима.

Неке од техничко технолошких промена у друштвеној стварности помериле су и границе бонтона, односно прописаног уобичајеног друштвеног понашања и односа. Тако данас није необично уручити (и примити) отказ мејлом или телефоном (случај водеће жене *Yahoo*-а), присуствовати журци иако сте физички спречени да будете на локацији на којој се дати догађај одвија, пронаћи посао преко онлајн сајма запошљавања, изабрати пословног партнера преко онлајн конференција или Б2Б сусрета који се организују на мрежи, чак и учествовати у онлајн аукцијама ексклузивних предмета попут слика (од 2011. године ово је омогућено и у Србији) или пак постати члан виртуелног хора попут онога Ерика Витакера<sup>7</sup>. Многе од активности које су некада подразумевале физичко присуство, сада се могу обавити посредством виртуелног света – куповина авионских карата, плаћање рачуна, слање позивница и честитки (чак и за изузетно формалне догађаје попут венчања, рођења или рођендана)... У Србији су, по узору на оне у свету, почели да се отварају виртуелни музеји (међу првима је био виртуелни музеј Зорана Ђинђића 2011. године), а у марту 2010. године, у оквиру 16. Међународног Салона књига у Новом Саду, одржан

---

<sup>7</sup> Ерик Витакер је 2000. године поставио на *You Tube* линк за преузимање његове песме *Lux Aurumque*, као и снимак себе док диригује. Велики број певача из Европе и Америке оставио је снимак себе како изводи ову композицију, а чак су организоване аудиције за соло сопран. Неколико година касније, сви снимци су измонтирани и спојени, те постављени на мрежу. У другом покушају снимања нове композиције, преко 2.000 певача је Витакеру послало свој снимак.



је Европски Фејсбук песнички фестивал. Пријављени песници који нису могли лично да дођу, учествовали су преко Фејсбука, постављањем својим песама на профилу *Efpf Bkc*.

Сорин Адам говорио је још 2005. године о „објави уздицања Технолошке републике, где ће друштвени односи бити мање хијерархијски устројени, транспарентнији, персоналнији, док ће заједнице бити јаче и ефективније<sup>87</sup>“. Чини се да смо већ сведоци његових предвиђања, јер за последњих 50 година, од 1950. године, светска популација порасла је 2.6 пута, а број корисника информационо комуникационих технологија 400.000 пута и свакако ће наставити да се повећава у будућности.

Када говоримо о електронском окружењу и променама које се у ери глобалног новинарства догађају, немогуће је заобићи и електронске књиге које у многоне доприносе грађењу свести грађана о новим технологијама и прихватању истих. Погодност је велика и за издаваче и за читаоце – први су нашли начин да дистрибуирају стара и ретка издања, многи аутори сами издају књиге онлајн, а профити су много већи него код штампаних књига. Цене варирају, па тако Амазон рецимо нуди сто најчитанијих е-књига за 99 центи, а цена већине осталих је између пет и седамнаест долара. Суштина је што и е-читачи сада имају много приступачније цене (јер није цена производа једина пресудна, већ и цена инфраструктуре која је неопходна да би се производ конзумирао). Колико овај вид издаваштва добија на популарности, видљиво је и из финансијских показатеља развијених земаља према којима је продаја електронских књига и опреме потребне за њено читање, скочила у последњих неколико година више стотина пута. У 2010. години Амазон је први пут забележио већи број продатих електронских књига него оних у тврдом повезу. Погодности за читаоце е-књига огледају се и у чињеници да је текст претражив, да се може повезивати хиперлинковима, да је много лакше складиштити велике количине текста, односно књига, да је текст прилагодљив различитим потребама читалаца (нпр. величина слова, фонт, пребацивање у аудио књиге итд). О свим овим предностима неопходно је да размишљају креатори онлајн издања новина и других медија када прилагођавају своје странице и своје садржаје интернет корисницима.

Ричард Крејг каже да иако је професионални новинарски циљ одувек био и остао исти – објавити вест што је могуће

---

8 Matei (2005) From Counterculture to Cyberculture: Virtual Community Discourse and the Dilemma of Modernity, *Journal of Computer-Mediated Communication*, Volume 10, Issue 3.

---

брже и тачније – „технологија је из корена променила стандарде по којима процењујемо неколико аспеката вести<sup>9</sup>”. Према њему, кључне промене које су се догодиле у ери глобалног новинарства, изазване напретком технологије, су област правовременог објављивања информације, поимање близине и поимање појма истакнутости. Данас, подсећа Крејг, публика очекује тренутно преношење информација, а не неколико сати или дана касније. Но, то је и било за очекивати у свету у којем је Твитер проглашен за медијски сервис године. Појам локалног значаја је умногоме проширен, те се сада све вести у оквиру државе или региона сматрају да су од локалног значаја, а због повећане емисије вести у свим медијима, већи је број и оних који се сматрају славнима.

Ендрју Кин (Andrew Keen) сматра да су глобалност новог медија и његова наводна демократичност угрозили јавни цивилни дискурс, те да „охрабрују плагирање и крађу интелектуалне својине и гуше креативност. Када се рекламе и ПР материјал представљају као вести, губи се граница између стварног и фиктивног. Уместо више комуникација, сазнања и културе, Web 2.0 нам доноси више сумњивог садржаја из анонимних извора, отимајући наше време и играјући на нашу лаковерност<sup>10</sup>”. Говорећи о „култу аматера”, Кин наводи: „Замагљивање границе између публике и аутора, између факата и фикције, између инвенције и реалности доводи до још већег замагљења објективности. Култ аматера је довео до тога да је изузетно тешко направити разлику између читаоца и писца, уметника и спин доктора, уметности и оглашавања, аматера и експерта<sup>11</sup>”. Према њему, резултат је срозавање квалитета информација које примамо. Крајња последица коју види Кин је да све мање оглашивача одлази у штампане медије, јер им је исплативије да свој новац уложи онлајн, као и да су тиражи штампаних издања новина све мањи, док се број аплоудованих и прегледаних снимака на *You Tube*-у повећава из дана у дан.

Web 2.0 се може посматрати и као нови пословни модел и као нова генерација услуга и програма који су оријентисани на веб, или пак као низ принципа, мада је у самом почетку у литератури најчешће дефинисан као – револуција. Они који су посматрали ово као друштвени феномен, а не технички називали су Web 2.0 и „Мехур 2.0” („Bubble 2.0”) имплицирајући да су инвестициони фондови изнова спремни да

---

9 Krejg, R. (2010) *Onlajn novinarstvo*, Beograd: *Clio*, стр. 22.

10 Keen, A. (2008) *The Cult of the Amateur: How today's Internet is killing our culture*, USA: Doubleday, стр. 17.

11 Исто, стр. 27.

---

улажу у ову грану и тиме доказују да је Web 2.0 велики бизнис који изнова може бити пренадуван ценама које вртоглаво (и неоправдано) расту.

Др Паул Милер (Paul Miller)<sup>12</sup> као основне принципе Web 2.0 наводи ослобађање података, изградњу виртуелних апликација, партиципативност, рад у корист корисника, модуларност, дељење идеја, садржаја и кодова, комуникацију (односно олакшавање комуникације), поверење, памет (односи се на „интелигенцију” апликација), ремиксовање и концепт Дугог репа (*The Long Tail*) према којем се на репу дистрибуције вероватно налази већи део популације него код уобичајене (Гаусове) дистрибуције. *The Long Tail* је у ствари концепт малопродаје који је усмерен на више корисника. Дакле велики број јединствених артикала (не примерака истог артикла) се продаје у релативно малим количинама (односно малом броју корисника) и најчешће се користи као допуна малопродаји путем класичне мреже.

Иако су интелигентне машине, које наводно могу да нам аутоматски кажу коју музику или филмове волимо, од помоћи, вештачка интелигенција је (још увек) слаба замена за укус, а алгоритми не могу да однесу превагу над памећу и образовањем. „Ни један софтвер не може да замени поверење које дајемо Најцелу Ендрјузу из „Фајненшел Тајмса” и његовим критикама филмова или А. О. Скоту из „Њу Јорк Тајмса”, или Ентони Лејну из „Њу Јоркера”, или Роберту Еберту из „Чикаго Сан Тајмса” – који брижљиво пишу своје критике, са информацијама, деценијама едукације, тренинга и искуства у писању филмских критика<sup>13</sup>”.

#### *Рунда 4: Клик императив*

Конвергенцију медија као један од основних принципа метаморфозе медија (поред коеволуције и сложености) је неопходно размотрити у овом раду, јер је управо један од фактора који утичу на појаву онлајн новина и њихов развој. Посматрано чисто технички, овај процес подстакнут је конвергенцијом компјутера и осталих комуникационих уређаја, али и технологијом база података, сакупљања вести и мултимедијске продукције... На другом полу налази се потреба корисника за интеракцијом и превазилажењем границе произвођач – конзумент медијског садржаја, што би се могло назвати конвергенцијом произвођача медијских садржаја. У

---

12 Miller, P. Web 2.0: *Building the New Library*, <http://www.ariadne.ac.uk/issue45/miller/#author1>

13 Keen, A. (2008) *The Cult of the Amateur: How today's Internet is killing our culture*, USA: Doubleday.

Вујаклијином речнику реч конвергенција дефинисана је као узајамно приближавање, стицање, стремљење или тежња истом циљу, слагање, мада се данас користи у неколико видова, тако да може описивати и понашање компанија и маркетиншке потезе, а изворно потиче из математике и физике. Чак и у области медија могуће је говорити о различитим врстама конвергенције – конвергенција садржаја, власничка конвергенција ТВ станица и новина, конвергенција организације редакције, конвергенција односа репортер – извор информација, конвергенција прикупљања података (новинари који раде за више медија исти прилог), конвергенција презентације (*storytelling*)...

Марк Деузе<sup>14</sup> подсећа да се конвергенција може одигравати на много нивоа, те да се може односити на конвергенцију јавне и приватне сфере, „високе” и „ниске” културе, индустрије културе и забаве, модерничког и постмодерничког размишљања... Одговарајући на питање зашто смо све више сведоци конвергенције у новинарству, Стивен Квин (Stephen Quinn) и Винсент Филак (Vincent Fillak), кажу да су најутицајнији фактори на ову појаву фрагментација публике, доступност релативно јефтине технологије, и промене у друштвеној и законској структури које омогућавају повезивање медија кроз власничке односе. „Медијске компаније надају се да могу да досегну до фрагментисане публике кроз разне медије, препознајући да су конзументи већ прихватили конвергенцију у смислу да користе мноштво медија<sup>15</sup>”.

Хенри Џенкинс (Henry Jenkins)<sup>16</sup> говори о чак пет конвергенцијских процеса који се одвијају у савременом друштву:

1. Технолошка конвергенција – оно што је Негропonte називао трансформацијом атома у бите, односно дигитализација свог медијског садржаја (текста, слике и звукова).

2. Економска конвергенција – подразумева хоризонталну интеграцију у индустрији забаве. Тиме Варнер компанија сада поседује компаније у области филма, телевизије, књига, игрица, веба, музике, некретнина у разним земљама, али и „трансмедијску експлоатацију” брендова попут Харија Потера, Покемона, Ратова звезда...

---

14 Deuze, M. (2003) *The Web and its Journalisms: Considering the Consequences of Different Types of Newsmedia On-line*, London: New Media and Society.

15 Quinn, S. and Filak, V. (2005) *Convergent journalism: an introduction*, United Kingdom: Elsevier, p. 8.

16 Jenkins, H. *Convergence? I Diverge*, <http://www.technologyreview.com/business/12434/>

3. Друштвена или органска конвергенција – односи се на корисничко истовремено вршење различитих радњи у информативном друштву – слушање музике, гледање телевизијског програма, писање *E-mail*-a...

4. Културолошка конвергенција – у оквиру ње се налази и медијска конвергенција и подразумева нове форме креативности у области различитих медијских технологија и индустрија.

5. Глобална конвергенција – представља културну хибридноост која за резултат има међународну циркулацију медијског садржаја.

Термин технолошке конвергенције могао би да послужи и за објашњавање приближавања које се одиграло међу различитим технолошким изумима у савремено доба – конвергенција телевизије, телефона и рачунара чији смо сведоци данас. Ниједна од ове три технологије више не користи само принципе својствене њеним оригиналним карактеристикама, већ позајмљује неке од принципа и осталих технологија развијајући на тај начин свој пут опстанка на модерном тржишту.

Фидлер сматра да је конвергенција од суштинског значаја за процес медијаморфозе, јер „облици медија који данас постоје заправо су резултат безбројних конвергенција малих размера које су се често дешавале током времена<sup>17</sup>”, те да константна конвергенција не мора нужно довести до смањења броја медија. Павлик конвергенцију дефинише као „интеграцију медијских форми у дигиталном окружењу, вођену технолошким и економским снагама, која врши дубоке утицаје на ове односе, и на суптилан и строжи начин<sup>18</sup>”, наглашавајући да је фундаментална промена коју доноси конвергенција промена односа извештача и публике.

Конвергенција у редакцијама један је од основа модерне редакције у којој се штеде ресурси и у којој се спроводи доследан уређивачки фокус. Једна од последица конвергенције унутар медија подразумева стварање такозваних интегрисаних редакција (мултимедијалних редакција или дигиталних мета), чији су први примери на простору бивше Југославије настали 2009. и 2010. године у Београду и Словенији, у медијској кући *Ringier Axel Springer* и медијској кући *Dello*. Циљ ових редакција (мултимедијалне редакције, конвергиране редакције, удружене редакције...) је наравно увек побољшање квалитета садржаја који се објављује и уједно

---

17 Fidler, R. (2004) *Mediamorphosis*, Beograd: *Clio*, str. 46..

18 Pavlik, J. (2004) *A sea-change in journalism: Convergence, Journalists, their Audiences and Sources*, Convergence, стр. 21.

---

смањење трошкова производње тог садржаја, односно боља организација рада и расподела средстава у циљу остваривања већег профита. Како се настајање оваквих редакција у свету углавном поклапа са временом почетка економске кризе, прецизније је рећи да се ради о покушају задржавања некадашњих зарада, пре него о повећању профита, јер исти већина медијских кућа није успела да оствари.

Онлајн издање представља основу мултимедијалне редакције. Садржаји који онлајн региструју највише кликова су они који се морају наћи међу водећим текстовима у штампаним издањима, али су то уједно и теме које ће се даље експлоатисани онлајн на два начина. Њима ће се даље бавити новинари, исцрпљујући тему, али ће ови садржаји, означени као најпосећенији, по правилу генерисати нови повећан саобраћај онлајн. Физички централни део интегрисаних редакција углавном чине велики екрани (састављени од мањих екрана) на којима се приказују графикони генерисаног онлајн саобраћаја и уреднички деск за којим се (неретко и неколико пута дневно) одржавају колегијуми. Око уредничког стола су степенасто распрострањени новинарски столови, окупљени око рубрика којима се њихови новинари баве. Овакав начин рада је омогућен увођењем система управљања дигиталним садржајем (DAM – digital asset management). ДАМ подразумева управљање дигиталним садржајем у тренутку када се он креира, као и његово складиштење, организацију, контролу или ревизију садржаја који се често мења. Он омогућава веома лако премештање садржаја кроз цео ланац производње и архиве, што умногоме олакшава постпродукцију као и процес дистрибуције за различите платформе. Анализа садржаја се на овај начин умногоме олакшава, лоцирање и идентификовање дигиталног садржаја је убрзано, а трансформација се аутоматизује (нпр. неки од аудио или видео фајлова, подешавање величине и сл).

У интегрисаним редакцијама, поред тога што се смањују трошкови, долази до јачања робне марке, али се и на веома ефективан начин користе могућности развијања више производа, што се често чини као највећи изазов у медијским кућама које поседују више платформи.

Конвергенција власништва, односно његова концентрација је неминовност која ће у наредним годинама морати да уследи на тржишту српских медија и то из више разлога. Најпре, ово је тржиште изузетно високо засићено и велики број медија који постоји несразмеран је броју популације, а нарочито броју образоване и функционално писмене популације. Иако српско тржиште има традицију великог броја медија, за очекивати је да овај број медија у будућности неће расти

значајније и да ће након суштинске демократизације земље и постизања трајнијег политичког консензуса тај број почети да се смањује. Концентрација капитала подразумеваће и усклађивање са светским трендовима спајања и преузимања, односно стварање медијских група које ће обједињавати више платформи, али и аквизицију медијских фирми од стране финансијских јачих играча – било да су они фондови специјализовани за улагање у медијску индустрију или једноставно приватне компаније које имају интереса да улажу у овај сектор.

### *Рунда 5: Линеарно или не*

Управљање мултимедијалним садржајима захтева много више ангажовања него што се чини на први поглед. Како је то Роналд Јарос (Ronald Yaros) објаснио: „Није довољно да само поставите неки текст и онда једноставно у тај микс додате неки видео. Да бисте задржали пажњу читалаца, и обогатили разумевање публике, од суштинске је важности да сваки састојак у богатом мултимедијалном садржају стоји баш тамо где има највише смисла<sup>19</sup>”. Јарос наглашава како је изузетно битно освестити да текст и видео не могу да се користе на начин на који су се користили у штампи или на телевизији. Неке од најчешћих грешака јесу схватање мреже као безграничног простора који „трпи” сав материјал који се на њега постави, те пребукирање текстова предугачким графиконима, видео материјалима, мапама, за које онлајн читалац, који је навикао да скенира текст, није заинтересован. Решење које нуди Јарос назива се граничење, односно „постављање видеа, временске табеле, коментара читаоца или одговарајућег линка, на месту у тексту где је релевантно – али такође и преклапање одређеног дела видеа и текста, јер многи читаоци читају само текст или гледају само видео<sup>20</sup>”. Према њему, граничење је у мултимедијалности исто што и кохерентност за текст и оно мора донети неколико аспеката материјала, од којих посетилац може изабрати само неке, а и даље задржати контекст. „Поред тога што су информације онлајн у нелинеарном моду, корисници и даље ментално прикупљају информације део по део, линеарним редоследом. Комплексност новог изазова који се налази пред новинарима је у томе што читаоци напредују линеарно кроз нелинеарну средину виртуелно неограничених избора<sup>21</sup>”. Иако програми попут „Друпала” и „Шејр Поинта” могу

---

19 Yaros, R. A. (2009) *Mastering Multimedia*, AJR, August/September 2009, <http://www.ajr.org/Article.asp?id=4818>

20 Исто.

21 Исто.

бити доста ефикасни у сакупљању информација, недостаје им акценат на граничењу који могу да обезбеде људи који раде на материјалу. Уместо петоминутног видео материјала и неколико страница текста, много је боље у текст уметнути две специфичне фотографије и видео снимак од десет секунди у комбинацији са коментаром посетиоца постављеним на право место и кратком анимацијом или графичким приказом. Од изузетног је значаја обезбедити кохерентност свих делова мултимедијалног садржаја, али и побринути се за њихово минимално преклапање како би се боље постигла целovitost. Когнитивни „кик аут”, како га назива Јарос, јавља се када искачу изненадне анкете, аудио фајлови који се аутоматски пуштају, обавезне регистрације и остали изненадни ефекти који аутоматски натерају посетиоце да напусте сајт.

Имајући све горе наведено у виду, јасно је да је у доба све селективније публике која је технолошки све образованија, неопходно уложити напоре да се савлада управљање мултимедијалним садржајем. Мултимедијалност је у одређеним деловима блиско повезана са интерактивношћу. Тако су неки сајтови изнашли веома креативне начине да привуку публику: од могућности за посетиоце да у оквиру текста који се бави поскупљењем кредита израчунају на калкулатору колико су њихови кредити поскупели или колико ће да поскупе у наредних пет година, преко рачунања колики је њихов фактор ризика од срчаног удара у оквиру рубрике о здрављу, до тога да убацивањем сопствене фотографије у програм могу добити изглед свог замишљеног лика из стрипа. Како проф. др Владимир Штамбук закључује, мултимедијалност се односи на презентацију података на одређени начин, али корисник мора да има основна знања за коришћење програма и апликација које му се нуде, што ће подразумевати све више да ће медијске компаније у будућности морати још више да улажу у образовање корисника. Друга могућност је развијање апликације изузетно једноставних за коришћење, за шта су можда један од најбољих примера производи које је развијао Епл.

Нераскидиво везан за претходна два термина, мултикомуникативност се односи на број извора информација и уједно смањење времена за приступ тим подацима, што има велику улогу како за корисника, тако и са друге стране „стола” – за новинара у процесу стварања текста. Захваљујући интернету (а пре тога умрежавању света телефонским линијама) не само да новинар може доћи до много ширег броја саговорника, тема, информација, база података, већ може лакше приступити свему наведеном, без обзира на временску или



просторну удаљеност. Такође, интернет омогућава стварање такозваних мултиинтервјуа – док се један интервју обавља скајпом, други мејлом, трећи четом, четврти СМС-ом – и сваки од њих може служити за проверу чињеница изнесених у оном претходном, односно паралелном интервјуу. Чињенице се могу проверавати онлајн, јер умножавање извора који су новинару постали доступни захваљујући компјутеризацији, умножило је његове изворе и могућности за провере тих извора. Потребно је „само” добро познавати методе и технике провере информација и укрштања различитих извора информација како би се формирао уравнотежен текст са најпотпунијим информацијама.

Једна од најважнијих карактеристика најновије револуције кроз коју пролази наше друштво јесте све већи јаз између технолошки развијених и неразвијених заједница и смањење тога јаза би требало да буде један од глобалних приоритета у будућности. Дехан (De Hann) је, описујући свет на примеру села од 100 људи, рекао да би нам истраживање такве заједнице открило следеће: 80 њих би живело у објектима који су испод стандардних, 66 не би имало чисту воду за пиће, 66 људи никада не би разговарало телефоном, 50 њих би патило од последица лоше исхране, шесторо (свих шесторо из САД) би поседовало половину укупног богатства, један би имао високошколско образовање и један би поседовао компјутер. Имајући у виду овакав пресек глобалне медијске публике, новинари морају такође уложити снаге како би се дигитални јаз смањило и како би се њихова публика ојачала, омасовила још више и образовала. Јер, након што је ЦЕРН оборио брзински рекорд у преносу података (98 ГБ/сек), потребно је радити и на развоју онлајн окружења које не подразумева само технички аспект.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Chan, M. J, Li, F. and Pan, Z. (2006) *Online news meets established journalism: how China's journalists evaluate the credibility of news websites.*

Currah, A. (2009) *What's happening to our news: An investigation into the likely impact of the digital revolution on the economics of news publishing in the UK,* Oxford: Oxuniprint.

Deuze, M. (2003) *The Web and its Journalisms: Considering the Consequences of Different Types of Newsmedia On-line,* London: New Media and Society.

Fidler, R. (2004) *Mediamorphosis,* Beograd: Clio.

Јанићијевић, Ј. (2007) *Комуникација и култура – са уводом у семантичка истраживања,* Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Jenkins, H. *Convergence? I Diverge*, <http://www.technologyreview.com/business/12434/>

Keen, A. (2008) *The Cult of the Amateur: How today's Internet is killing our culture*, USA: Doubleday.

Krejjg, R. (2010) *Onlajn novinarstvo*, Beograd: *Clio*.

Matei (2005) From Counterculture to Cyberculture: Virtual Community Discourse and the Dilemma of Modernity, *Journal of Computer-Mediated Communication*, Volume 10, Issue 3.

Miller, P. *Web 2.0: Building the New Library*, <http://www.ariadne.ac.uk/issue45/miller/#author1>

Milivojević, S. (2011) Niske plate i visoka tehnologija – novinari i novinarstvo u Srbiji, *Kultura* br. 132, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Pavlik, J. (2004) *A sea-change in journalism: Convergence, Journalists, their Audiences and Sources*, Convergence.

Quinn, S. and Filak, V. (2005) *Convergent journalism: an introduction*, United Kingdom: Elsevier.

Yaros, R. A. (2009) *Mastering Multimedia*, AJR, August/September 2009, <http://www.ajr.org/Article.asp?id=4818>

Veselin and Milica Kljajić  
University in Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

POST JOURNALISM IN THE FOURTH  
TECHNOLOGICAL REVOLUTION

Abstract

This paper is considering essential changes which the new media brought to contemporary journalism, also called post journalism by certain authors. These changes are most visible in the following relations: information-source-journalist-journalism-reader/consumer. They are evident in all parts of the communication process and are related to the quality and independence of journalism, as well as its interpretability, analyticity and diversity. Despite expectations, the multi-screen society did not bring significant quality changes, the Serbian media and journalists did not find themselves in it (with rare tabloid profile exceptions), while trivial content has additionally increased the “polluted” online domain already saturated with multitudes of information. An apparent authorship crisis, inability to find a tenable business model, continuation of impoverishment, a crisis of creative industry and a domination of swallowing the content instead of creating it, has additionally complicated the professional, ethical and sociological habitat. Authors are trying to establish a relation between the causes and the consequences of all these phenomena, offering solutions and emphasizing that increasing atomization, fragmentation and segmentation of the audience, narrowing of their interests and expansion of an antisocial mood could have far-reaching consequences. Not as much for the mass media as for the society itself and for the journalism that forms its integral part as one of the pillars of the civil democratic society – both globally and locally.

**Key words:** *convergence, DAM, internet, media platforms, new media*

Универзитет у Београду,  
Факултет политичких наука, Београд

DOI 10.5937/kultura1445123P

УДК 316.72:316.77

070:005

стручни рад

# НОВОТЕХНОЛОШКА РЕВОЛУЦИЈА, МЕДИЈСКА ЕГЗИСТЕНЦИЈА И УЛОГА НОВИНАРСТВА

---

## У ПОТРАЗИ ЗА ОДРЖИВИМ МОДЕЛОМ

**Сажетак:** Медији и новинари данас егзистирају у околностима које мењају целокупан начин њиховог рада и пословања, медијску и новинарску културу и утичу на то да се овај тренутак посматра као епоха промене фундаменталних функција новинарства и медија. За разумевање околности је неопходно увиђање глобалне важности улоге медија и изворних принципа новинарства, али и актуелних промена у пракси, а како бисмо схватили последице тих процеса. Крајњи циљ је и анализа исправности појединих процена, зарад анализе будућности новинарске професије – есенције света медија, без обзира на који га начин посматрамо. Нужним се чини глобалне изазове које доносе (већ су донеле) нове технологије и нови медији посматрати свеобухватно, кроз више аспеката, а један од начина може бити и овај понуђен у овом раду – кроз димензије: 1. Мењање јавне функције и утицаја новинара и новинарства (информисања уопште), 2. Мењања медијске свакодневице и организације новинарског посла. Њихова синтеза можда може значити и добијање валидних процена смера у којима ће се новинарство даље развијати. Она, пак, води и фокусу ка димензији управљачко-уређивачке функције у медијима, која је увек (иако се често запоставља) кључна по питању њихове пословне и сваке

*друге egzистенције, самим тим и начина на који се обавља новинарски посао. То значи и једно од кључних питања данас – питање одрживог модела новинарско-медијске egzистенције (у пословном, али и у квалитативно-извештачком смислу) у 21. веку.*

**Кључне речи:** *медији и новинарство, нове технологије и нови медији, медијски менаџмент, новинарска улога и изазови*

### *Уместо увода*

Утицај нових технологија на свет медија и новинарства свакако се може назвати једним од највећих изазова с којима су се они сусрели у својој историји. Резултат су бројне новине, али и проблеми у пракси и сходно њима различите теоријске оцене и предвиђања. Озбиљност тих изазова осликава и неколико најприсутнијих „дијагноза” насталих као одговор на преглед стања у медијима и новинарству – од свакодневних констатација о „кризи медија” изазваних egzистенцијалном неизвесношћу тзв. традиционалних медија, преко процена да се читав свет медија и новинара налази на „епохалној раскрсници”, па све до бројних појединачних промишљања добрих и лоших страна неминовних промена.

Неупитно је да се медији и новинари данас налазе у околностима које значајно мењају целокупан начин рада и пословања, али и саму медијску и новинарску културу. Због тога чуди чињеница да често нема довољно свести и предумљивости кад је реч о односу према тим изазовима, те да проблеме само увећава несагласје међу кључним актерима у свету медија и новинарства – новинарима и онима који се тек обучавају за тај посао, научним истраживачима и едукаторима оних који желе да се баве медијским послом и руководиоцима и власницима медија. Барби Зелизер такође сматра да „научни радници не обраћају довољно пажње, нити имају утицаја на то шта се догађа на путу између оног како ми замишљамо новинарство и како оно заиста функционише”<sup>1</sup>. Констатује, стога, да новинарство другачије доживљавају сами новинари, они који се тек школују за тај посао и они који их за то обучавају – они су у сталном сукобу мислећи да онај други не зна шта је суштински важно. Она зато подвлачи важност питања како се односимо према традицији новинарства и шта утиче на промену односа према њој? Одговор би, чини се, истовремено морао водити неминовном сучовању с оним што актуелни изазови доносе, подразумевајући отпор према негативним утицајима, али и прихватање позитивног потенцијала који носе те промене;

---

1 Zelizer, B. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 2-5.

уз нужан повратак изворном етосу новинарства који нас обавезује да у средиште медијског функционисања, у целини, вратимо оданост давно прокламованим новинарским идеалима.

За разумевање актуелних околности, управо је стога неопходно једнако увиђање глобалне важности улоге медија и изворних принципа новинарства, али и актуелних промена у пракси, а како бисмо схватили и последице ових процеса по читаво друштво. Само тако можемо приступити и анализи тренутка у чијем фокусу је све учесталије питање – да ли је новотехнолошка револуција орочила постојање појединих медија и облика новинарства и (ако јесте) која је јединица мере њиховог опстанка? Стога је потребно покушати ситуацију сагледати на што је могуће комплетнији начин, а на што једноставнији презентовати практичне последице утицаја тзв. новотехнолошке револуције. Крајњи циљ јесте и увиђање исправности појединих постојећих закључака, а како би се на тај начин омеђили и правци размишљања кад је реч о будућности новинарске професије, која јесте есенција света медија, вез обзира на који се начин он посматрао. Наравно, без илузије да је могуће дати сасвим поуздана предвиђања, али са жељом да се понуди користан допринос свакој сувислој дискусији на ову тему.

Уколико то покушамо, чини се нужним ситуацију посматрати са два основна аспекта и на тај начин анализирати глобалне изазове и промене које новинарству доносе (већ су донели) нове технологије и нови медији. Наравно, они се не смеју посматрати изоловано, али је, услед њихове сложености, ипак неопходно да се што детаљније захвате. Један од начина би, чини се, могао бити посматрање кроз димензије: 1. Мењања јавне функције и утицаја новинара и новинарства (информисања уопште), 2. Мењања медијске свакодневице и организације новинарског посла. Прва би тако значила ону екстерну рефлексију новинарства, односно то како оно утиче на промене у другим сферама живљења и обратно, како се те промене одражавају на јавну улогу новинарства. Друга, пак, интерну рефлексију промена, односно измене у погледу начина рада новинара, захтева који се пред њих стављају и тога како их они реализују. Синтетизовањем та два корпуса може се можда доћи до валидних оцена и предвиђања смера у којима ће се се новинарство даље развијати.

Та синтеза, утисак је, води фокусу ка димензији управљачко-уређивачке функције у медијима, која јесте и биће (иако се то често заборавља) кључна по питању њихове оријентације,

начина рада, пословне и сваке друге егзистенције, а самим тим и начина на који се обавља новинарски посао.

*О традиционалној улози и актуелним изазовима*

Артур Милер је још 1961. године, говорећи о новинама, записао да добра новина, у смислу публикованог садржаја, значи глас јавности који се обраћа самом себи. Моћ новинара неупитно почива на традицији и принципима независности, објективности и истинитости, на којима је та професија изворно настајала. Квалитетни новинари, како оправдано подсећа Бери, истражују и интерпретирају свет око нас, па је њихова важност у томе што имају функцију аларма у случају покушаја да се правда изврда – медији и новинари од глобалног утицаја креирају агенде и дискурс у којем се тумаче теме и повлаче конкретни потези и уједно су мост ка важним информацијама и појединцима који би иначе били недоступни широј публици<sup>2</sup>. Истичући ту моћ у грађењу контекста у којем мислимо и радимо, многи попут Џејмса Карана<sup>3</sup>, постављају питање – ако заиста утичу на јавне дискурсе, како стичу и користе ту моћ?

Најпре је, стога, потребно сагледати глобалну (измењену) позицију новинарства и медија данас и покушаје адаптације, а онда и перспективе за даљи развој. Тако можемо приступити разматрању појединачних проблема кроз које се могу посматрати промене које се увелико догађају. Кроте (D. Croteau) истиче да анализа промена које се одвијају унутар медијске индустрије указује на неопходност њиховог адекватног разумевања, јер се тако може разумети и целокупно друштво у којем живимо<sup>4</sup>. Наиме, стање у новинарству свакако осликава и целокупне демократске потенцијале друштва, па се стога оцењује да његов развој „суштински зависи од развоја саме демократије”<sup>5</sup>. Свака комуникација, како примера ради констатују Гоцини или Крејг, односно начин на који се реализује, заправо јесте рефлексивна околности у којима је настала и носи потенцијал за промену тих прилика које се потом одражавају и на друге друштвене области, јер је трансфер информација активан процес,

---

2 Berry, A. (2008) *The Future of the Newspaper: A Mixed Forecast*, Webblog, <http://www.usc.edu/org/InsightBusiness/ib/articles/articlescontent/09%2003%20Aaron%20Berry.html>

3 Curran J. in: De Burgh, H. and Curran, J. (eds.) (2005) *Making Journalists*, London: Routledge.

4 Croteau, D in: Croteau, D. and Hoynes, W. (eds.) (2005) *The business of media: Corporate media and the public interest*, London: SAGE Publications.

5 Dahlgren, P. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 153.

---

с активним чиниоцима, који се такође мењају са изменом доступних, друштвених средстава комуникације<sup>6</sup>. Двоструко оријентисано питање које се стога мора поставити јесте – какав је новотехнолошки утицај на информисање и како последице тог утицаја потом обликују демократију у тзв. дигиталном добу?

Џон Кин, примера ради, излажући свој концепт „Демократије надзирања”, полази од тезе да актуелни контекст словања, али и живљења, чини да се сваки вид активности одвија у трци за медијском пажњом у којој нису пресудни новац и моћ, већ свест о томе да је данашњи свет дело медијски посредоване комуникације, с порукама увек одређеним рецепцијом прималаца – у поређењу са светом „Репрезентативне демократије” кад је комуникација била блиско повезана са политиком и економијом и кад се спекулисало о изворима моћи и последицама, данас долазимо до тога да нико није имун на утицај медија<sup>7</sup>. Кин констатује да су у новомедијском свету, тај нови вид демократије и нови дигитални медији заправо у својеврсној синергији, јер је настанак једне такве демократије директно подстакнут новим медијима. Оцене су, такође, да се, за разлику од концепта „Директне демократије”, који су заговарали традиционални медији, у околностима дигиталне доминације креира форма својеврсне „Екстремне демократије”, као политичке филозофије информатичке ере која ће заиста свима омогућити да учествују у друштвено-политички процесима – те да зато „шанса медија и новинара да искористе овај тренутак и адаптирају на промене у читавом друштву заправо лежи у њиховом капацитету да препознају разлику између та два модела демократије”<sup>8</sup>.

Резултат (погрешних) покушаја адаптације често су и некавалитетни садржаји усмерени ка одбрани и промоцији појединачних, а не заштити и промоцији ширих друштвених интереса – такво, рђаво обављање новинарског посла је, према појединим оценама, управо један од основних узрока егзистенцијалних проблема медија који се, да би опстали,

---

6 Оцене преузете из књиге: Gocini, Đ. (2001) *Istorija novinarstva*, Beograd: *Clio* i Krejg, R. (2010) *Online novinarstvo*, Beograd: *Clio*.

7 Keane, J. (2009) *Monitory democracy and media-saturated societies*, Griffith Review Ed.24: Participation Society, Griffith University&The author, [http://johnkeane.net/wpcontent/uploads/2011/01/Keane\\_griffith\\_review\\_ed-24\\_monitory\\_democracy\\_media\\_saturised.pdf](http://johnkeane.net/wpcontent/uploads/2011/01/Keane_griffith_review_ed-24_monitory_democracy_media_saturised.pdf)

8 Van Engelen, A. (2007) *Newspaper Editors' Changed Roles*, Е-магазин „Global Politic“, p. 2; <http://www.globalpolitician.com/default.asp?23790-media>



морају вратити изворним начелима<sup>9</sup>. Примарна мисија медија свакако јесте да објаве квалитетан производ, у складу са тржиштем које настоје да покрију и нужним економским интересом. Квалитетно новинарство, како многи подсећају, почиње тамо где се иде даље од агенде свакодневног информисања и анализирају случајеви који утичу на цело друштво. Значај новинарства, а уједно и снага, како оправдано напомиње Де Берг, увек лежи у томе што новинари треба да буду на висини задатка онда кад се не можемо ослонити на институције које су често непоуздане<sup>10</sup>. Основана су зато стара упутства да је неопходно прихватити да медији (иако нужно оријентисани ка стицању профита) никад неће сасвим успети у својим пословним намерама, ако не теже публиковању квалитетног садржаја и да би најбољи савет био да више улажу у креирање садржаја, што ће им се кроз изградњу дуго урушаваног кредибилитета у јавности, потом вратити и у економском смислу<sup>11</sup>.

Сведоци смо револуционарних збивања, а какве ће бити последице и нови обрасци новинарско-медијског функционисања тешко можемо тврдити. Из тог разлога сматрам да актуелни тренутак треба посматрати, пре свега, као еволутивну фазу и користити потенцијал који технолошки изазови доносе у погледу могућих позитивних промена за новинарство и медије, али и друштво у целини. Џенкинс истиче предности актуелног тренда медијске конвергенције, оличеног у сједињавању моћи нових медија и увећању интеракције конзумента који истовремено постају и произвођачи медијских садржаја, фокусирајући се на четири конкретна аспекта конвергенције: економски, технолошки, социјални и културни. Под технолошким подразумева дигитализацију медијског садржаја, економски се односи на интеграцију индустрије забаве у медијски конгломерат који контролише различите аспекте медијске продукције и резултате у реструктурирање читаве културне продукције и новомедијских активности, а културни нове облике стваралаштва који

---

9 Према: Stayn, E. F. (2008) *New Trends and Challenges in the International Media industries*, Материјал презентован на конвенцији *Association for Education in Journalism and Mass Communication*, Чикаго, 6-9. август 2008; [http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F2761238%2FSocial\\_media\\_and\\_international\\_advertising\\_Theoretical\\_challenges\\_and\\_future\\_directions&ei=fJ4zVO\\_oH-8rqOO3bgdAB&usq=AFQjCNE-yVcBYDTpGCwx1KCs5XpkvwTSmg&sig2=BdFADwXULKw-uEL-Fd6Wbw&bvm=bv.76943099,d.ZWU](http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F2761238%2FSocial_media_and_international_advertising_Theoretical_challenges_and_future_directions&ei=fJ4zVO_oH-8rqOO3bgdAB&usq=AFQjCNE-yVcBYDTpGCwx1KCs5XpkvwTSmg&sig2=BdFADwXULKw-uEL-Fd6Wbw&bvm=bv.76943099,d.ZWU)

10 Према: Де Берг, Х. (2007) *Истраживачко новинарство: Контекст и пракса*, Београд: Clio.

11 Willis, J. (1988) *Surviving in the Newspaper Business: Newspaper Management in Turbulent Times*, ABC-Clio.

---

проистичу из креација самих потрошача. Истиче и да актуелна медијска, новотехнолошка култура превазилази традиционалне границе специјализације и омогућава да било ко, на било ком облику медија, производи садржај, без обзира на (не)постојање претходне обуке (ту је и извориште актуелних расправа о дометима тзв. грађанског журнализма), што значи и да свако ко жели да се на научном нивоу бави тим темама мора бити у току са новим информацијама и технологијама, а тако и са променама у том аспекту. Према Џенкинсовом мишљењу, за потрошаче су важнији емоционални од рационалних подстицаја, а учешће најважније. Он, међутим, ту спрегу тумачи позитивно, сматрајући да однос између потрошача и произвођача, посредован медијским садржајима, заправо јесте полуга за контролу корпорација и јачање гласа публике која на тај начин једнако може да допринесе ширењу информација – у сржи таквог света су тзв. трансмедији и аутори који креирају садржаје у оквиру њих, јер су они данас и алатке за корпоративне институције како би успешно настојале да повећају поверење потрошача<sup>12</sup>.

Постер, посматрајући промене изазване утицајем интернета и нових медија, запажа да расправе треба усмерити ка основној дилеми – хоће ли се интернет користити као средство за пласирање забавних производа попут својеврсног забавног парка или ће се користити за продају различитих роба налик својеврсном електронском тржном центру? То питање заправо инсинуира важност теме квалитета новинарства и медијског производа у актуелним околностима и које мора бити у средишту процена даљег развоја и промена које нове технологије доносе, а како би се могао предвидети и ефекат који ће имати по досадашње обрасце функционисања. Постер констатује да начин за анализу тог питања заправо води заобилажењу директне анализе теме технологије и првобитном постављању питања јавне сфере, односно покушају да се процени у којој мери интернет-демократија може постати схватљива у њеном односу према јавној сфери, као и питању да ли на интернету постоји јавна сфера, ко је насељава и како?<sup>13</sup>

Наш задатак стога је, како упућује Лоример, да схватимо битне елементе дигиталне ере и потом осмишљавамо законе и институције који ће помоћи да се технологија развија тако да корист од ње по јавну улогу новинарства буде

---

12 Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.

13 Poster, M. (1995) *Cyberdemocracy: Internet and the Public Sphere*, Irvine: University of California, <http://www.hnet.uci.edu/mposter/writings/democr.html>

што универзалнија<sup>14</sup>. Наиме, новотехнолошка револуција се најчешће тумачи двојачко са аспекта перспективе по даљу егзистенцију новинарства и медија – као могуће решење (примера ради, као помоћ ефикаснијем путу до читалаца), али и као узрок проблема (није без основа ни скепса у вези са стварним повећањем публике са паралелним публиковањем садржаја на дигиталне платформе). Локмен Цуји тако напомиње да „технолошки развој не значи нужно и позитивну прилику за новинарство и да морамо водити рачуна о томе шта данас подразумевамо под новинарством – да ли га доживљавамо као институцију са својим правилима која обликују саму праксу и притом се питамо како технологија утиче на то или под тим појмом подразумевамо скуп вредности и начела којим треба тежити у новинарству?“<sup>15</sup> Манович је релативно давно запазио да кретање ка тзв. метамедијском друштву резултира и рециклажом садржаја уместо креирања нових, а ваља напоменути и да, с друге стране, *UK Google* са 500 запослених има вишеструко већи профит од читавог Би-би-сија<sup>16</sup>. Многи се, попут Натали Фентон, баш зато оправдано питају и да ли нове технологије истински ревитализују јавну сферу или су нови комерцијални алати за производњу бројних медија сумњивог квалитета, па постављају питање да ли се образац новинарства мења на штету саме природе информисања или нови медији омогућавају новинарима да њихов рад буде квалитетнији и доноси више користи по јавност?<sup>17</sup>

С једне стране, интернет се често доживљава као простор безобалности у погледу досадашњег постојања временских и просторних ограничења, па се зато глорификује његова демократичност оличена у аутономности од различитих врста екстерних притисака и лимита. Фидлер као највећу вредност нових токова информисања и комуникације види ефикасност и могућност селекције и избора информација, као и могућност стицања увида у ефекте тих информација и јачање двосмерног тока комуникације и осећања блискости, без обзира на физичку удаљеност. То, према његовом мишљењу, ојачава кориснике да задрже везе и контролу са свим својим активностима и поред те дистанце, док посебна важност

---

14 Lorimer, R. (1998) *Masovne komunikacije*, Beograd: Clio.

15 Tsui, L. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 53-56.

16 Наведено према: Кљајић, В. (2012) *Интерреју – интерпретација и јавни дискурс*, материјал презентован током предавања у оквиру докторског курса *Теорија новинарских жанрова и јавни дискурс* на Факултету политичких наука, јануар 2012.

17 Fenton, N. (2010) *New Media, Old News, Journalism & Democracy in the Digital Age*, London: Sage publication.

---

лежи у томе што нове технологије доносе неограничену могућност креације нових платформи и токова комуницирања и информисања.<sup>18</sup> Фентон сматра да резултат медијске егзистенције у новонасталим околностима мора бити и научно испитивање тога зашто је новинарство данас важније него икада раније, а тако и противречности између потенцијала који доносе нове технологије и ограничења које носи слободно тржиште и корпоративна моћ. То значи и усмеравање актуелних дебата о будућности информисања ка анализи начина на који ће друштво бити информисано и усмеравано у околностима у којима данас функционише, попут етичких проблема.

Наиме, с друге стране, чињеница позната готово свима јесте и та да је интернет донео бројне промене, али да ипак и даље није сасвим јасно како он мења ствари и шта је производ интеракције нових технологија са политичким и економским утицајима. Деузе разматра улогу појединца у оквирима новинарства у светлу новонасталих околности, објашњавајући начин функционисања медија данас (попут капиталистичког модела пословања и настанка тзв. редакцијског друштва) који утичу на то да се свако може назвати новинаром и настоји указати на негативне последице тих процеса, попут отпуштања новинара. Закључује да се на основу анализе понашања може доћи до налаза о ширем контексту у којем медији функционишу, а због тога што се данас већина иницијатива „филтрира“ утицајем уредника и власника медија, идеолошких оквира и сл. На основу таквог (истина редуccionистичког приступа) он констатује да „могућност за позитивне промене и већу креативност коју дају нове технологије бива често праћена ограничењима које носе ти утицаји“.<sup>19</sup>

Данас је тако и те како очигледан и парадокс да се презентује значајно више информација него раније, али да се мање зна о суштинским проблемима, јер је и много теже озбиљно обрадити једну тему, а да се то не одрази негативно на пажњу према некој другој. Стога и не чуде неретке оцене да живимо у свету који зависи од квалитетног информисања, којег је, ипак, све мање. Своју популарност, нови медији црпе, пре свега, из забавног карактера својих садржаја, њихове интерактивности и динамичности. То, међутим, може значити и површност и немогућност разумевања суштинских проблема. Онлајн читаоци данас уједно и контекстуализују и

---

18 Према: Fidler, R. (1997) *Mediamorphosis: Understanding new media*, London: SAGE Publications.

19 Deuze, M. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 82-98.

---

дају динамику информацијама, али ипак губе осећај за историчност. То утиче на важност интерпретације информације, коју и медији и новинари морају увидети. Наиме, публику данас неће изненадити изворна информација, јер су је већ прочитали негде на интернету, али они од новинара очекују да им укажу на њену важност, (не)истинитост и значење. Превише информација засигурно води и својеврсном отуђењу и већој дистанци читалаца и аутора. Нови медији ипак нису непријатељи, већ савезници новинара, јер су публика, издавачи и медијски радници заправо данас део исте (виртуалне) заједнице. Дигиталне платформе могу донети и преокрет позитиван по читав свет новинарства и медија, уколико, како подвлачи Тјел, заједно еволуирају до степена на којем ће развејати сумње у свој кредибилитет и поузданост – што значи и превазилажење присутног јаза између аутора и читаоца, с обзиром на основну и непобитну чињеницу да је уз моћ интернета, потенцијал новинара да утичу на јавни дискурс огроман<sup>20</sup>. Наиме, новинарство у смислу својих праизвора објективности и независности, ипак и даље јесте најбоља алатка за контролу моћника. Нови медији им могу помоћи да се њихов глас брже и даље чује, а пре-засићеност информацијама само увећава моћ новинара чија функција и јесте у одређивању значаја информација, интерпретацији и давању смисла том обиљу. То је и основни задатак новинарства и медија генерално, али данас можда још и више него икад пре.

*Свакодневица у огледалу – да ли је криза новинарства исто што и криза медија?*

Многи утицајни теоретичари, попут Павлика, оправдано сматрају да се новинарство и медији данас налазе на најзначајнијој прекретници у историји, јер ће расплет и даљи развој трендова као што је глобализација информисања, мултимедијалност и интерактивност, директно утицати на то како ће убудуће изгледати посао новинара, организација пословања медија, али и улога јавности у процесу примања, креирања и ширења информација. У актуелним изазовима, Павлик види позитивну шансу и заступа тезу да ће актуелне промене помоћи новинарству и медијима, омогућивши брже и квалитетније истраживање, прикупљање и публикавање информација и тако повратити пољубљано поверење у медије и новинаре у јавности. То значи и низ питања важних за тему опстанка новинарства и медија у традиционалним

---

20 Thiel, S. (1998) *The Online Newspaper: A Postmodern Medium*, The Journal of electronic publishing, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?c=jep;view=text;rgn=main;idno=3336451.0004.110>

---

формама, попут савремене организације функционисања новинске редакције, образовања и рада новинара у 21. веку<sup>21</sup>. Крејг је један од многих који истичу интерактивност као основну одлику и предност дигиталних медија, али уједно наглашава и важност тога да се новинари истовремено, поред улоге произвођача, морају стављати и у позицију конзумента информација, јер тако имају и критичку дистанцу према садржајима који се креирају – он указује на важност језика, селекцију информација, брзину публиковања и чињеницу да данас, објављивањем садржаја не завршава процес, већ тек почиње.<sup>22</sup>

Бројне појединачне опсервације заправо значе да се не сме губити време, већ да се управо са управљачко-уређивачког аспекта мора усмерити ка проналаску стратегија које би могле да значе успех у новинарско-квалитативном, али и финансијском смислу. Тај пут, јасно је, значи и нужду изградње стабилне базе публике, која се, пак, гради и увећава познавањем тржишта, препознавањем прилика и унапређењем задовољства читалаца. У пракси се, међутим, стремећи ка том циљу, одабиром погрешних стратегија, често постиже сасвим супротно.

Наиме, различити изазови утичу на читаво друштво, а тако и на оквир у којем функционишу медији, па се углавном даје приоритет тржишном успеху на уштрб поштовања изворних принципа. Новинари су тако често онемогућени да поштују социјално пожељне вредности попут истинитости, објективности и независности који су идеали којима треба да теже. Медијска егзистенција у таквим околностима утиче и на „увећање нездраве конкуренције међу новинарима зарад добијања или чувања посла, уместо потражње за квалитетним радницима, што води континуираном деградирању новинара и огледа у мањим платама и већем осећају неизвесности”<sup>23</sup>. Многи медији су зато средине са лошом атмосфером у којој се гуши професионалност, па отуд можда и то да се новинари терете за тзв. кризу медија, иако то није изворно њихова кривица.

То нас уједно доводи и до оног суштинског елемента (управљачко-уређивачке карике), која јесте везивно ткиво два раније наведена аспекта – јавне улоге новинарства и интерне организације новинарског рада. У том „ткиву” крије

---

21 Pavlik, V. J. (2001) *Journalism and New Media*, New York: Columbia University Press.

22 Krejg R. nav. delo.

23 Deuze, M. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 90.

---

се и својеврсна варка, чије увиђање, утисак је, може помоћи јачању улоге и позиције новинарства данас, али и стабилности егзистенције угроженог дела медијске индустрије. Наиме, свакодневно можемо чути и прочитати констатације да улога, пре свега, тзв. традиционалних медија (штампа, радио, телевизија), али и самог новинарства у изворном смислу, данас морају бити редефинисани. У савременом друштву нам је ипак и даље и те како важна традиционална утемељеност медија на поштовању новинарских идеала истинитости, објективности и независности. Важност такве, фундаменталне улоге медија, је изражена услед све сложености свакодневице, а упитно је и усмерење нових медија без тема које и даље покрећу традиционални медији. Неизвесност њиховог опстанка донела је дијагнозу о кризи медија, која се неосновано поистовећује и са оценама (лаичким, али и научним) о кризи новинарства. Криза се тумачи и као наговештај нестанка појединих медија (пре свега новина), у форми и филозофији на којима су до сада егзистирали. Да ли као смишљена диверзија или услед незаинтересованости и немогућности да се стекне увид у стварне узрочнике, али оно што је уочљиво јесте да тај покушај изједначавања води томе да се кривци траже међу самим новинарима. Фокус таквих процена је ипак удаљен од оквира у којима се проблеми морају разматрати, јер се најпре мора истражити улога оних на врху хијерархије (менаџмента и уредништва) и ефекти њиховог рада по рад новинара и медијски производ, али и финансије и углед<sup>24</sup>. С правом се оцењује да је криза последица неуспеха да се у новим околностима изнађу адекватни модели и омогуће услови за професионалан рад.<sup>25</sup> Криза се стога олако преводи у „сумрак” новинарске професије. Да ли је ипак реч о проблемима искључиво унутар те професије или о неминовном нестанку појединих облика медијског функционисања и неизбежним променама у филозофији, или пак о фази у еволуцији медијског тржишта у целини? Чине се оправданим и неретке оцене да можемо говорити и о нестанку познатих елитистичких претпоставки чувеног *Gate-keeping* концепта и потреби усвајања нове филозофије медијске индустрије. Потребно је зато, како се често напомиње, замислити и како се пре само деценију размишљало

---

24 На то упућују и констатације у радовима: Беговић, Б. (2002) *Медију у транзицији: Економска анализа*, Београд: Центар за демократске студије, и: Chan-Olmsted, S. M. in: Albarran, A. B., Chan-Olmsted, S. M. and Wirth, M. O., (eds.) *Handbook of media management and economics*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, p. 161-180.

25 Попут констатација у делима: Korní, D. (1999) *Etika informisanja*, Београд: *Clio* и: Gade, P. J. (2004) Newspapers and organisational development: management and journalist perceptions of newsroom cultural change, *Journalism Communication Monographs* 6(1) Spring, p. 3-55.

---

о оном што је данас реалност, јер ће и ускоро доминантни бити они аспекти који су већ данас ту, а којих углавном нисмо свесни. Наиме, иако је данас медијски бизнис неспорно, пре свега, дигиталан и све је мање места за оне који то још нису увидели, питање је да ли успевамо да сагледамо комплетну слику и шта се мења у стратешком размишљању ако то покушамо? Чини се, тако, да се и дигиталне миграције ипак не одвијају тако брзо као што се често мисли, јер истраживања показују да ослањање на традиционалне медије и те како постоји, али и да је публика на медијским сајтовима мања него што нам се презентује и оног што издавачи и оглашивачи мисле.

То, наравно, не брише доминацију дигиталног пословног модела. Самим тим се не мењају ни потребе, јер је чињеница да су тиражи и новац од оглашивача све мањи и да ситуација указује на то да се традиционални обрасци пословања урушавају. Многи, попут Клеја Ширкија, пак, истичу да није истина да медијска индустрија није на време предвидела са каквим изазовима ће се суочити у годинама које су долазиле. Промашили су, међутим, да предвиде да ће се догодити сасвим супротно и да читаоци неће пристати на оно што им се сервира, већ да ће се различити садржаји, чији аутори често и нису познати, мултипликовано ширити мрежом без могућности контроле и да ће (што је за бизнис аспект најважније) трансфер обрасца оглашавања на интернету бити комерцијално неуспешнији – када се тај сценарио десио, догодила се и криза, а основни проблем је што ни најбољи познаваоци не могу да предвиде шта ће се догађати.<sup>26</sup>

Динамика тржишта одвија се у троуглу који чине следеће димензије: Медији – Медијски производ – Читаоци. Медији су својеврсне „произвођачке“ компаније и инвестирају у креирање, уређивање и публикавање садржаја који јесте њихов основни производ. Кетрин Залески из *The Huffington Post*, сумирајући шта нове технологије доносе за новинарство, истиче да се крећемо ка стварању окружења у којем ће се медијски посао фокусирати на одабир и праћење жеља конзументата.<sup>27</sup> Неопходно је стога стално праћење трендова у креирању и публикавању информација, у погледу начина на који се селектују информације, мењају форме и контекстуално усмерава садржај под утицајем актуелних изазова.

---

26 Shirky, C. (2009) *Newspapers and thinking the unthinkable*, Webblog, <http://www.shirky.com/weblog/2009/03/newspapers-and-thinking-the-unthinkable/>

27 Према: University of Pennsylvania Report, *Turn the Page: What's Next for Publishing?*, Knowledge Wharton, <http://knowledge.wharton.upenn.edu/special-report/turn-the-page-whats-next-for-publishing/>



У тим, темељним аспектима медијског посла, сасвим јасно, најважнија јесте улога новинарске професије.

С друге стране, данас очигледно присуствујемо транзицији не само од папирних ка дигиталним медијима, већ и од информисања о свему, ка оном у оквиру конкретне области. Тај тренд, за сада, није праћен адекватним бизнис успехом, пре свега, јер досадашњи вид оглашавања у штампи, и поред пада, и даље доноси процентуално много већи новац од оног на сајтовима. С друге стране, услед предности које нуде нови медији, публика традиционалних медија се осипа, па су приморани да улажу у дигиталне платформе у нади да ће осмислити модел који ће им донети финансијски бенефит. Стога и не чуде оцене да интернет нуди шансу за опстанак, јер селидба на дигиталне платформе значи могућност умањења трошкова (броја радника, штампе, дистрибуције...). Све би, међутим, било идеално да интернет оглашавање доноси процентуално бар приближну зараду као оно у штампи. У дигиталној ери медији често сносе трошкове, док профит иде другим врстама компанија (маркетиншке агенције и друге врсте посредника). Основни проблем, ипак су неразумне процене жељеног профита, формиране према ранијој тржишној слици, као и то што се „на стање гледа из угла конкретне компаније, а не из угла глобалне индустрије, па је и читав модел тога шта новине данас јесу у суштини погрешан и представља повратак у еру телеграфа”<sup>28</sup>.

Наиме, у циљу одржања ирационално циљане профитабилности дуго се предузимају разне мере смањења трошкова (отпуштања, мањи утрошак на истраживања...) што се одражава на организацију новинарског посла, али и на квалитет и губитак публике, самим тим и на одлазак оглашивача, а тако парадоксално и на губитак профита и средстава за финансирање квалитетног извештавања и популарности, што узрокује нове одласке оглашивача. Проблем на који се не обраћа довољно пажње је и то што већина публикује готово исте садржаје, нивелишући уређивачку политику према конкуренцији и тренутним потребама тржишта, што је одраз неодговорности и генералне неефикасности менаџмента који тежећи унификацији, заправо бежи од сваке одговорности. Бошковски констатује да је то резултат три процеса: 1. утицаја интернет новинарства и тога да се у сваком тренутку може доћи до информације о било чему, па и о томе како конкуренција реагује на поједине вести, 2. промена које су се догодиле спонтано када се претходно наведени

---

28 Farhi, P. (2005) *A Bright Future for Newspaper*, *American Journalism Review*, p.2, <http://www.ajr.org/article.asp?id=3885>

---

процес поклопио са страхом уредника при одлучивању којим информацијама дати предност и 3. материјални утицај нових технологија се несумњиво одржава по рад медија и у инфраструктурном смислу. Он је, стога, такође један од оних који констатују својеврсни парадокс па данас „обиле медија и медијских садржаја значи и мање конкретних информација и истинских сазнања”. Резултат је заправо то да је „велики број медија посвећен извештавању о истој ствари, на исти начин, уз упошљавање великог броја људи – за то време, бројне теме остају непокривене”.<sup>29</sup> Таква пракса засигурно не доприноси квалитетном информисању. То је заправо парадокс и круг који се мора прекинути и ту је и те како важна улога најодговорнијих медијских актера.

Улога медија и изазови с којима се сусрећу учинили су актуелну пословну кризу унутар великог дела те индустрије посебно важном темом. Бројна су тумачења и предвиђања за будућност, а сложеност околности учинила је да се свет медија и новинара налази на епохалној прекретници и неопходне су фундаменталне промене како не би водиле краху, већ покушају да поједини аспекти изазова послуже креирању здраве основе за ревитализацију медијске индустрије. Криза медија се, међутим, често изједначава с кризом новинарства, што није адекватно тумачење. Криза новинарства може бити само последица утицаја других, суштинских фактора, али и узрок нових проблема. Најпре се морамо загледати ка улози најодговорнијих појединаца (директори и уредници), јер суштински изазов лежи у процесу управљања ресурсима (новцем, људима и информацијама). Наиме, актуелни изазови, пре свега, из угла новотехнолошких промена, неспорно се одражавају на медије и новинаре који се морају прилагодити, али кључну улогу у адаптацији има управљачко-уређивачка структура која мора пронаћи адекватне моделе и стратегије. Мере које се тренутно предузимају у том смеру, ипак, неретко резултирају уређивачким активностима и садржајима који значе и отклон од тзв. квалитетног новинарства и не доносе решења, већ нове проблеме. Стога и решења треба тражити у том раму, новим приступом који, наравно, мора тежити економској стабилности, али и чувању тзв. квалитетног новинарства.

Можемо се, чини се, сагласити са оценом Клеја Ширкија да нам данас нису неопходни традиционални медији по себи, већ новинарство које изворно заговарају, и да баш зато овај тренутак треба посматрати као еволутивну фазу, у светлу

---

29 Boczkowski, P. J. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 56-67.

потенцијала за позитивне промене, а модел за нову фазу медија и новинарства значио би повратак изворним принципима и оријентацију ка самом садржају, што подразумева квалитетно извештавање, правилну селекцију и адекватно публикување садржаја. Управо тако се може градити и кредибилитет и стабилна база публике, а самим тим и основа за стабилну егзистенцију медија.

Кад се тако сагледају ствари, важност улоге медијског менаџмента постаје јасно изражена. Новинарство и медији се све више, како напомиње Гилмор, фундаментално мењају и разликују од још увек доминантних медијских олигархија, па је зато неминовно и прилагођавање, јер се у супротном нестаје са сцене – неопходно је одустати од концепта контроле зарад разумевања оног у чијем средишту су ангажман и интеракција, јер људи, како исправно запажа исти аутор, више нису пасивна маса, већ имају средства да медије креирају по својој мери, а када желе да буду само конзументи имају већи избор него до сада. Менаџмент и уредништво се зато мора фокусирати на развој, а не на контролу<sup>30</sup>. Финк је давно најавио да долази добро време за оне који на прави начин умеју да утичу на развој запослених и медија како би се прилагодили, док ће други неминовно пропадати.<sup>31</sup> Бројна су мишљења да је питање успешности актуелне транзиције и креирања новог модела, заправо питање успешности менаџмента и уређивачке политике, односно квалитета новинарства и медијског садржаја. Тема одговорности менаџмента и уредништва је, међутим, често у другом плану, што резултира малим бројем података прикупљених релевантним истраживањима. Њихова улога и активности тако остају сасвим неодређени, без постојања норми и објективних вредносних оквира, што води свакодневной импровизацији и бројним манипулацијама. Примарна одговорност менаџмента усмерена је ка постизању организационих циљева и ефикасном коришћењу ресурса зарад увећања профита и испуњења обавеза медија према јавности.<sup>32</sup> Тај други аспект одговорности се, међутим, често занемарује зарад борбе за профит. Промена пословне логике може бити и почетак решења. Нова пословна парадигма, пак, подразумева „ново радно место и менаџмент који мора имати другачије вештине и креирати нове стратегије како би искористили пуне

---

30 Gillmor, D. (2006) *We the Media: Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol, California, O'Reilly Media.

31 Према: Fink, C. C. (1987) *Strategic Newspaper Management*, McGraw-Hill Companies

32 Исто.

капацитете запослених”.<sup>33</sup> Истраживања показују да већина новинара задовољство према послу доводи у везу и са доживљајем пословних циљева које надређени дефинишу.<sup>34</sup> Оправдано се истиче и нужност побољшања баланса на линији новинари-уредници-менаџмент, јер недостатак организације и планирања води лошем медијском производу.<sup>35</sup>

Време данас и дефинитивно постаје најутицајнији фактор, а не садржај, који на дигиталној платформи продаје визуелни ефекат, а не квалитет. Уредници „пакују” вест да буде пријемчива широј јавности, па у првом плану више нису новинари, који су данас често „жртве” и нестају на дигиталним платформама. Такмичећи се с конкуренцијом у брзини, новинари (медији) често заборављају на важност самог садржаја и контекстуализације информације. Неизвесно, свакако, јесте и то да ли ће квалитет садржаја у оквиру дигитално оријентисаног медијског света бити увек на потребном нивоу? Каран указује на околности у којима новинарство егзистира, контрадикторности између култура и облика едукације новинара, што скупа подвлачи важност питања – како се постаје новинар, како се прави вест и какве су потом етичке импликације тих, чини се, суштинских процеса за новинарство?<sup>36</sup> Елдејн оправдано наглашава да је неопходна и промена профила новинара у 21. веку који морају бити специјализованог знања, врхунске компјутерско-техничке писмености и сасвим слободни у свом раду, док је Гејд, узимајући у обзир почетак промена у медијској индустрији, истицао да медији имају потребу за новинарима различитих особина и вештина, спремних да буду део тема.<sup>37</sup> То, истиче он, указује и на потребу за новом врстом образовања новинара. Он, међутим, истиче и важност стварања адекватних услова за рад новинара „мира и слободе како би могли да стварају револуционарне приче”. Кавамото такође напомиње да новинари морају имати широк спектар знања и вештина, истичући и значај дигиталног новинарства које се

---

33 Daft, R. L. (2003) *Management*, Australia: Thomson South-Western, p. 3.

34 Према: Beam, A. R. (2006) *Journalists and the Workplace: How Organizational Goals and Priorities*, *Inf. Journalism&Mass Communication Quarterly*, Vol.83, No.1, p.169-185.

35 Peters, S. L. (2004) *Managing newsroom employees, A guide to solving common personnel problems*, Evanstone: Media Management Center Northwestern University, <http://mediamanagementcenter.sectorlink.org/research/managingemployees.pdf>

36 Према: Curran, J. in: De Burgh, H. and Curran, J. (eds.), нав. дело.

37 Према: Elgan, M. (2012) *The newspaper industry must change, or become yesterday's news*, *Computer World*; [http://www.computerworld.com/s/article/9225512/The\\_newspaper\\_industry\\_must\\_change\\_or\\_become\\_yesterday\\_s\\_news](http://www.computerworld.com/s/article/9225512/The_newspaper_industry_must_change_or_become_yesterday_s_news) и: Gade, P. J. нав. дело, стр. 3-55.

---

развија и отвара нове могућности за употребу у смислу саме професије, али и потенцијалне зараде медијских предузећа. Наглашава и важност успостављања стандарда и одговорности у новинарском послу, указујући на промене у погледу креирања вести. Корисна је, стога, и Мејерова сугестија да би обученост медијских радника убудуће морала да се сертифициује.<sup>38</sup> Многи сматрају да нови медији доносе и прилику „новим лицима”, док други истичу да ти медији често не омогућавају читаоцима јасно разликовање врста информација. Хоџсон запажа утицај технолошког напретка на нове технике прикупљања вести, настанак новог стила, језика и начина креирања вести, планирања у вези са начином публиковања садржаја и дизајна страна, као и рекламирања и комерцијалног аспекта функционисања, док Мол подсећа да нове технологије свакако олакшавају истраживања, али су те информације сад свима доступне, па је самим тим већа и контрола.<sup>39</sup> То се може доживети и као основни позитиван подстицај квалитетном новинарству.

*Уместо закључка: у правцу стратегија за  
будућност коју већ живимо*

Генерална процена која данас провејава јесте та да ће улога медија и даље бити иста и у оквирима дигиталних платформи, али ће новинарство морати да се трансформише. Процес селекције информација и публиковања садржаја ће се морати све више прилагођавати потребама публике, јер ће уређивање бити усклађено с читалачком нишом, али ће новинарство морати бити озбиљније и храбрије, иако ће медији бивати све субјективнији и идеолошки одређенији у својим политикама.

Управо на тој вододелници јесте и замка која може одвести „прилагођавању” које значи жртвовање квалитетног новинарства, зарад привидне егзистенцијалне стабилности. Извесно је, наиме, како оцењује Елцејн, да медији ускоро неће бити доживљавани само у смислу производње садржаја, већ као брендови у погледу информисања – *news brands* (2012). Ако је реч о трендовима и даљој усмерености новинарства, оправданим се чине и оцене да будућност лежи у фокусу на локалне и ускоспецијализоване теме што може водити демографској сегментацији међу медијима или монополу на локалним тржиштима. Бројни су, наиме, примери оних који

---

38 Meyer, P. (2009) *The Vanishing Newspaper; Saving Journalism in the Information Age*, Sec. edition, Columbia: University of Missouri Press.

39 Према: Hodgson, F. W. (1996) *Modern Newspaper Practice: A primer on the press*, Focal Press-Taylor & Francis Group и: Мол, Р. III. (2013) *Новинарство*, Београд: *Clio*.

су успели да се адаптирају, а предвиђа се да ће опстати они који локалне вести учине глобално доступним и важним, а да ће новинари ангажман тражити у укрупњеним конгломератима или тзв. *фриленс* подухватима које би они финансирани.<sup>40</sup> То је и наговештај фундаменталне реконструкције новинарства, о чему пишу Шадсон или Нилсен.<sup>41</sup> За позитиван епилог је, ипак, неопходна и конкретна подршка друштва, како би заједно искористили тренутак и креирали основу развоја нове, одговорне улоге новинара и медија. Оправдан је, међутим, и страх који износи Гилмор, да се то неће остварити јер ће медијске корпорације, у сарадњи с центрима политичке моћи, у процесу слабљења моћи и контроле прибећи увећању контроле нових медија и заједница у оквиру њих. Новинари и медији зато, како наглашава Бошковски „морају изнова да створе индустрију, напуштајући илузије и не бежећи од одговорности”.<sup>42</sup>

Ширки оцењује да са доминацијом новотехнолошких модела информисања и пословања долази и време када се морамо суочити са последицама тога шта радимо и желимо да постигнемо – захваљујући новим медијима, купци су део активних група које се формирају и нестају брзо као одговор на потребе и интересе појединаца унутар њих – то је, уједно и прилика да се појачају њихове поруке, али и претња да група не прихвати понуђену поруку и стратегију и сама креира неопходни садржај. Актуелне промене, он у исто време види и као кључ за избегавање претње, али и могућност да се та прилика искористи – тврди да су интернет алатке довољно флексибилне да обликују различите врсте квалитетних међуљудских и друштвених односа. Једна од најчешће упућених критика тезама овог популарног аутора јесте усмерена ка његовој премиси да су појединци заштићенији и моћнији у оквирима широких, виртуалних заједница и да ако их је више укључено у оно што раде, онда то самим тим постаје важније. Такви критичари новомедијско умрежавања поистовећују са принципом руље и указују на негативне

---

40 Shirky, C. (2009) *Newspapers and thinking the unthinkable*. Webblog, <http://www.shirky.com/weblog/2009/03/newspapers-and-thinking-the-unthinkable>

41 Према: Schudson, M. and Downie, Jr. L. (2009) *The Reconstruction of American Journalism*, Columbia Journalism Review [http://www.cjr.org/reconstruction/the\\_reconstruction\\_of\\_american.php?page=all](http://www.cjr.org/reconstruction/the_reconstruction_of_american.php?page=all) и Nilsen, K. R. (2012) *Ten Years that Shook the Media World*, Reuters Institute, [https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/fileadmin/documents/Publications/Working\\_Papers/Nilsen\\_-\\_Ten\\_Years\\_that\\_Shook\\_the\\_Media.pdf](https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/fileadmin/documents/Publications/Working_Papers/Nilsen_-_Ten_Years_that_Shook_the_Media.pdf)

42 Boczkowski, P. J in: Boczkowski, P. J. and De Santos, M. (2007) When more media equals less news: Patterns of content homogenization in Argentina's leading print and online newspapers, *Political Communication*, Vol. 24, Issue 2. Florence: Taylor & Francis и: Shirky, C. нав. дело.

последнице које појединци унутар тих заједница трпе, а велики недостатак свакако јесте и необраћање пажње на информатичку писменост и очигледно постојање дубоког дигиталног јаза.<sup>43</sup>

Из тог разлога је корисна анализа Џулијен Њутн, која управо с вредносног аспекта покушава да укаже на могућности које технологија доноси новинарству, а које још нису материјализоване. Те предности, оцењује она, огледају се у томе да би се, у случају њиховог коришћења, новинарство могло наметнути као глобални модел продукције знања и кључ за формирање мишљења. Она акцентује важност визуелне поруке и анализе тога како мозак сублимира информације које прима, а стога и стратегија за то који је најбољи начин да се информације дистрибуирају, али уз нагласак на неопходном поштовању идеала новинарства. Запажа да технологија, услед бројних пропуста, новинарство за сад мења углавном у негативном смислу. То се, према њеном суду, догађа јер се потенцијал не користи на прави начин и не постоји критичко разумевање „новог ума” па се не развијају праксе продукције садржаја који ће истовремено утицати на емоције, али и на разум публике – то би значило „увиђање фундаменталне улоге новинарства у креирању друштвене реалности”. Новинарство зато мора прихватити промене као позитивну прилику, а она даје три упутства за даљи развој. Према првом се морају осмислити нови начини за „причање прича” који би укључили анализу тога како мозак реагује на садржаје; друго се односи на то да морамо проширити оквире новинарства како би пренели комплетну слику која би укључила и алтернативне наративе и треће које каже да морамо водити рачуна о истраживањима тога како освојити и задржати пажњу публике – ова упутства доживљава и као пут ка бољем новинарству које обогаћује и ангажује већи број људи, а које се може остварити само уколико креирамо садржаје који ангажују читав ум, уз поштовање истине као врховног критеријума у обављању тог посла.<sup>44</sup>

Ако покушамо да сумирамо неколико сувислих предвиђања, можемо се најпре осврнути на Ендрјуза који је мишљења „да ће новинарство убудуће бити још значајније јер смо данас заправо у раној фази ере информација”.<sup>45</sup> Можемо се, чини се, сагласити и с Ширкијевим мишљењем да нам нису неопходни медији по себи, већ новинарство које изворно

---

43 Исто.

44 Newton, J. in: Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge, p. 68-81.

45 Andrews, M. (2013) *Imagine journalism in ten years' from now*, Three Cords <http://www.threecords.org/blog/author/admin/>

заговарају и да је то оно што се мора бранити. Крејг, пак, сматра да пут ка новом новинарству и није ништа ново, већ осавременењен приступ, односно изворна начела која треба уподобити са контекстом сајбер простора и да је основно питање аутора који производи садржај за новомедијско окружење, прилагођавајући га слању поруке на том медијуму.<sup>46</sup> Тешко је, како запажа Френ Колингем, замислити и да ће нешто ускоро у потпуности заменити медије и новинарство у оном традиционалном смислу, јер онда могу нестати: 1. велике и квалификоване редакције, 2. специјализовани новинари који прате одређену област, 3. дубинско и разумљиво извештавање, 4. истраживачко новинарство, 5. новинари који разумеју и солидаришу се са „обичним” људима.<sup>47</sup>

Извесно је, ипак, да неће сви опстати и да ће дигиталне платформе бити све популарније. Константује се да ће, ако пронађу нови бизнис модел, успети да преживе, јер интернет може омогућити умањење трошкова и увећање броја читалаца. Да ли ће, међутим, морати да се одрекну традиционалне новинарске организације засноване на универзализму, што како запажа Муцакис, значи и питање да ли ћемо пацијента убити пре него што га спасемо? Извесно је само да ће морати да се мењају и да основно питање остаје како ће нови модел изгледати?<sup>48</sup> Лоример сматра да инсистирање на јавном интересу може имати резултате само ако коегзистира с потребом за стицањем профита, а Мејер да нови модел мора бити заснован на претпоставци да главни производ није вест, већ неспорни утицај који је са једне стране друштвени и као такав није на продају, али је са друге и комерцијални са којим се мора трговати.<sup>49</sup> Он верује да већ имамо оружје које може помоћи да сачувамо квалитетно новинарство и његове друштвене функције, али у новом обрасцу пословања.

Ту мисао подупиру и бројни примери из праксе. Директор „Њу Јорк Тајмса” Марк Томпсон недавно је оценио да оно с чим у том гиганту никако не ризикују, јесте квалитет, ауторитет и тачност новинарства и садржаја које публикују, а вредност коју никако не доводе у питање независност и отпор урушавању због комерцијалних интереса и повлачење пред трендом брисања граница између новинарства

---

46 Према: Krejg, R. nav. delo.

47 Према: Collingham, F. (2012) *Local news crisis: Why newspapers remain so important to the public*, The Guardian, <http://www.theguardian.com/media/greenslade/2012/jun/25/marketingandpr-local-newspapers>

48 Moozakis, C. (2012) *Do you know where your newspaper is?*, News&Tech [http://www.newsandtech.com/news/article\\_f8a6f210-f2dc-11e1-8363-0019bb2963f4.html](http://www.newsandtech.com/news/article_f8a6f210-f2dc-11e1-8363-0019bb2963f4.html)

49 Исто.



и бизниса – ипак, за будућност је, како каже, неопходна и конкретна иновација и нови модел, што је увек ризичан посао.<sup>50</sup> Мишљења с „прве борбене линије” ипак указују на то да актуелни пословни порази и неизвесна судбина не морају значити и директну штету за друштво, јер ће просто ра за квалитетно новинарство увек бити, а они који га буду публиковали биће у позицији да то наплате, реинвестирају на исти начин и покрију трошкове од дигиталних платформи и мањка новца од огласа на њима. Гиганти попут „Њу Јорк Тајмса” и теже глобалној публици, док на пример сајт „Гардијана” има више посетилаца у САД него у Британији. Локалне новине би, како се цени, такође требало да нађу пут, док ће се борба за опстанак или еволуција одиграти међу онима у средини.<sup>51</sup>

Гилмор тврди да нарастајући утицај интернета не мења однос снага између новинара и њихових читалаца јер се може успети једино ако су те промене праћене и самим променама у понашању публике – медији су до сада третирали вести као предавање које сте желели да чујете или не, али је то сада неодрживо, јер извештавање подразумева двосмерну комуникацију у оквиру које су све тање баријере између произвођача и потрошача садржаја. Паралелно се мења и контекст у којем функционишу и послују политичари и корпорације који данас тешко могу да чувају и контролишу информације о себи као што су раније радили, па су и могућности за обмањивање мање. У исто време имају и прилику да користе нове технологије како би били отворенији и приступачнији него до сад, а што би им на крају могло донети нову врсту бенефита. Он се нада да ће резултат бити позитиван за све и да ће се новинарство, политика и корпорације ангажовати додатно, заједно са тзв. бившом публиком, како би све активности биле транспарентније и позитивније, што би могло донети и и нови, бољи модел демократије.<sup>52</sup>

На овом месту се уједно сједињавају и сва овде побројана теоријска промишљања и проблеми у пракси и уједно подвлачи оправданост значаја самих тема.

---

50 Roberts, J. J. (2013) New York Times Ceo Calls Digital Pay Model „Most Successful” Decision in Years, <http://paidcontent.org/2013/05/20/new-york-times-ceo-calls-digital-pay-model-most-successful-decision-in-years/>

51 Према: *The Economist* (24. avgust 2006) *The future of newspapers – Who killed the newspaper?*, <http://www.economist.com/node/7830218>

52 Gillmor, D. (2006) *We the Media: Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol, California, O’Reilly Media.

---

ЛИТЕРАТУРА:

Andrews, M. (2013) *Imagine journalism in ten years 'from now*, Three Cords, <http://www.threechords.org/blog/author/admin/>, Stranica posećena 13. maja 2013.

Бал, Ф. (1997) *Моћ медија*, Београд: *Clio*.

Beam, A. R. (2006) Journalists and the Workplace: How Organizational Goals and Priorities, *Inf. Journalism & Mass Communication Quarterly*, Vol. 83 No. 1, p. 169-185.

Беговић, Б. (2002) *Медији у транзицији: Економска анализа*, Београд: Центар за либерално демократске студије.

Berry, A. (2008) *The Future of the Newspaper: A Mixed Forecast*, Webblog, <http://www.usc.edu/org/InsightBusiness/ib/articles/article-scontent/09%2003%20Aaron%20Berry.html>, страница посећена 22. маја 2013.

Boczkowski, P. J. and De Santos, M. (2007) When more media equals less news: Patterns of content homogenization in Argentina's leading print and online newspapers, *Political Communication*, Vol. 24, Issue 2. Florence: Taylor & Francis.

Бригс, А. и Кобли, П. (прир.) (2005) *Увод у студије медија*, Београд: *Clio*.

Cole, G. A. (2004) *Management theory and practice*, Australia: Thomson.

Collingham, F. (2012) Local news crisis: why newspapers remain so important to the public, *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/media/greenslade/2012/jun/25/marketingandpr-local-newspapers>, страница посећена 25. децембар 2013.

Chan-Olmsted, S. M. Issues in strategic management in: *Handbook of media management and economics*, eds. Albarran, A. B., Chan-Olmsted, S. M. and Wirth, M. O. (2006) Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, p. 161-180.

Croteau, D. and Hoynes, W. (eds.) (2005) *The business of media: Corporate media and the public interest*, London: SAGE Publications.

Daft, R. L. (2003) *Management, Australia*, Thomson South-Western.

Де Берг, Х. (прир.) (2007) *Истраживачко новинарство: Контекст и пракса*, Београд: *Clio*.

De Burgh, H. and Curran, J. (ed.) (2005) *Making Journalists*, London: Routledge.

Dunlap, K. B. and Davis, F. (2000) *Effective Editor: How to Lead Your Staff to Better Writing and Teamwork*, St. Petersburg: Poynter Institute.

Elgan, M. (2012) *The newspaper industry must change or become yesterday's news*, ComputerWorld, <http://www.computerworld.com/s/>

article/9225512/The\_newspaper\_industry\_must\_change\_or\_become\_yesterday\_s\_news, страница посећена 29. августа 2013.

Farhi, P. (2005) A Bright Future for Newspaper, *American Journalism Review*, <http://www.ajr.org/article.asp?id=3885>, страница посећена 25. јула 2013.

Fenton, N. (2010) *New Media, Old News, Journalism&Democracy in the Digital Age*, London: Sage publication.

Fidler, R. (1997) *Mediamorphosis: Understanding new media*, London: SAGE Publications

Fink, C. C. (1987) *Strategic Newspaper Management*, McGraw-Hill Companies

Gade, P. (2004) Newspapers and organizational development: Management and journalists' perceptions of newsroom cultural change, *Journalism and Communication Monographs* 6(1): p. 3–55.

Gade, P. (2008) Journalism guardians in a time of great change: Newspaper editors' perceived influence in integrated news organizations, *Journalism and Mass Communication Quarterly* 85(2), p. 371–392.

Gocini, Đ. (2001) *Istorija novinarstva*, Beograd: *Clio*.

Gillmor, D. (2006) *We the Media: Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol, California, O'Reilly Media.

Hodgson, F. W. (1996) *Modern Newspaper Practice: A primer on the press*, Focal Press-Taylor & Francis Group.

Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.

Keane, J. *Monitory democracy?*, излагање са семинара: *Emergent Publics*, Keynes, M. (2008) The Open University, [http://www.open.ac.uk/socialsciences/emergentpublics/seminar1/keane\\_monitory\\_democracy.pdf](http://www.open.ac.uk/socialsciences/emergentpublics/seminar1/keane_monitory_democracy.pdf), страница посећена 23. јуна 2012.

Keane, J. (2009) Monitory democracy and media-saturated societies, *Griffith Review Edition 24: Participation Society*, Griffith University & the author, [http://johnkeane.net/wp-content/uploads/2011/01/Keane\\_griffith\\_review\\_ed24\\_monitory\\_democracy\\_media\\_saturised.pdf](http://johnkeane.net/wp-content/uploads/2011/01/Keane_griffith_review_ed24_monitory_democracy_media_saturised.pdf), страница посећена 23. јуна 2012.

Korni, D. (1999) *Etika informisanja*, Beograd: *Clio*.

Krejs, R. (2010) *Online novinarstvo*, Beograd: *Clio*.

Кин, Д. (1995) *Медији и демократија*, Београд: Филип Вишњић.

Кљајић, В. (2012) *Интервју – интерпретација и јавни дискурс*, материјал презентован током предавања на докторском курсу *Теорија новинарских жанрова и јавни дискурс* на Факултету политичких наука у јануару 2012. године.

Lorimer, R. (1998) *Masovne komunikacije*, Beograd: *Clio*.

McInnis, B. and Associates: *The basic of selling Newspaper Advertising*, Ads-On-Line [http://www.ads-on-line.com/samples/your\\_publication/chapterone2.html](http://www.ads-on-line.com/samples/your_publication/chapterone2.html), страница посећена 15. јула 2013.

Meyer, P. (2009) *The Vanishing Newspaper; Saving Journalism in the Information Age*, Columbia: University of Missouri Press.

Мол, Р. Ш. (2013) *Новинарство*, друго, допуњено издање, Београд: *Clio*.

Moozakis, C. (2012) *Do you know where your newspaper is?*, News&Tech [http://www.newsandtech.com/news/article\\_f8a6f210-f2dc-11e1-8363-0019bb2963f4.html](http://www.newsandtech.com/news/article_f8a6f210-f2dc-11e1-8363-0019bb2963f4.html), страница посећена 22. јула 2013.

Nilsen, K. R. (2012) *Ten Years that Shook the Media World*, Reuters Institute & University of Oxford. [https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/fileadmin/documents/Publications/Working\\_Papers/Nilsen\\_-\\_Ten\\_Years\\_that\\_Shook\\_the\\_Media.pdf](https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/fileadmin/documents/Publications/Working_Papers/Nilsen_-_Ten_Years_that_Shook_the_Media.pdf), Страница посећена 23. априла 2013.

Pavlik, V. J. (2001) *Journalism and New Media*, New York: Columbia University Press.

Peters, S. L. (2004) *Managing newsroom employees: A guide to solving common personnel problems*, Evanstone: Media Management Center Northwestern University, <http://mediamanagementcenter.sectorlink.org/research/managingemployees.pdf>, страница посећена 24. јануара 2012.

Poster, M. (1995) *Cyberdemocracy: Internet and the Public Sphere*, Irvine: University of California, <http://www.hnet.uci.edu/mposter/writings/demos.html>, Страница посећена 25. јуна 2012.

Refuel Media Group (2013) *Why Newspapers?*, *Based on Community Newspapers Readership Study*, Raynolds Journalism Institute: University of Missouri

Roberts, J. J. (2013) *New York Times Ceo Calls Digital Pay Model "Most successful" Decision in Years*, <http://paidcontent.org/2013/05/20/new-york-times-ceo-calls-digital-pay-model-most-successful-decision-in-years/>, страница посећена 12. јануара 2014.

Schudson, M. and Downie, Jr. L. (2009) *The Reconstruction of American Journalism*, *Columbia Journalism Review*, [http://www.cjr.org/reconstruction/the\\_reconstruction\\_of\\_american.php?page=all](http://www.cjr.org/reconstruction/the_reconstruction_of_american.php?page=all), страница посећена 29. маја 2012.

Shirky, C. (2008) *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*, New York: Penguin Press.

Shirky, C. (2009) *Newspapers and thinking the unthinkable*, Webblog. <http://www.shirky.com/weblog/2009/03/newspapers-and-thinking-the-unthinkable/>, страница посећена 4. маја 2013.

Smith, J. E. (2005) *Content differences between print and onlinenewspapers*, University of South Florida

---

Steyn, E. F. (2008) *New Trends and Challenges in the International Media industries*, материјал презентован на конвенцији: *Association for Education in Journalism and Mass Communication*, Чикаго, 6-9. август 2008, доступно на: [http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F2761238%2FSocial\\_media\\_and\\_international\\_advertising\\_Theoretical\\_challenges\\_and\\_future\\_directions&ei=fJ4zVO\\_oH-8rqOO3bgdAB&usq=AFQjCNE-yVcBYDTpGCwx1KCs5XpkvwT Smg&sig2=BdFADwXULKw-uEL-Fd6Wbw&bvm=bv.76943099,d.ZWU](http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F2761238%2FSocial_media_and_international_advertising_Theoretical_challenges_and_future_directions&ei=fJ4zVO_oH-8rqOO3bgdAB&usq=AFQjCNE-yVcBYDTpGCwx1KCs5XpkvwT Smg&sig2=BdFADwXULKw-uEL-Fd6Wbw&bvm=bv.76943099,d.ZWU), Страница посећена 25. децембар 2011.

The Economist (24. август 2006) *The future of newspapers – Who killed the newspaper?*, <http://www.economist.com/node/7830218>, страница посећена 10. августа 2013.

Thiel, S. (1998) Current The Online Newspaper: A Postmodern Medium: Thinking on the Economics of Electronic Publishing, *The Journal of Journal Publishing*, <http://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0004.110/--online-newspaper-a-postmodern-medium?rgn=main;view=fulltext>

University of Pennsylvania Report, *Turn the Page: What's Next for Publishing?* Knowledge Wharton, <http://knowledge.wharton.upenn.edu/special-report/turn-the-page-whats-next-for-publishing>, страница посећена 29. августа 2013.

Van Engelen, A. (2007) Newspaper Editors' Changed Roles, *Global-politic Magazine*, <http://www.globalpolitician.com/default.asp?23790-media>, страница посећена 25. марта 2013.

Willis, W. J. (1988) *Surviving in the Newspaper Business: Newspaper Management in Turbulent Times*, ABC-Clio

Zelizer, B. (ed.) (2009) *The Changing Faces of Journalism: Tabloidization, Technology and Truthiness*, New York: Routledge.

Slobodan Penezić  
University in Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

TECHNOLOGICAL REVOLUTION, MEDIA EXISTENCE  
AND THE ROLE OF JOURNALISM

IN SEARCH OF A SUSTAINABLE MODEL

Abstract

New technologies and new media certainly are one of the biggest challenges for the media and journalism in their original concept and tradition. The result is a number of innovations and problems in practice, as well as a variety of predictions as their theoretical reflection. Today, the media and journalists operate in conditions that have significantly changed the entire way of their functioning, as well as the media and journalistic culture in general, and have thus influenced the fact that this moment is often seen as an epochal turning point and a fundamental change in the traditional functions of journalism and media practice, as well as their role in contemporary culture. In order to understand the current circumstances, it is necessary to recognize not only the global importance of the role of the media and the original principles of journalism, but also the actual change in practice – as comprehensively as possible - and to present implications of the so-called new technological revolution. The ultimate goal is to find the most reliable lines of thinking when it comes to the future of the journalism, which is the essence of the media world, no matter which way we look. If we try, it is necessary to observe the situation from different aspects and thus analyze global challenges and changes that have already occurred. Of course, they should not be viewed as isolated incidents, and due to their complexity still need to be observed in as much detail as possible. It seems that one of the ways to study them could be the one that we shall try to offer in this paper – through observation of: 1. Altering of the public role and position of journalists and journalism; and 2. Changing of the media and journalism everyday organizations and work. The first means an external reflection of journalism and how it affects changes in other spheres of life, and conversely, how these changes affect the public role of journalism. The other one is an internal reflection of the changes in terms of everyday journalistic (and editorial) work – the tasks and how they are carried out. Their synthesis may perhaps mean the ability to reach a valid assessment of the direction in which we will be working and reporting further. It puts the focus on the dimension of the managerial and editorial features in the media, which is always crucial in terms of their orientation and ways of working (although often ignored), and therefore the ways in which journalism occurs. That also involves one of the key issues when it comes to the media and journalism today – the question of a sustainable model of journalism and the media (in terms of business, but also in terms of quality journalism) in the 21st century.

**Key words:** *media and journalism, new technologies and new media, media management, journalistic role and challenges*

---

---

# ТЕОРИЈА ТЕКСТА И НОВИ МЕДИЈИ

---

**Сажетак:** *Рад се бави теоријским истраживањем специфичности нових медија применом модела и метода установљених и развијених у теорији текста. За разлику од линеарних модела комуникације који се односе на вербални језик, интертекстуални модел нелинеарног грађења текстуалних веза пружа боље разумевање комплексних процеса производње значења карактеристичних за нове медије. Хипертекст као текст повезан на многобројне начине са другим текстовима, омогућио је сваком кориснику нових медија да слободно бира нит коју ће следити при читању датог текста. Разрада и практична примена концепта хипертекста у оквиру технологије нових медија, у потпуности је потврдила теоријска сазнања до којих се дошло у савременој лингвистици и теорији текста.*

**Кључне речи:** *текст, интертекстуалност, хипертекст, хиперлинк, нови медији*

## *Увод у теорију текста*

Под појмом текста најчешће се подразумева написани или одштампани низ речи, фраза, или реченица, које преносе одређено значење. Традиционално схватање текст види као аутономан, стабилан и кохерентан производ намењен читалачкој публици. У најопштијем смислу, текст се односи на све оно што може бити 'прочитано' или 'интерпретирано'. Под утицајем семиологије, свака смислена појава или људска активност, могу бити схваћени као *текст*. Текст може бити било шта што изражава значење посредством знакова. Текст је друштвени и културални феномен конституисан од знакова, кодова и правила, који за чланове једне људске заједнице има неко значење.

Савремена теорија текста своје почетке има у структурализму који језик види као комплексну и круту структуру у којој међусобни однос између речи производи стабилно и јединствено значење. Структуралисти верују да језик користимо како бисмо именовали појаве у свету, тако што структурирамо начин на који опажамо свет. Само посредством функционалних структура можемо имати свест о реалности. Структурализам значење узима као стабилно, тако да интенција аутора може бити успешно реализована писањем жељеног текста, који је одређен фиксираним системом језика и значења. На основу оваквог приступа, у тексту је могуће пронаћи значење и приписати га аутору који се користио стабилним системом језика. Ако се интенција аутора не поклопи са значењем текста, то је грешка аутора, а не језика; текст и даље задржава своје стабилно значење. Са структуралистичког становишта текст можемо дефинисати као затворен, кохерентан и стабилан систем знакова који изражава релативно јединствено значење. Структуралистичка теорија текст изучава на основу његове иманентне структуре као односа између припадајућих елемената. У произвођењу значења примарна је структура текста, а не остали фактори као што су аутор, контекст текста или рецепијенти.

Жак Лакан (Jacques Lacan) је довео у питање структуралистичко поимање производње значења, јер сматра да се за означитеља текста може рећи да 'лебде' изнад означених, креирајући структуру испод које они клизе мењајући своја места. Чврста веза између означитеља и означеног је нарушена, а улазак у језик постаје лична авантура заснована на жељи. Откривајући пукотине у вези између знака и значења, Лакан дестабилизује систем језика. Зато, уместо да ми контролишемо стабилан језички систем, он у ствари контролише нас. Аутор је контролисан и креиран од језика. Трагање за интенцијом аутора у тексту нема смисла, јер структура језика измиче могућности контроле како аутора, тако и читалаца. Текст никада не значи оно што се чини да говори, нити што је аутор текста имао намеру да каже. Површинска значења текста само су маска за скривена значења потиснута психолошким, идеолошким или дискурзивним утицајима. Зато је привидно значење текста истовремено искривљење, померање или потпуно потискивање његових других могућих значења.

Француски лингвиста Ролан Барт (Roland Barthes) био је утицајан структуралиста, али је убрзо заузео постструктуралистичку позицију са које се текст види не као фиксирани систем значења, већ као отворен и недовршен систем чије



значење се реализује тек учешћем ангажованог читаоца.<sup>1</sup> Слично Лакану, Барт верује да контролу нема аутор, него језик. У свом есеју „Смрт аутора” Барт објашњава да аутор нема коначан ауторитет над текстом, иако је он креатор самог текста. Текст говори сам за себе, а читаоци га интерпретирају на различите начине.

Промена теоријског увида, довела је и до једне термилошке промене. Од 60-тих година XX века, уместо о литерарном *делу*, све више се говори о литерарном *тексту*. Текст заправо настаје као резултат сусрета између дела и читаоца. Дело је нешто што је завршено – готов, заокружен и непроменљив производ са јасно одређеним значењем, док је текст интерпретативан процес који се непрекидно одвија у креативној активности читања. Текст никад није завршен, нити доведен до свог крајњег значења, већ се трансформише и настаје у сваком новом читању. Читалац не само да покушава реконструисати намеру аутора, као значење које је он ’једном и заувек дао’ делу, већ придодaje и многа нова места и значења која аутор није понудио. Текст постоји само у *процесу* читања. Он се постепено конституише у свести читаоца током читања. Читалац није само пасивни конзумент једног дела, већ и активни произвођач његовог текста. Ролан Барт у свом чувеном есеју „Од дела до текста” истиче дистинкцију између ’дела’, као аутономне затворене структуре коју је окарактерисао као коначан производ са интенцијом аутора и одређеним значењем намењеним читаоцу, и ’текста’, као неодређеног и отвореног процеса подложног непрестаној реинтерпретацији од стране читалачке публике: „Разлика је у овоме: дјело је дио супстанције која заузима дио простора књига (нпр. у књижници). Текст је методолошко подручје. Супротност нас може подсетити (а да уопће не репродуцира термин за термином) на Лаканову разлику између „стварности” и „стварног”, једно се показује, а друго демонстрира; исто тако, дјело можемо видјети у књижарима, у каталозима, у испитним програмима, а текст је процес демонстрирања, он говори по неким правилима (или против неких правила); дјело се може држати у рукама, текст је садржан у језику, он егзистира само у покрету говора (или још боље, то је Текст зато што зна за себе да је текст); Текст није растављање дјела, то је дјело које је имагинарни реп Текста; или, још, *Текст се доживљава само у дјелатности производње*. Из тога слиједи да Текст не може застати (нпр.

---

<sup>1</sup> Ролан Барт је заједно са Жаком Деридом и Јулијом Кристевом припадао групи постструктуралиста који су окупљени око француског часописа *Tel Quel* изучавали феномене продуктивности текста и плуралитета његовог значења.

на полици књижнице); конститутивни покрет текста је у томе да пролази кроз (он напосе може проћи кроз дјело, кроз неколико дјела).”<sup>2</sup>

У свом есеју „Смрт аутора”, Барт наглашава разлику између дела и текста: ако би код дела као конкретног предмета још и могли да говоримо о одређеном значењу, дотле текст карактерише многострукост значења. Текст не изражава, нити има, неко предпостојеће значење, већ га производи у интеракцији са читаоцем. Користећи Сосиров модел знака могли бисмо рећи да дело покушава да достигне стабилно означено, док текст остаје у равни означитеља. Дело се сматра за коначну верзију ауторове намере, док текст отвара могућност за непрекидан процес производње значења. Дело хоће да се заустави на означеном, а текст га бескрајно одлаже. Текст је комплексна означитељска мрежа која укључује многоструке интертекстуалне релације са другим текстовима. Постструктуралистичка теорија је ставила појам означитеља у први план, напуштајући структуру или означено као кључне елементе текста. Означитељ више није носилац значења, већ је њихов покретач и произвођач. Значење текста по постструктуралистичким теоријама може бити само један тренутак у неухватљивој игри означитеља ослобођених сваке идеје о трансцендентном означеном.

Да не би дошло до забуне, мора се направити разлика између ознака на папиру и текста. Ознаке на папиру можемо звати делом, које читаоцу пружа почетну позицију и одређене путоказе, али не и коначно и једнозначно решење. Дело не презентује значење читаоцу, како се то најчешће мисли, већ читалац у интеракцији са делом креира текст и његово значење. Празна маргина на страници може бити метафора простора у коме читалац реализује одређен текст. Тек када читалац одређене ознаке на папиру препозна као знакове, може да настане текст. Текст је процес, јер је резултат активног и продуктивног читања. Дело можемо дефинисати као скуп ознака, а текст као скуп знакова.

Традиционални теоретичари су сматрали да је литерарно ’дело’ остварење креирано интенцијом и креативношћу аутора у вербалном медију. Француски постструктуралисти су деперсонизовали литерарни производ не сматрајући га више за ’дело’, већ за имперсонални *текст* као манифестацију друштвене институције зване *écriture* (писање). Аутор је само посредник који у процесу писања у текст уноси елементе и кодове претходно постојећих лингвистичких и

---

2 Bart, R. Od djela do teksta, u: *Suvremene književne teorije*, ured. Beker, M. (1986), Zagreb: SNL, str. 182.

литерарних система. Интерпретација писања схваћеног на овај начин резултат је процеса читања, које на основу очекивања формираних од претходних искустава функционирања лингвистичког система, у ознаке на страници уноси садржаје који се сматрају за њихова инхерентна значења и референце ка спољашњем свету. Систем лингвистичких и литерарних конвенција које конституишу литерарни текст је по постструктуралистима 'натурализован' у активности читања, где се због утицаја дискурса и културалних стереотипа јавља илузија о текстуалности која је референтна у односу на реалност. Натурализација се догађа тако што се у процесу читања тексту додељују специфични жанрови, или што се његови елементи интерпретирају као да репрезентују личности, догађаје и вредности који егзистирају у извантекстуалном екстернализованом свету. Не само што је репрезентација реалности у тексту генерисана у процесу читања, већ је и оно што називамо реалношћу заправо текст који се састоји из знакова чије значење конституишу културалне конвенције, кодови и идеологија које деле чланови једне друштвене заједнице. Субјект никада нема директни приступ реалности јер је она увек посредована текстом. Свака идеологија која претендује на целовитост 'историјске истине' инсистира на реализму, што представља семиологизацију целокупне реалности, односно њено претварање у текст. У том смислу, функција реализма није тачно приказивање реалности, већ средство за прераду реалности у њен знак и слику.

По постструктуралистичкој теорији текст није стабилна и статична структура, већ је пре свега значењски процес. То значи да се текст стално мења, измиче нашој контроли, опире се, не дозвољава да га одредимо као затворен поредак знакова. Текст пружа отпор да се конституише као целина, јер га много више карактерише дивергенција него конвергенција, а то омета значењску синтезу коју жели да оствари читалац. Он је само један неухватљиви тренутак у бесконачном низу производње и размене значења, непрестана игра означитеља која одваја од било каквог трансцендентног означеног. Текст не може изразити неко непроменљиво и јединствено значење, већ га само може унедоглед одлагати. Тексту не претходи никаква стабилна подлога у виду аутора, реалности или било каквог другог означеног, јер је он увек у процесу свог настајања и нестајања. Текст је ланац означитеља чије привидно значење и привидна референтност у односу на спољашњи свет представљају само илузију у којој се читалац осећа сигурно и безбедно, док би свака детаљна анализа деконструисала текст на неодређен број супротстављених значења: „Задатак деконструирања текста је у томе

да се испита *процес његове производње* – не приватно искуство индивидуалног аутора, већ начин производње, грађа и њен распоред у дјелу. Циљ је да се лоцира тачка контрадикције унутар текста, тачка на којој он прекорачује границе унутар којих је конструираан, на којој се ослобађа ограничења које му је наметнула његова властита реалистичка форма. Састављен од контрадикција, текст се више не своди на једно, хармонично и ауторитативно читање. Умјесто тога, он постаје плуралан, отворен за нова читања, не више предмет пасивне потрошње, већ предмет којим се читалац бави да би произвео значење.<sup>3</sup> Текст није ни дело аутора, ни изоловани објекат. Он је комплексан процес значења који се стално трансформише како у процесу свог настанка, тако и у дискурсу интерпретације. Текст нема дубинску структуру, већ је површински систем: „Мислимо да је идеја ’текстуалне праксе’ важна. Она мора бити схваћена из перспективе коју смо примењивали од почетка, а то је првенствено повратак анализи површине текста. Ако са епистемолошке тачке гледишта структура наратива конституише теорију текста, под текстуалном праксом подразумевамо овај вишак који текст у својој манифестацији додаје структури, истовремено је чинећи могућом. Текстуална пракса није ништа друго до читање, које је самог себе несвесно.”<sup>4</sup>

Текст не садржи значење које чека да буде одгонетнуто, нити садржи мноштво значења која коегзистирају. Сваки текст је интертекст, тачка пресека бројних других текстова. Не постоји текст који није друштвено, културално и историјски детерминисан. Развој теорије текста, од првобитне идеје текста као целовитог дела са инхерентним значењем, до постструктуралистичког схватања текста као текстуалности у којој су заједно испреплетани језик, аутор и читалац, открио је процес неограничених могућности читања и плуралности значења.

### *Интертекстуалност*

Интертекстуалност је особина текста да се ослања, осврће или позива на друге текстове, да је са њима умрежен и да са њима ступа у сложене односе који утичу на његово значење. Већ сам појам текста који је веома близак значењу свог латинског корена (лат. *textus* = ткиво, плетиво), упућује на ову идеју. Ролан Барт у својој књизи *Задовољство у тексту*

---

3 Belsej, K. Konstruiranje subjekta – dekonstruiranje teksta, u: *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, ured. Lešić, Z. (2003), Sarajevo: Buybook, str. 240.

4 Marin, L. (1980) *The Semiotics of the Passion Narrative Topics and Figures*, Pittsburgh: The Pickwick Press, p. 234.

---

каже: „Текст значи *Ткање*. Но, како се ово ткање увек узимало за неки производ, један готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), ми сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује вечитим плетењем. Изгубљен у овом ткању – овој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже.”<sup>5</sup>

Појам *интертекстуалности*, који је шире постао познат захваљујући Јулији Кристевеј (Юлия Кристева), користи се да означи многоструке начине на које је било који литерарни текст сачињен од других текстова, тако што представља понављање или трансформацију претходних текстова, или неизбежно партиципира у свеопштој архиви лингвистичких и литерарних конвенција и процедура које конституишу дискурсе који нам претходе и у оквиру којих смо рођени. По Кристевеј, сваки текст је ’интертекст’ – место интересекције небројених других текстова, због чега сваки текст постоји само кроз релације према другим текстовима. Појам интертекстуалности она уводи у теорију текста развијајући појам дијалогичности текста из теорије књижевности Михаила Бахтина (Михаил Бахтин) и семиологије Фердинанда де Со-сира (Ferdinand de Saussure) који је концепт значења засновао као динамичку везу означитеља и означеног у тексту. На основу тога Кристева закључује: „Сваки текст је мозаик цитата; сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста.”<sup>6</sup>

Постструктуралисти су покушали да укажу на то да у тексту не постоји једно јединствено стабилно значење, већ да је сваки процес читања динамичко кретање кроз мрежу различитих текстова и њихових референци: „Значење постаје нешто што постоји између одређеног текста и свих осталих текстова на које упућује и на које се односи, чиме се удаљава од независног текста ка мрежи текстуалних односа. Текст постаје интертекст.”<sup>7</sup>

Текст је јединица која настаје тек у процесу комуницирања. Он није постојана јединица, него је човек сваки пут ствара када употребљава одређен језик у оквиру оне велике целине коју називамо култура. Текст никад не може бити довршен, већ је у константном процесу продукције. Он је, према томе, само функционална и нестална величина.

---

5 Bart, R. (1975) *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin), Niš: Gradina, str. 86.

6 Kristeva, J. Word, Dialogue and Novel, in: *The Kristeva Reader*, ed. Moi, T. (1986), New York: Columbia University Press, p. 37.

7 Allen, G. (2006) *Intertextuality*, London: Routledge, p. 1.

---

Интертекстуалност означава повезаност и умреженост основног текста са другим текстовима, што утиче на начин његовог читања и разумевања: „Интерпретирати текст није дати му (више или мање исправно, више или мање слободно) значење, већ, напротив, проценити која *множина* га конституише. Хајдемо прво да поставимо изглед победоносне множине, неосиромашене било каквим ограничењем репрезентације (или имитације). У овом идеалном тексту, мреже су многе и у међусобној интеракцији, при чему ниједна од њих није у стању да надиђе остале; овај текст је галаксија означитеља, а не структура означених; он нема почетак; он је реверзибилан; приступ до њега имамо кроз више улаза, од којих ниједан не може бити декларисан за главни; кодови које мобилише пружају се *све докле око може да допре*, они су неодредиви (овде значење никад није подређено принципу детерминације, осим бацањем коцке); системи значења могу преузети овај апсолутно плуралан текст, али њихов број никад није затворен, заснован као такав на неограничености језика. Интерпретација коју захтева специфичан текст, у својој плуралности, ни у ком случају није произвољна: она није питање прихватања неких значења, великодушно тврдећи да свако поједино има свој део истине; питање је, противно свакој индиферентности, тврдити сигурно постојање плуралности, које није од истинитог, вероватног, или чак могућег. Ова неопходна тврдња је тешка, јер као што ништа не егзистира изван текста, никад нема ни *целине* текста [...] текст мора симултано бити разликован од своје спољашњости и од свог тоталитета.”<sup>8</sup>

Интертекстуалност је присуство трагова других текстова у једном конкретном тексту; то је начин на који сваки текст постоји јер увек упућује на друге текстове од којих и сам зависи. Појам интертекстуалности указује на то да знак није само у релацији са предметом уместо кога стоји и на који упућује, већ је у релацији и са другим знаковима. На сличан начин, текстови су у много приснијој вези са другим текстовима културе, него што су у вези са 'реалношћу' на коју се односе.

### *Хипертекст и интертекстуалност*

Последњих неколико деценија дошло је до конвергенције савремених критичких теорија и технологије, као веома значајног приближавања између дизајнера компјутерских софтвера и теоретичара књижевности. Они који добро

---

8 Barthes, R. (1975) *S/Z* (trans. Richard Miller), New York: Hill and Wang, p. 5-6.

познају рад Жака Дерида (Jacques Derrida), Ролана Барта, или Јулије Кристеве, најчешће нису ни чули за Венивар Буша (Vannevar Bush) или Теодора Нелсона (Theodor Nelson), а то важи и обратно, иако све њих повезује истраживање теоријских принципа мултилинеарности, линкова и мрежа<sup>9</sup>, уз напуштање концептуалних система заснованих на идејама центра, маргине, хијерархије или линеарности. Критичке теорије су дале теоријску основу за изучавање феномена хипертекста, а хипертекст као појава нових медија и технологија омогућава тестирање теоријских аспеката и идеја које се односе на текстуалност, наратив, као и на нове улоге које имају аутор и читалац. Идеја хипертекста као нехијерархијског мноштва и слојевитости текста својствена је савременом постструктуралистичком поимању текстуалности. Многи аспекти постструктуралистичке теорије нашли су своје испуњење у хипертексту: отворени текст, 'плутање' означитеља и одгађање значења (симболизовано системом линкова), интертекстуалност, читање као незавршена активност, нелинеарност, смрт аутора и рађање читаоца. Хипертекст је као интертекстуални систем постао место сусрета теоретичара књижевности и инжењера информационих технологија. Могуће је направити паралелу између Бартове идеје смрти аутора и концепта хипертекста, који пружа неограничене могућности колективног ауторства, које више није одређено једним фиксираним извором стваралаштва. Сваки читалац или гледалац може допунити, променити или уредити хипертекст, као и изабрати своју сопствену стазу којом ће се кретати кроз ткиво текста, мењајући му структуру и значење.

У својој књизи *S/Z* Ролан Барт даје опис текстуалности који потпуно одговара ономе што ће касније бити хипертекст – текст састављен од блокова речи (или слика) међусобно повезаних вишеструким везама: „У овом идеалном тексту многе мреже су у интеракцији, при чему ниједна није у могућности да надиђе остале; текст је галаксија означитеља, а не структура означених; он нема почетак; он је реверзибилан; приступамо му кроз више улаза, а да ниједан не можемо декларисати као главни. [...]”<sup>10</sup>

---

9 „Шта је тачно мрежа нових медија? Прост одговор је да је то инфраструктура која повезује компјутере један са другим и низом екстерних уређаја, и зато омогућава корисницима да комуницирају и размењују информације.”, Gane, N. and Beer, D. (2008) *New Media – The Key Concepts*, Oxford: Berg, p. 16.

10 Barthes, R. (1975) *S/Z* (trans. Richard Miller), New York: Hill and Wang, p. 5.

Хипертекст<sup>11</sup> је текст приказан на екрану компјутера или сличног електронског средства са хиперлинковима ка другим текстовима којима може непосредно да се приступи. Екран као машина за читање на којој се одређена врста текста реализује сада и овде за појединачног читаоца кроз процес селекције, може бити схваћен као метафора производње текста по постструктуралистичкој теорији. Нове информационе технологије су омогућиле постојање хипертекста као мреже текстуалних елемената и веза. Џорџ Лендоу (George Landow), као један од најзначајнијих теоретичара хипертекста данашњице, компјутерски хипертекст дефинише као информациону технологију која се састоји од појединачних блокова текста (лексија) и електронских линкова који их повезују: „Надовезујући се на дело Венивар Буша, Теодора Нелсона, Дагласа Инглбарта, Ендруја ван Дама, и других пионира теорије и праксе хипертекстуалних система, ову нову информациону технологију дефинишем као текст састављен од лексија (блокова речи, покретних или статичних слика, или звукова) електронски повезаних многоструким путањама, ланцима, или стазама у неограниченој мрежи. Како читаоци могу изабрати различите начине кретања кроз ове целине информација, хипертекст се може описати пре као мултисеквенционално или мултилинеарно него нелинеарно писање. Допустите ми нагласити очигледну чињеницу да је хипертекст информациона технологија у којој нови елемент, веза, игра најважнију улогу, јер све главне практичне, културалне и образовне карактеристике овог медија долазе од чињенице да линковање креира нову врсту повезаности и читаочевог избора.”<sup>12</sup>

У дефиницији учавамо појам лексије који је користио Барт како би одредио најмању могућу јединицу која може бити носилац значења у тексту. Као кључни феномен хипертекста уведен је појам линковања – међусобне референцијације текстуалних јединица, који представља суштинску супротност штампаном тексту. Слично Барту и Мишел Фуко (Michel Foucault) текст види у појмовима мрежа и веза. У *Археологији знања* он истиче да границе књиге никад нису јасно одређене јер постоји неограничен систем референција ка другим књигама, текстовима, или реченицама. На идеју о хипертекст технологији први је дошао 1945. године Венивар Буш, Рузвелтов (Franklin Roosevelt) саветник за науку. Он је увидео да дотадашњи начин складиштења података

---

11 Етимологија: грч. префикс *υπερ-* 'изнад'; лат. *textus* 'ткање'; хипертекст је текст који превазилази ограничења линеарног текста.

12 Landow, G. Hypertext As Collage-Writing, in: *The Digital Dialectic: New Essays On New Media*, ed. Lunenfeld, P. (1999), London: MIT Press, p. 154.



индексирањем није оптималан, јер људски ум функционише успостављањем асоцијативних, а не класификационих веза: „Човеков ум не функционише на тај начин. Он се служи асоцијацијама. Када ухвати један предмет, он одмах прелази на следећи који је сугерисан асоцијацијом мисли, у складу са некаквом комплексном мрежом путања које формирају ћелије мозга.”<sup>13</sup> Да би унапредио системе класификације конципирао је *Memex*, машину за обраду података. *Memex* је требало да буде један оперативни систем који би ефикасније оперисао и манипулисао са мноштвом података истовремено. Тај систем за обраду графике и текста би се одликовао способношћу да непосредно и блиско повезује више различитих елемената, тако да се са сваким појединим елементом појављује увек и његова веза са другим.<sup>14</sup> Из идејног концепта *Memex-a* јасна је Бушова визија да читалац током читања текста треба да следи своје индивидуалне путање којима се креће кроз дати текст. Тако читање постаје активан процес који укључује и писање. Такав активни читалац не може више да се задовољи физичком страницом која стоји испред њега, већ има потребу за потпуно новим концептом виртуелног текста.

Од многих сличних покушаја после Буша, треба свакако поменути Теодора Нелсона, који је 1965. године формулисао термин *хипертекст* под којим подразумева несеквенцијално писање – текст који се грана и омогућава избор читаоцу, а најбоље се чита на интерактивном екрану: „Дозволите ми да представим реч ‘хипертекст’ која означава корпус писаних или сликовних материјала међусобно повезаних на такав комплексан начин који није могуће да буде конвенционално презентован или репрезентован на папиру.”<sup>15</sup>

Хипертекст је серија текстуалних целина које су међусобно повезане и омогућавају читаоцу да изабере различите правце читања. Његова главна карактеристика је дисконтинуитет, скок, изненадна промена позиције корисника у тексту. То је постало могуће проналаском технологије хиперлинкова – делова документа који могу бити повезани са другим документима. Кликом на хиперлинк, корисник је одмах

---

13 Bush, V. As We May Think, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London: MIT Press, p. 44.

14 Кључни аспект електронског претраживања је употреба хипертекста. У односу на концепт меморије као складишта из којег се информације извлаче напоље, хипертекст функционише на основу линкова између података.

15 Nelson, T. A File Structure for The Complex, The Changing, and the Indeterminate, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London: MIT Press, p. 144.

---

повезан са документом на који линк упућује. Нелсон је један од првих истраживача који је схватио могућности употребе хипертекста у хуманистичким дисциплинама, пре свега у теорији књижевности. Конструисао је хипертекстуални систем *Xanadu* имајући у виду такву употребу хипертекста.

Хипертекст постаје једна од основних карактеристика софтверских пакета као што су Мајкрософтов *Windows*, *Mac-ov* оперативни систем, програми за обраду текста (*Word*, *Quark*, *Indesign*, итд.). Најпознатија имплементација хипертекста је свакако на *World Wide Web*-у: „Појава Интернета и *World Wide Web*-а условила је развој хипертекста, који нас директно повезује с другим хипертекстовима са светске мреже. Десио се прелаз с материјалног на виртуелни текст. Хипертекст је интерактивна енциклопедија у којој се с једног текста може мултимедијалним путем прећи на друге текстове, снимке, фотографије, табеле, филмове и музику. Тај пример убедљиво показује да су границе текста постале у високом степену пропустљиве. Сваки текст постоји у широком пољу других текстова, у најразличитијим жанровима и форматима у којима се појављује. Не постоји текст као изолована јединица за себе.”<sup>16</sup>

Као што је познато, све што иде преко мреже прави се у *HTML (HyperText Markup Language)* формату, а све комуникације се обављају путем *http (HyperText Transfer Protocol)* веза. Оно што зовемо *Интернет* није ништа друго до један огроман хипертекст. Начин мишљења, читања и писања својствен хипертексту заправо је начин мишљења и перципирања инхерентан самој технологији којој припада: „Хипертекст и хипермедија увек егзистирају као виртуелни, а не физички текстови. Све до појаве дигиталне компјутеризације, сви писани текстови су се састојали од физичких ознака на физичким површинама. За разлику од њих, дигиталне речи и слике имају форму семиотичких кодова, и ова фундаментална чињеница указује на главне квалитете дигиталних информационих технологија: (1) виртуелност, (2) флуидност, (3) адаптабилност, (4) отвореност (или постојање без граница), (5) способност процесуирања, (6) неограничена могућност умножавања, (7) брзина кретања, (8) способност умрежавања.”<sup>17</sup>

Хипертекст је карактеристичан и парадигматичан за читаво информатичко поље нових технологија. Гледано из

---

16 Maširević, Lj. *Kultura intertekstualnosti, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 11-12, (2007), Beograd, str. 428.

17 Landow, G. *Hypertext As Collage-Writing*, in: *The Digital Dialectic: New Essays On New Media*, ed. Lunenfeld, P. (1999), London: MIT Press, p. 166.

---

перспективе компјутерске науке хипертекст је *метод обраде података*, који омогућава нов начин директног приступа подацима. Истовремено хипертекст је и *репрезентациона шема*, нека врста семантичке мреже. Коначно, хипертекст је и *интерфејс модалитет* који у себе укључује 'контролну дугмад' коју корисник може арбитрарно поставити у садржајни материјал.

Компјутерска технологија је јединствена појава у историји медија: то је први систем дисеминације који нуди корисницима могућност да креирају, дистрибуирају, примају и конзумирају аудио-визуелни садржај у оквиру јединственог система. Поред директног приступа различитим линкованим текстовима могуће је и самостално тражење текстуалних веза које нису сугерисане, промена врсте и величине фонта, постављање неколико текстова паралелно, непосредан приступ фуснотама, као и непрекидно додавање коментара читалаца.

Виртуелност дигиталног текста ускладиштеног у меморији компјутера чини га различитим од текста у 'физичкој' манифестацији.<sup>18</sup> Хипертекст не поседује више физичку стабилност штампаних текстова: „Дигитални текст је флуидан јер узимајући форму кодова, увек може бити реконфигурисан, реформатизован, или поново писан. Зато је дигитални текст неограничено прилагодљив различитим потребама и начинима коришћења, и како се састоји од кодова које други кодови могу претраживати, реаранжирати и на друге начине манипулисати њиме, дигитални текст је увек отворен, неограничен, незавршен и незавршљив, способан за неограничено проширивање.”<sup>19</sup>

Могућност репродукције дигиталног текста без мењања оригиналног кода или утицаја на њега омогућава му велику покретљивост, а постојање електронских веза омогућава спајање различитих текстова (или лексија) директним везама. На тај начин, дигиталност је била технолошки предуслов хипертекстуалности.

---

18 „Системи папира имају озбиљна ограничења било за организацију било за презентацију идеја. Књига никад није перфектно прилагођена читаоцу, једном је досадно, а други је збуњен читањем истих страница. Ниједан систем папира не може се прилагодити интересовањима или потребама појединачног читаоца или студента.”, Nelson, T. A File Structure for The Complex, The Changing, and the Indeterminate, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London: MIT Press, p. 143.

19 Landow, G. Hypertext As Collage-Writing, in: *The Digital Dialectic: New Essays On New Media*, ed. Lunenfeld, P. (1999), London: MIT Press, p. 166.

---

Интертекстуалним приступом прекида се класично доживљавање текста као линеарне целине. Линеарно и хијерархијско организовање информација никад није било у складу са потребама корисника тих информација. Традиционални текст обавезује да се параграфи пишу и читају по линеарној сукцесији. Вековима су писари и писци, а касније штампари и издавачи, смишљали разна средства како би повећали брзину приступа жељеним информацијама. Када је потребно гранање у мисаоном и текстуалном току, користе се засебне обележене странице, парентетички коментари, додају се фусноте, референце (типа „види главу 5”), индекси, библиографске референце. Међутим, све то није обезбедило жељени ниво прецизности и брзине приступа подацима. Појава хипертекста редефинисала је и репозиционирала многе појмове наслеђене из традиционалне теорије текста ’гутенберговске цивилизације’ штампане речи. Хипертекст омогућава писцу да лако прави жељене референце, а читаоцима да сами одлуче о томе које ће везе следити и којим редоследом. Хипертекст не намеће стриктну одлуку о томе да ли једна идеја припада мисаоном току одређеног текста или је изван њега. Одмах пада у очи карактеристика нелинеарности која за последицу има разлабављивање хијерархије својствене класичном линеарном тексту:

„Нелинеарни текст је објекат вербалне комуникације који не представља фиксирану секвенцу слова, речи и реченица, већ објекат у коме се речи или секвенце речи могу разликовати од читања до читања због облика, конвенција, или механизма текста.”<sup>20</sup>

Увођење мноштва веза у сам текст, у његову ’унутрашњост’, а самим тим и изношење те унутрашњости у његову ’спољашњост’, иако представља антихијерархијски принцип, не нарушава функционалност текста. Линеарност се преокреће и трансформише у мрежу значења, која су сада арбитрарно повезана и поређана, чиме је могућност само једног повлашћеног значења сасвим пољуљана. Линеарни текст се претвара у мрежу нудећи мноштво уместо једног јединог поретка параграфа и страница. Уместо стриктне субординације, имамо стазе које ткају свој пут кроз текстуални простор. Разлика између класичног текста и хипертекста може сажето да се исказе серијом опречних појмова: линеарна организација/просторна организација; ауторитет аутора/слобода читаоца; предетерминисано значење/произведено значење; центрирана структура/децентрирана структура;

---

20 Aarseth, E. Nonlinearity and Literary Theory, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London: MIT Press, p. 762.

линијско гранање (хијерархија)/слободно гранање (ризом); читање одређено циљем/читање одређено радозналошћу; рад/игра; јединство/диверзитет; ред/хаос; монологизам/хетероглосија, дијалогизам; континуитет/дисконтинуитет, скокови; секвенцијалност/паралелизам; солидност/флуидност; статична репрезентација/динамичка симулација.

Укидањем јединствености и неизменљивости текста, као и променом начина читања који читаоцу омогућава много већу покретљивост, превазиђена је некадашња непремостива разлика између аутора и читаоца. Читалац више није само пасивни прималац и конзумент текста, већ и његов активни стваралац. Суштински потенцијал хипертекста лежи у мноштву аутора. Другим речима, ако хипертекст редефинише функцију аутора на радикалан начин постструктуралистичке теорије 'смрти аутора', онда то не значи одсуство или непостојање аутора, већ присуство њиховог мноштва. То није непостојање некога ко пише, додаје или мења текстове, већ непостојање ауторитета који има потпуну контролу или властништво над било којим појединачним текстом. У односу на штампане текстове, моћ аутора је пренесена на читаоца који активно може да интервенише на текстовима које чита. Нестанком линеарности читања и могућношћу да се на *Интернету* допуни или измени текст који је поставио неко други (на пример електронска енциклопедија *Wikipedia*), изгубиле су се границе између аутора и читаоца. Већ је Барт указао на продуктивност читаоца. Постструктуралистички теоретичари тврде да је текст отворен процес због чега читање никад није секвенцијално. Читаоци се не крећу од речи до речи, од реда до реда, или од стране до стране док читају текст. Они заправо изводе текст у датом референцијалном оквиру стварајући вишеструке везе и асоцијације током читања.<sup>21</sup>

Компјутерска технологија је више него икада редефинисала однос аутора и читаоца, писања и читања. Хипертекст непрекидно децентрира текстуални систем производећи активног читаоца. Једна од основних карактеристика

---

21 Постструктуралисти су одбијали становиште по коме би било појединци, било аутор у традиционалном смислу тог појма, било поједини читаоци, имали супериорну улогу у креирању једног значења текста у односу на било које друго: „Текст је оно што се ослобађа из дела и он је радикално плуралан, при чему Барт наглашава да та плуралност не значи да текст има неколико значења, што би се свело на текстуалну двосмисленост. Двосмисленост је увек разрешива, јер је сваки смисао, односно свако значење могуће идентификовати. Плуралност значења, с друге стране, код Барта је неразрешива и непрекидна игра означајућих, који стално воде до других означених.”, Uspenski, I. (2010) *Rekonceptualizacija teorije čitanja internet formi*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, str. 94.

хипертекста је да се састоји од целина повезаних текстова који немају јединствену осу организације. Хипертекст омогућава читаоцу да изабере свој сопствени центар интересовања док чита текст. То у пракси значи да читалац није ограничен никаквом претходно успостављеном организацијом или хијерархијом. Аутор креира мапу текста са изменљивим трасама и различитим опцијама; читаоци сами састављају текст бирајући пут којим ће да се крећу кроз њега креирајући тако своју сопствену верзију текста. Како процес читања није секвенцијалан, аутор само донекле може предвиђати коју линију читања ће читаоци следити. Аутор и читалац хипертекста постају сарадници у мапирању жељених текстуалних компоненти.

Иако је у теорији интертекстуалности постојала снажна тенденција одупирања свакој хијерархизацији, ипак је у основи постојало 'дело' као базична материјална појавност унутар кога се множе текстови. Интертекстуалност као структурална анализа текста у односу на веће системе означитељских пракси једног друштва преусмерава пажњу са тријаде конституисане аутором, делом и традицијом, на текст, дискурс и културу. 'Дело' је текстуални корпус са којим је читалац у непосредној интеракцији, док се интертекстуални процес посредно евоцира у уму читаоца. Код хипертекста није могуће одредити јасну разлику између примарног и евоцираног текста, јер читалац може било коју страницу да изабере за своју полазну тачку.

Идеја хипертекста редефинисала је улогу структуре, као и однос центра и маргине. Сваки текст је истовремено и центар и периферија. Нема више привилегованог текста који би искључиво вршио функцију центра и тежишта. Напуштање концепције засноване на идејама центра, маргине, хијерархије и линеарности, довела је до праксе мултилинеарности, интерсекције, линкова и мрежа.

### *Закључак*

Као генератор различитих могућих интерпретација и искустава, текст је увек био виртуелни објекат. Сусрет критичких теорија и технологије нових медија није произвео виртуелни текст, већ га је само подигао на виши ниво хипертекста. Концепт интерактивности сада је присутан не само као однос читаоца и текста у процесу производње значења, већ и као физичка промена текста током његовог читања.

Развој технологије нових медија довео је до великог приближавања и преплитања теорије интертекстуалности и хипертекста. Присуство вишеструких праваца читања

текста креирало је *писљив текст* који су лингвисти претпоставили *читљивом тексту* чиме је додатно ограничен ауторитет Аутора. Смрт Аутора<sup>22</sup> је допринела промоцији Читаоца који сам одређује у ком правцу ће да се одвија читање и који истовремено активно 'пише' свој сопствени текст кроз процес доношења одлука које хипертекст од њега захтева: „Електронски повезане целине већ имају значајан утицај на то како размишљамо о читању и писању са нагласком на позицији речи у контекстуалном и референцијалном оквиру. Као електронски повезан, нелинеарни текст, хипертекст истовремено остварује и тестира аспекте постмодерних критичких теорија, посебно оних које се тичу текстуалности, наратива и улога или функција читаоца и писца. Са својим мрежама повезаних текстуалних сегмената и сплетовима измењивих стаза, хипертекст фаворизује плуралитет дискурса и замагљује границе између читаоца и писца.”<sup>23</sup>

Са хипертекстом је превазиђена постојаност и физичка издвојеност штампаног текста. Померена је граница између онога што је 'унутра' и 'споља', између 'центра' и 'периферије'. Децентрирање текста о коме су писали Дерида или Алтисер (Louis Althusser), битна је карактеристика хипертекста који 'центар' измешта из стабилних и хијерархизованих структура ка читаочевим сопственим интересовањима и потребама. У средишту хипертекста нашао се читалац, а не аутор. На тај начин су нове и револуционарне критичке теорије о писцу, тексту и читаоцу, формулисане пре више деценија, нашле практичну примену и потврду у дигитализованом простору нових медија.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Aarseth, E. Nonlinearity and Literary Theory, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London.

Allen, G. (2006) *Intertextuality*, London: Routledge.

Bart, R. Od djela do teksta, u: *Suvremene književne teorije*, ured.

Beker, M. (1986), Zagreb: SNL.

Bart, R. (1975) *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin), Niš: Gradina.

Barthes, R. (1975) *S/Z* (trans. Richard Miller), New York: Hill and Wang.

---

22 У чувеној синтагми 'Смрт аутора' Ролан Барт није мислио да негира човека као неопходну карику у ланцу настанка једног текста. Оно што је он довео у питање је валидност 'функције' или 'улоге' додељене аутору као некоме ко својом индивидуалном иницијативом и интенцијом одређује форму и значење текста.

23 Paul, C. (2008) *Digital Art*, London: Thames & Hudson, p. 189-190.

Belsej, K. Konstruiranje subjekta – dekonstruiranje teksta, u: *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, ured. Lešić, Z. (2003), Sarajevo: Buybook.

Bush, V. As We May Think, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London: MIT Press.

Gane, N. and Beer, D. (2008) *New Media – The Key Concepts*, Oxford: Berg.

Kristeva, J. Word, Dialogue and Novel, in: *The Kristeva Reader*, ed. Moi, T. (1986), New York: Columbia University Press.

Landow, G. Hypertext As Collage-Writing, in: *The Digital Dialectic: New Essays On New Media*, ed. Lunenfeld, P. (1999), London: MIT Press.

Marin, L. (1980) *The Semiotics of the Passion Narrative Topics and Figures*, Pittsburgh: The Pickwick Press.

Maširević, Lj. Kultura intertekstualnosti, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 11-12, (2007), Beograd.

Nelson, T. A File Structure for The Complex, The Changing, and the Indeterminate, in: *The New Media Reader*, eds. Wardip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), London: MIT Press.

Paul, C. (2008) *Digital Art*, London: Thames & Hudson

Uspenski, I. (2010) *Rekonceptualizacija teorije čitanja internet formi*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.



Milan Radovanović  
Alfa University, Academy of Arts, Belgrade

THEORY OF THE TEXT AND THE NEW MEDIA

Abstract

As a generator of different possible interpretations and experience, a text has always been a virtual object. Convergence of critical theory and new media technologies has not produced a virtual text, but has only raised it to a higher level of the hypertext. The concept of interactivity is present not only as a relation between the reader and the text in the process of producing a meaning, but also as a physical change of the text during reading. Development of new media technologies has led to a large convergence and overlapping theory of intertextuality and hypertext. With hypertext it is possible to overcome resistance and physical detachment of the printed text. The boundary is moved between what is 'inside' and 'outside', to what is between the 'center' and the 'periphery'. Decentralizing of the text is an important characteristic of the hypertext as the 'center' moves from a stable and hierarchized structure to the reader's own interests and needs. In the center of the hypertext there is the reader, not the author. In this way, the new and revolutionary critical theories of the author, text and the reader, formulated decades ago, have found practical application and confirmation in the digitized area of the new media.

**Key words:** *text, intertextuality, hypertext, hyperlink, new media*

Алфа универзитет,  
Факултет за менаџмент у спорту, Београд

DOI 10.5937/kultura1445169N  
УДК 316.775/.776:654.19  
81'42

прегледни рад

# ДИСКУРЗИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ ЗА ИЗБЕГАВАЊЕ ОДГОВОРА У КОНФРОНТАЦИОНОМ ИНТЕРВЈУУ

---

**Сажетак:** Телевизијски интервју је већ деценијама основно новинарско средство како за прикупљање информација, тако и за информисање јавности. Основни елемент интервјуа је информација, а основна идеја је да та информација буде истинита. Међутим, у пракси то није увек случај. Предмет овог истраживања су дискурзивне стратегије којима се интервјуисане личности служе да избегну да дају одговор на питања интервјуера, тј. да избегну да открију, делимично или у целости, истину коју јавност очекује да чује. Применом критичке анализе дискурса покушали смо да идентификујемо начине на које интервјуисани избегавају одговор у специфичној врсти интервјуа – конфронтационом интервјуу који одступа од норматива уобичајеног телевизијског интервјуа по томе што су интервјуери агресивнији у тражењу истине, па је тиме интервјуисаном теже да је избегне.

**Кључне речи:** критичка анализа дискурса, конфронтациони дискурс, телевизијски интервју

## Увод

Циљ сваког интервјуа је прикупљање информација које су од интереса за јавност, а за које се претпоставља да су истините. Стога новинар – интервјуер поставља питања одабраној личности – интервјуисаном који са своје стране

одлучује које ће информације дати, и до које ће мере оне бити истините. Притом интервјуисани прибегава разним дискурзивним стратегијама којима одабира информације, даје истините или делимично истините одговоре, или истину сасвим заобилази.

Овакве стратегије предмет су проучавања критичке анализе дискурса која се првенствено бави односом језика и његове улоге у друштву, тачније односом језика и моћи. Она дискурс посматра као одраз односа моћи у друштву, а основна јој је намера је да се ти односи разоткрију. Пошто се односи моћи првенствено испољавају кроз институционални дискурс, а интервју као жанр спада у дискурс који се одвија у институционалним оквирима и њима је регулисан, логично је да се у истраживању пође од оваквог приступа.

Најистакнутији представник критичке анализе дискурса Норман Ферклаф (Norman Fairclough) осмислио је за овакву анализу тродимензионални оквир који се заснива на схватању дискурса као (1) текста, (2) дискурзивне праксе и (3) друштвене праксе.<sup>1</sup> Анализа текста обухвата лингвистичку анализу и анализу структуре текста. Анализа дискурса као дискурзивне праксе одређује природу процеса у оквиру којих текст настаје и интерпретира се. Анализа дискурса као друштвене праксе подразумева анализу друштвеног контекста у којем текст настаје и међусобни утицај друштва на дискурс као и дискурса на друштво. У овом раду истраживање се ослања на прву димензију, односно анализу лингвистичких карактеристика и организације дискурса. Друге две димензије надилазе оквире овог рада (дискурс као дискурзивна пракса и дискурс као друштвена пракса) па се оне помињу само у функцији анализе лингвистичких средстава за изражавање моћи.

Критичка анализа дискурса користи методологију различитих лингвистичких дисциплина у својим истраживањима. Већина заговорника критичке анализе дискурса се критички односи према методологији анализе конверзације правдајући то својим ставом да је за потпуно разумевање функционисања језика потребан шири друштвено-политички контекст, који анализу конверзације не узима у обзир. Међутим, с једне стране, да бисмо могли разумети формалну структуру дискурса, морамо познавати основне принципе структуре конверзације, а структура конверзације (дискурса, разговора, интеракције) је централно питање

---

1 Fairclough, N. (1992) *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press; Fairclough, N. (2001) *Language and Power*. 2<sup>nd</sup> edition, London: Pearson Education.

конверзационе анализе. С друге стране, у последње време је у оквиру анализе конверзације направљен велики помак са потпуне фокусираности на разговорни језик ка другим врстама конверзације, нарочито на конверзацију у институционалном контексту. Објављена су и нека истраживања уско везана за овај рад. На пример, Клејман и Херитиц (Clayman and Heritage) су објавили књиге *The News Interview* (2002)<sup>2</sup> и *Talk in Action* (2010)<sup>3</sup> у којима се детаљније баве неким аспектима телевизијског интервјуа, нарочито у вези са стратегијама постављања питања и давања одговора.

Помоћу анализе конверзације можемо одредити дискурзивну структуру интеракције у класичном<sup>4</sup> телевизијском интервјуу. Заснивајући свој рад на постулатима конверзационе анализе које су поставили њени родоначелници Сакс, Шеглоф и Џеферсонова (Sacks, Schegloff, Jefferson),<sup>5</sup> Херитиц и Клејман су детаљно одредили основне норме класичног интервјуа, којих се учесници у интервјуу морају придржавати, а односе се на (I) општу структуру интеракције, и на (II) структуру преузимања редова говорења, односно преузимања речи.

(I) Када говоримо о општој структури интеракције, норме су следеће:

- 1) Интеракција се одвија по схеми питање – одговор, при чему интервјуер поставља питања, а интервјуисани на њих одговара;
- 2) Та схема одређује и ограничава понашање учесника у интеракцији: кад могу да преузму реч, колико дуго могу да говоре, и слично;
- 3) Овај жанр, као институционална интеракција, поставља два специфична захтева, а то су:

---

2 Clayman, S. and Heritage, J. (2002) *The News Interview*, Cambridge: Cambridge University Press.

3 Heritage, J. and Clayman, S. (2010) *Talk in Action. Interactions, identities, and institutions*, Chichester: Wiley-Blackwell.

4 Термин *класични интервју* или *интервју питање-одговор* преузет од В. Кљајића који га дефинише као „фактографски облик новинарског изражавања, где се у форми дијалога кроз питања и одговоре, а у разговору са одређеном личношћу, јавности пружају информације о појави, догађају, проблему или чак самој личности од друштвеног интереса.” Кљајић, В. (2009) *Интервју: у штампи, у on-line магазинима, на интернету*. Београд: Факултет политичких наука, Чигоја штампа, стр. 66.

5 Sacks, H. and Schegloff, E. A. Opening Up Closings, in: *Language in Use: Readings in Sociolinguistics*. eds. Baugh, J. and Sherzer, J. (1984) Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., p. 69-97 (originally published in *Semiotica*, VIII, 4 (1973) p. 289-327.

---

а) постојање публике – што повлачи за собом захтев да се интеракција организује као „разговор за слушаоце”, тако да публика нема осећај да присуствује приватном разговору, већ да се тај разговор води баш због ње; и

б) одржавање формалне неутралности интервјуера – што значи да интервјуер, као професионални новинар, не сме ни на који начин да изражава своје мишљење, или мишљење организације у којој је запослен.<sup>6</sup>

(II) Када говоримо о структури преузимања редова говорења, норме су следеће:

1) Интеракција се мора ограничити на питања и одговоре, и то

а) ИР<sup>7</sup> се мора ограничити на постављање питања,

б) ИЕ се мора ограничити на давање одговора на постављена питања;

2) ИР поставља питање, колико год то времена захтевало;

3) ИЕ чека да ИР заврши, односно да чује цело питање на које треба да одговори;

4) ИЕ одговара на питање, и тај одговор је по правилу елабориран;

5) ИР чека да ИЕ заврши свој одговор, па затим поставља следеће питање.

Интервју којим се бавимо у овом раду је конфронтациони телевизијски интервју, и он некад мање, а некад више одступа од норматива класичног интервјуа. Интервју је већ деценијама основно новинарско средство како за прикупљање информација, тако и за информисање јавности. Због развоја медија интервју је постао уобичајена форма у коју се „вести пакују за јавност”.<sup>8</sup> Интервју, и као метод за прикупљање информација и као новинарски жанр, почео је да се развија ка данашњем облику интервјуа од средине 50-их година XX века. До тада се жива реч у медијима углавном сводила на читање написаног текста. Интервјуери су постављали интервјуисаним гостима „мека” питања у интервјуима који су

---

6 Исто, стр. 215-216.

7 Због економичности ћемо у даљем тексту интервјуера означавати са ИР, а интервјуисаног са ИЕ.

8 Heritage, J. and Clayman, S. (2010) *Talk in Action. Interactions, identities, and institutions*, Chichester: Wiley-Blackwell, p. 215.

---

у највећем броју случајева били очигледно унапред припремљени и лишени било какве спонтаности.<sup>9</sup> Тек са појавом Независне телевизије у Британији која је ставила тачку на монопол Би-би-сија<sup>10</sup> у извештавању, интервју почиње да се мења. Нови тип интервјуа је истраживачки, агресивнији и није унапред припремљен. Одговори се не прихватају такви какви су без резерве, већ се преиспитују, разјашњавају и преформулишу ако је потребно. Стил испитивања постаје директнији, истраживачки и дубински. Сходно томе, интервју постаје флексибилнији, животнији, и веома утицајан инструмент новинарског испитивања чији је циљ да се јавност упозна са истином о актуелним догађајима.<sup>11</sup>

Тај нови тип интервјуа настао је са појавом британске емисије *Hardtalk* која је почела да се емитује 1997. године. На интернет страници Би-би-сија он је описан као „дубински интервју са провокативним питањима о осетљивим темама упућеним познатим личностима о свим областима њихових живота.“<sup>12</sup> Овакав тип интервјуа емитовао се једно време и код нас на телевизијском каналу Б92. По узору на *Hardtalk* настао је *Полиграф* којег је уредник и водитељ дефинисао на следећи начин: „По медијској форми *Полиграф* је конфронтирајући интервју. У хардток традицији и са истраживачким приступом, *Полиграф* у фокус ставља најважније политичке, друштвене, културне и социјалне догађаје.“<sup>13</sup> Конфронтација се односи на учеснике у дискурсу и њихове вредности, ставове, веровања, мишљења. Она произилази из чињенице да се учесници конфронтирају по питању циљева које желе да постигну у дијалогу, а све то у оквиру институционалног жанра. ИР има само један циљ, а то ја да информише јавност о проблему или теми о којој разговара са својим гостом. С друге стране, ИЕ такође жели (или мора) да информише јавност о проблему о којем је реч, али њему је циљ да каже онолико колико он, или институција чији је представник (политичка странка, предузеће, спортска

---

9 O’Keeffe, A. The Media, in *The Routledge Handbook of Applied Linguistics*, ed. Simpson, J. (2011) New York: Routledge, p. 70.

10 Медији су морали да се придржавају законске обавезе о непристрасности у извештавању о текућим догађајима, и то су уско схватили тако да су се првенствено држали извештавања о чињеницама, и искључивали изношење личних мишљења. Тако је ово тумачење закона спречавало развијање истраживачког новинарства. (Heritage, J. Analyzing news interviews: Aspects of the production of talk for an overhearing audience, in *Handbook of discourse analysis*, vol. 3, ed. van Dijk, T. A. (1985), New York: Academic Press. (pp. 95–119).

11 Исто, стр. 113.

12 Интернет страница BBC: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b006mg2m>

13 Интернет страница Б92: [http://www.b92.net/lica/bio.php?nav\\_id=211661](http://www.b92.net/lica/bio.php?nav_id=211661)

---

организација/клуб, нека агенција, и слично), жели. Дакле, циљеви интервјуа су да се јавност информише о неком проблему и да се тај проблем разјасни, али индивидуални циљеви по питању дубине или детаља проблема који треба да се изнесу нису код оба учесника у комуникацији исти. Зато долази до конфронтације, и кад, на пример, ИР примети да ИЕ не жели да одговори на неко питање, примењује провокативна питања путем којих се нада да ће добити одговор.

То суочавање, супротстављање, размимоилажење подразумева, дакле, неслагање учесника у интеракцији по неком питању. Битно је овде напоменути да се то неслагање не огледа у очигледном конфликту, расправи, чак и свађи, већ првенствено у елементима које је на први поглед понекад тешко уочити, а који притом увек представљају кршење норми које чине овај тип дискурса самосвојним жанром.

Ово истраживање обављено је на одабраном корпусу интервјуа на енглеском (*Hardtalk*) и на српском (*Полиграф*) језику, али ћемо због економичности и ограничене дужине чланка наводити примере само из српског корпуса.<sup>14</sup>

### *Избегавање одговора*

У светлу овог истраживања критичка анализа дискурса омогућава да се сагледају односи моћи између два учесника у интервјуу. Због саме институционалне природе интервјуа и норми понашања које су одређене улогама које ИР и ИЕ имају у интеракцији, а на шта јасно указује и анализа конверзације, јасно је да је ИР доминантан учесник, који води разговор са намером да од свог саговорника добије што је могуће више тачних и потпуних информација. ИЕ може, међутим, на моменте преузети контролу у дискурсу помоћу разних стратегија које користи да би на питања дао одговоре који њему одговарају.

ИЕ морају бити нарочито опрезни кад одговарају на питања у било којој врсти интервјуа, а нарочито у конфронтационом типу у којем се ИР посебно спрема да поставља провокативна питања. Ово првенствено из разлога што се ти интервјуи емитују за широку публику, а одговори које да ИЕ могу имати великог одјека у јавности.<sup>15</sup> Од одговора зависи

---

14 Примери су узети из интервјуа сниманих током 2009. године. Интервјуери су Југослав Ћосић и Антонела Риха, а интервјуисани: Душко Вујошевић (23. 01), Драган Шутановац (29. 01), Милан Обрадовић (18. 02), Владе Дивац (25. 02), Вук Јеремић (27. 02), Миролуб Лабус (20. 03), Слободан Илић (08. 04), и Млађан Динкић (09. 04).

15 Многи аутори приказали су случајеве драстичног одступања од норме у току интервјуа, како ИР тако и ИЕ, као и поједине последице које су

како ће јавност реаговати, било после самог интервјуа, било после даљег објављивања делова интервјуа у медијима. Зато ИЕ морају одговоре обликовати према количини и врсти информација које желе и могу да открију.

Норма налаже госту у интервјуу да одговара на питања, и то не било како. Одговор мора да обезбеди информацију која се тражи питањем. На пример, на тотално питање није дозвољено да се одговори само са *да* или *не*. После потврђивања или негирања питања, очекује се и образложење.

На примерима ћемо показати на који све начин ИЕ пружају отпор и тиме покушавају да преузму контролу у дијалогу и какве стратегије употребљавају да би то постигли.

Херитиц и Клејман разликују две димензије избегавања да се да одговор на питање, негативну и позитивну. Негативна димензија представља степен до којег ИЕ одбија да да адекватан одговор (на пример, потпуно одбија да одговори на питање или даје парцијалне или непотпуне одговоре). С друге стране, позитивна димензија обухвата оне одговоре који надилазе оквире питања, тј. оне који не дају одговор на постављено питање, али дају информације које се питањем не траже.<sup>16</sup> Обе ове димензије представљају одступање од нормативног понашања у интервјуу, и могу се искористити за преузимање контроле у дискурсу.

Најочигледнији пример позитивне димензије у избегавању одговора је преузимање контроле садржине, односно промена теме. У таквим случајевима ИЕ даје додатне информације које нису тражене у питању. Понекад на тај начин може да промени тему, да направи дигресију или да се задржи на теми коју ИР жели да промени.

Што се тиче анализе наредних примера отвореног избегавања одговора, они спадају у негативну димензију. У току анализе наишли смо на неколико стратегија избегавања одговора.

### *1. Отворено избегавање одговора*

Ако ИЕ не жели да одговори на питање, то може да уради на више начина. Директно и отворено одбијање да се да одговор је изузетно ретко у медијским интервјуима, јер норма које се и ИР и ИЕ придржавају налаже да се на свако питање

---

настале по питању каријере и ИЕ и ИР после таквог неадекватног понашања. Поменућемо само неке: Greatbatch, 1988; Garton, Montgomery and Tolson, 1991; Clayman and Heritage, 2002; Hutchby, 2006; Heritage and Clayman, 2010.

<sup>16</sup> Heritage, J. and Clayman, S. нав. дело, стр. 247.



да одговор. Одбијање да се одговори увек код публике оставља утисак да ИЕ не жели да каже истину јер би она оставила неповољан утисак о њему или институцији коју представља, или да има нешто да сакрије од јавности. Међутим, често се дешава да ИЕ не може или не сме (из професионалних или политичких разлога) да неке информације изнесе јавно. У тим случајевима ИЕ мора прибећи разним стратегијама да би одговарајући на питање истовремено испоштовао нормативне захтеве интервјуа и дао довољно информативан одговор који би ИР могао да прихвати и затим промени тему, и да притом не каже ништа што би имало неповољне последице по њега или странку, клуб или организацију чији је представник у интервјуу.

а) *ИЕ експлицитно одбија да одговори на питање.* У обрађеном корпусу ипак има примера за експлицитно одбијање да се одговори на питање.

Пример за одбијање ИЕ да одговори на питање из српског корпуса. Разговор се води о политичким везама српских спортских клубова:

*Пример 1*

ИР: Зар није и Партизан имао своје политичке везе, не мислим само на кошаркашки клуб? Мислим, [пре свега на фудбалски клуб?

ИЕ: [*Ја причам о кошаркашком клубу, а за фудбалски клуб ћете морати да, ако желите да сазнате шта се тамо дешавало, да видите са онима који су...*

У овом примеру ИЕ (Душко Вујошевић, тренер кошаркашког клуба Партизан) одбија да разговара о фудбалском клубу Партизан и политичким везама тог клуба. Он је тренер кошаркашког клуба, и тиме се ограђује да је компетентан да говори само о њему, а за фудбалски клуб упућује ИР (Југослав Ћосић) да се распита другде.

Постоје и ситуације у којима ИЕ и да жели није у могућности да одговори на постављено питање. У следећем примеру, на питање о здравственом стању затвореника Милорада Улемека Легије, ИЕ (Милан Обрадовић, директор Управе за извршење заводских санкција), коме закон брани да открије поверљиве информације, даје следећи одговор:

*Пример 2*

ИР: Шта се шта су тачно установили лекари? Да ли је заиста постојао налог да он оде на Војно медицинску академију?

ИЕ: *Мени Закон брани да говорим о његовом здравственом стању.* То... [основни ред...

ИР: [Али свакако било је на нивоу који није изискивао да он буде послат

[ван Централног затвора. Да ли то правилно закључујем?

ИЕ: [Да, свакако да. Свакако да. Он није био витално угрожен и није било разлога да он иде ван затвора на прегледе уз додатак да су то изискивале мере безбедности, али не да би њему здравље било угрожено односно да је витално био угрожен предузете би биле оне мере безбедности које су потребне да би он био пребачен у било коју специјализовану установу, овде се ради о ВМА...

После оваквог одбијања експлицитним позивањем на закон, ИР модификује питање на које ИЕ може да одговори.

б) *ИЕ не одбија експлицитно да одговори али не одговара на питање и не даје образложење.* ИР (Југослав Ћосић) поставља питање о перспективи репрезентације Црне Горе коју ИЕ (Душко Вујошевић, кошаркашки тренер) тренира, као и о утицају политике на спорт у Црној Гори.

*Пример 3*

ЈЋ: Господине Вујошевићу, осим што тренирате Партизан Ви сте и тренер репрезентације Црне Горе у кошарци. Како ствари стоје са репрезентацијом Црне Горе? Какве су њене перспективе у овој години? *Некако допиру гласови да је у Црној Гори, као и у свему другом, и у спорту, да су ствари доста подељене, да постоје два пола, да постоје чак и они који не навијају за репрезентацију Црне Горе због тога што не деле одређене политичке резоне и ставове са другима и тако даље?* Колико [спорт робује политици тамо?

ДВ: [Значи, овако. Ја имам једну мисију, то је кошарка. И тамо сам отишао да радим кад су ме позвали, е да будем овај селектор Црне Горе у функцији кошарке. Значи, од своје пете године ја сам у Београду, дружим се са Београдом, осећам...

*Могоо сам пуно пута и да одем на тај запад неки захваљујући резултатима које сам овде постигао. Међутим, ја се овде најбоље осећам и најбоље функционишем. Негде комплементарно ми је било да одем у Црну Гору, јер то подразумева да могу да будем и тренер у Партизану. Ако ван тога, ван неке кошаркашке мисије има било какве друге, онда је то само једна моја жеља да, као човек који је рођен у Црној Гори, који је Црногорац, који је држављанин Србије, да односи који је порастао овде, живот провео овде, ја немам други живот, резервни, овај једна жеља да односи, упркос свим неким тешкоћама између Србије и Црне Горе, буду пријатељски, у ствари братски. Ето, ништа друго, никаква политичка позадина не постоји и било каква тумачења овај политичка и та призма ме апсолутно не интересује.*

ИЕ не одбија да одговори питања која поставља ИР, али његов дугачак одговор није у ствари одговор ни на једно питање. Прва два се односе на репрезентацију Црне Горе и ИЕ вероватно није имао проблем да на њих одговори, али под утиском последњег питања, веома осетљивог, фокусирао се на избегавање одговора баш на то питање. Осим тога ИЕ обично свој ред говорења почињу одговором на последње постављено питање.<sup>17</sup> Он образлаже своје мотиве за преузимање репрезентације Црне Горе. Свој ред говорења завршава констатацијом да његов рад у Црној Гори нема никакву политичку позадину. Тиме што понавља део питања он одаје утисак да је одговорио на постављено питање. У овом случају стратегија је успела јер ИР не инсистира да му ИЕ одговори и мења тему.

в) *ИЕ не одбија експлицитно да одговори али не одговара на питање мада се одговор може наслути. У следећем примеру је реч о критици коју је генерал Понош упутио министарству одбране да Србија нема стратегију одбране. Гост у студију је министар одбране Драган Шутановац:*

*Пример 4*

*ИР: Али оно што је ер ер такође негде било био део критике генерала Поноша и што се после понављало у стручној јавности, то је да да не постоји јасна та концепција одбране коју Министарство*

---

17 Sacks, H. On the preferences for agreement and contiguity in sequences in conversation, in *Talk and Social Organization*, eds. Button, G. and Lee, J. R. F. (1987) Clevedon: Multilingual Matters, p. 54-69.

*треба да да предложи, не зна се какву војску треба да имамо. Почели смо неке реформе, [не зна се докле се дошло с тим.*

*ИЕ: [Видите, стратегија националне безбедности није документ који се тиче само Војске и жао ми је што одређени број аналитичара који су похрлили да коментаришу то никад нису рекли да је то документ који се тиче целог друштва и који је требао да учествује у раду веома велики број субјеката, како у влади, тако и невладиног сектора. Ми смо узели на себе да то урадимо ми, пошто нисмо видели ко други то може да уради. С друге стране, постоји једна диспропорција, али није само ту у систему одбране, неко ће рећи да без Стратегије не можемо да усвајамо законе, неко ће рећи да без Стратегије не знамо у ком се правцу развија наша наша Војска и наша одбрана. Али ћу вам ја рећи да без Стратегије о националној безбедности рецимо Бугарска је ушла у НАТО и Европску унију. Тако да то није основни супститут функционисања Министарства одбране, нити је то можемо да кажемо основни документ, али није то документ без кога не може да се ради.*

У питању ИР (Антонела Риха) наводи критику генерала Поноша да Србија нема *стратегију одбране*. ИЕ међутим, говори о једној другој стратегији. Да ли намерно или не, али ИЕ уместо о *стратегији одбране* говори о *стратегији националне безбедности*. Притом не помиње да тог документа нема, него говори о могућности да се уђе у НАТО и без њега. Пошто ни једном речју не помиње да стратегија (која год) постоји, што би одмах прекинуло све критике, можемо закључити да тог документа још увек нема. ИР наставља да поставља питања на исту тему.

г) *Недостатак информација*. У овом случају ИЕ не зна одговор на питање. То може бити тачно или не, али у таквим случајевима ИЕ увек даје образложење. У примеру који наводимо ИЕ (Мирољуб Лабус) не зна одговор на питање о пројекцијама економске кризе:

*Пример 5*

ИР: Какве су Ваше пројекције?

ИЕ: Чега?

ИР: Кризе.

ИЕ: У! *То не знам*. Жао ми је што морам то да кажем. *Не знам*, зато што постоје две теорије данас у свету, да ће криза да изгледа као *V*, ово латинично ве, тако су до сад кризе изгледале. Брзо падате, брзо излазите и такве су и пројекције ММФ-а, који каже: „Падате много ове године, идуће године излазите.” Међутим постоје друге пројекције, које кажу да је криза *L*, латинично слово ел, да ће брзо да се падне и неко време да ће се бити ту у кризи. Ми данас не знамо да ли је криза *V* или криза *L*, један или други тип кризе, просто оно што каже ММФ: „Оваква дубока криза није била од завршетка другог светског рата.”

Овај пример показује да ИЕ кад не зна одговор на сваки начин покушава да објасни зашто га не зна, и да пружи што је више могуће релевантних информација. Само на тај начин његова улога стручњака за одређену област неће бити доведена у питање.

д) *Делимичан одговор*. У овим примерима видимо да ИЕ не избегава да одговори на питање, али не даје цео одговор. У нашем примеру ИЕ (Слободан Илић) одговара само делимично:

#### *Пример 6*

ИР: Господине Илићу, *колико пара држава дугује предузећима?* Дакле, ликвидност је велики проблем Србије и српске привреде у овом тренутку. Хајде да пођемо од државе. *Колико пара наша држава дугује онима којима дугује?*

ИЕ: *Држава значајно дугује. Ја не бих лицитирао са тим износима*, али оно што [желим ...

ИР: [Па ви сте државни секретар Министарства финансија, претпостављам да би требало да знате.

ИЕ: Тако је. *Озб- озбиљан је дуг државе у том смислу*, али оно што ја желим да Вам кажем, то је да јавно предузеће „Путеви Србије”, као једно од најбитнијих предузећа из тог јавног сектора, ће добити износ од 20 милијарди, то је у овом тренутку нешто што је Влада одлучила и на тај начин ће бити упумпана, на тржишан начин, ликвидност у привреду, јавно предузеће Србија...

Кад ИР (Југослав Ћосић) постави питање о висини дуговања државе предузећима, ИЕ не негира да дуг постоји, али избегава да каже тачан износ. ИР наставља да инсистира,

али, иако признаје да је дуг значајан, ИЕ ни до краја не наводи конкретну цифру.

ђ) *Одговор је познат јавности.* Већ смо напоменули да се разговори у интервјуима воде ради информисања јавности. Ову чињеницу користи ИЕ (Драган Шутановац) у следећем примеру да не одговори на питање. Под изговором да јавност зна одговор на питање, и да је стога непотребно да се поново о томе говори, он избегава да одговори на питање које му ИР (Антонела Риха) поставља.

*Пример 7*

ИЕ: Не, ја сам имао свог кандидата кога сам ја подржавао. [Зашто бих био...

ИР: [А ко је био Ваш кандидат?

ИЕ: *Па мислим да је то испричана прича*, али да вам кажем, значи заиста, верујте ми, сигурно мишљење није било издвојено...

е) *Некомпетентност.* Када се питањима зађе у подручје у којем ИЕ није стручан или није његова област или не спада у надлежност његове функције, он тражи да се ИР држи тема које су адекватне за његову професију и контекст. Такав је следећи пример. ИЕ (Вук Јеремић, министар спољних послова) прекида ИР (Југослав Ћосић) и тражи промену теме:

*Пример 8*

ИР: {*почетак изостављен*} има оних који сматрају да ћемо ми лакше испоручити генерала Младића и наћи, или ухапсити и испоручити га у Хашки трибунал, него задовољити унутрашње услове за приступање Европској унији, од бројних закона које бисмо морали да донесемо. Нисте о тој врсти одговорности ове Владе и политичке [елите...?

ИЕ: *[Ја бих пре причао о томе шта су наши напори према споља, пошто је то мој посао. Ја сам министар спољних послова, ја наступа према споља. Можда неко други би било боље да одговори на ту тему.*

Ово може означити две различите ствари, или ИЕ покушава да избегне разговор о деликатним темама или је ИР почео да поставља неадекватна питања. У овом случају ИР је поставио нека питања везана за приступање Србије Европској унији поводом којих ИЕ има шта да замери Европској унији, и јасно је да о тој теми не жели да говори па користи своју функцију да се од ње дистанцира. ИР после ове опаске ИЕ

мења тему. Овде треба напоменути да постоји разлика између овог примера и примера 1 који су наизглед идентични. У примеру 1 ИЕ експлицитно одбија да одговори на питање. Међутим, у овом примеру ИЕ нуди алтернативу, односно ограђује се од претходног питања уз образложење да његове надлежности обухватају неке друге области. Граматички гледано, у примеру 1 ИЕ користи индикатив и глагол *морати* чиме категорично одбија да одговори, а овде кондиционал указује на то да ИЕ тражи дозволу од ИР да промене тему. Наиме, када би кондиционална реченица била потпуна, други део би вероватно био *ако дозволите* или нешто слично.

## 2. Прикривено избегавање одговора

Потпуно избегавање одговора је стратегија коју ИЕ оклевају да користе јер ретко пролази неопажено. Прикривено избегавање је, насупрот томе, веома често. Ови случајеви спадају у позитивну димензију избегавања одговора, јер мада не даје конкретан одговор на постављено питање, ИЕ ипак даје информације везане за њега.

а) *Одговарање на увод*. Ако процене да је питање превише провокативно, ИЕ свој одговор почињу тако што одају ути-сак да одговарају на питање, али заправо одговарају на увод или га коментаришу. У питању је критика коју је генерал Понош упутио министру одбране:

### *Пример 9*

ИР: Нисмо се видели дуго и заиста је пре извесног времена цела та прича коју је покренуо генерал Понош била у великој пажњи јавности и даље је. *Он је говорио о томе да Србија нема политику одбране, али оно што, и сви сте Ви рекли да то наравно није тачно, али оно што јесте тачно то је да Србија још увек нема стратегију, значи те та кључна документа која се тичу стратегије одбране и националне безбедности.* Да ли је он у то толико био у праву кад Вас је критиковао?

ИЕ: Па, почели сте доста тенденциозно. Значи, генерал Понош није отишао због тога што је рекао да Србија нема политику одбране и мислим да постоји други егзактнији разлог за то. *Чињеница јесте да Србија има политику одбране, али да Србија има проблеме са одређеним документима који нису дуги низ година усвајани.*

ИР (Антонела Риха) је поставила питање о критици генерала Поноша, а у уводу је навела разлог за ту критику. ИЕ (Драган Шутановац) у свом одговору говори о том разлогу, и одбације га као неистинит, док питање у потпуности избегава. И у овом случају ИР наставља да инсистира на одговору на ово питање.

б) *Промена фокуса питања.* Понекад ИЕ примењује стратегију промене фокуса питања да би скренуо пажњу са питања које поставља ИР:

*Пример 10*

ИР: *А је ли имате Ви конкретан про-програм за за Лондон јер и у Пекингу смо веома лоше прошли, када су олимпијски спортови у питању. Имате ли неке конкретне идеје? Како ћете радити када је у питању следећа Олимпијада?*

ИЕ: *Па, конкретна идеја је да будемо у у чврстој вези са савезима, да нам на време показују и указују на на потенцијалне таленте. Разговарао сам управо данас са генералним секретаром Олимпијског комитена комитета Манојловићем, који ме је упознао са новим системом који је већ имплементиран у Олимпијски комитет што се тиче софтвера и организације информисања такве врсте, тако да је то једна добра ствар што је претходно руководство урадило, тај контакт сами са свим савезима.*

ИЕ овде понавља кључне речи из питања (*конкретан програм / идеје*) и почиње да одговара на питање, наиме, тражење талената. Међутим, након тога говори о систему информисања и помера фокус са конкретног програма на начин реализације једне од идеја.

в) *Промена хронолошког фокуса питања.* Ако ИЕ жели да избегне одговор, понекад прибегава промени хронолошког фокуса питања. То се очитује у примеру у којем ИЕ употребљава прошло време за изражавање будућности. Горући проблем је у питању – попуњавање празног буџета. ИЕ (Млађан Динкић), као министар економије, тј. директно одговорна особа за буџет, даје следећи одговор:

*Пример 11*

ИЕ: *У наредних девет месеци, ми смо решили проблем. Другим речима, нисмо га трајно решили зато што трајно решење не зависи од нас него од света, али ми смо до краја године решили проблем. Зашто? Зато што смо зато што смо...*



Постоји проблем који треба да се реши, а јавност врши притисак. ИЕ користи прошло време да би представио јавности као да је проблем већ решен.

г) *Одговарање питањем.* Није редак случај да ИЕ прибегне стратегији избегавања одговора тако што и сам постави питање. На тај начин се ИР нађе у ситуацији да одговара на питања.

### *Пример 12*

ИР: Па видите како се то види као политика. Ви сте успели да обезбедите подршку Владе у спору са са генералом Поношем. То се видело као сигнал кабинету председника да Влада [заправо стоји иза Вас.

ИЕ: [*А да ли мислите да нисам имао подршку и Војске?*

ИР: (...) Ја то не знам.

ИЕ: Па питам вас.

ИР: Јесте [имали?

ИЕ: [*Да ли неко озбиљан у овој држави мисли да да у ситуацији у којој се то десило што се десило, да сам ја у Војсци остао сам и да нисам имао подршку Војске?* Рећи ћу вам, значи да је Војска била против мене, ја данас не бих био министар.

У овом примеру ИЕ поставља питање на које ИР треба да одговори да би дијалог могао да се настави. ИР прави застој, што је знак да питање није било очекивано и да ИЕ преузима контролу над конверзацијом.

### *Закључак*

Ово су само неке од стратегија за избегавање одговора у интервјуима<sup>18</sup>. Мада ИР током готово целог интервјуа има контролу у дискурсу у претходним поглављима видели смо да и ИЕ може преузети контролу. У поглављу о одговорима види

---

<sup>18</sup> Као пример за тврдњу да је ово још недовољно истражена област како лингвистике и новинарства, тако и социологије или етике и других дисциплина, можемо навести пример коришћења језичко-експресивног патернализма у дискурсу који се може наћи у великом броју примера за избегавање одговора у интервјуима, али је за његово проучавање потребно посветити више простора него што то овај чланак дозвољава. О овом појму видети: Прнјат, А. (2008) *Crkva i paternalizam – odgovor Mihailu Markoviću, Filozofija i društvo*, том. 19, бр. 2, стр. 253-256; Прнјат, А. (2009) *О језичко-експресивном патернализму, Filozofija i društvo*, том. 20, бр. 3, стр. 247-250.

се на који начин ИЕ својим одговорима могу преузети контролу. Разликујемо позитивну и негативну димензију избегавања одговора, односно отворено и прикривено избегавање одговора, као и активно и пасивно преузимање контроле.

Избегавање одговора подразумева више стратегија и негативне и позитивне димензије. Најочигледнији пример позитивне димензије је промена теме и задржавање на теми. Ако ИЕ успе да преузме контролу садржине то углавном траје кратко, односно све док ИР не одлучи да промени тему. Најочигледнији пример негативне димензије је веома редак, а то је експлицитно одбијање ИЕ да одговори на питање. У таквим случајевима разговор се прекида и ИР или мења тему или поставља друго питање или модификује питање. Никада не инсистира на одговору. Има случајева када ИЕ не одбија експлицитно да одговори али не одговара на питање и за то не даје образложење. Оваква стратегија може бити успешна, али ИР може и инсистирати на одговору. У нашим примерима видели смо да ИЕ не дају одговор на ова питања. Када ИЕ не одбија експлицитно да одговори али не одговара на питање мада се одговор може наслутити, ИР може али не мора наставити да инсистира на одговору. Остали случајеви у којима ИЕ одбија да одговори на питање подразумевају недостатак информација, давање делимичног одговора, одговор је опште познат или ИЕ није компетентан да одговори.

У претходним случајевима отвореног избегавања одговора ИЕ су избегавали да одговоре на питање на некад мање а некад више очигледан начин. У примерима за прикривено избегавање одговора, стратегија избегавања је теже уочљива. ИЕ, често, уместо на питање, одговарају на увод у питање или га коментаришу, понављањем дела питања могу променити фокус питања, могу избећи одговор променом хронолошког фокуса питања, или могу одговорити питањем чиме стављају водитеља у ситуацију да одговара на питање, и на тај начин скрећу пажњу са првобитног питања на које не желе да одговоре.

Сви случајеви одступања од норме давања одговора на постављено питање представљају покушај изражавања моћи у дискурсу и преузимања контроле. Коју год стратегију да примене ИЕ се увек надају да ИР неће инсистирати на одговору. По правилу, интервјуисане личности успевају да на кратко преузму контролу, да водитеља доведу у незгодан положај да повремено изгуби контролу над конверзацијом, па чак и да га ставе у ситуацију да мора да одговара на питања која поставља интервјуисани.

Можемо да закључимо да чак ни у агресивном интервјуу какав је конфронтациони интервју, где је интервјуисани суочен са директним, провокативним питањима на која јавност очекује директан одговор, истина не мора бити изнесена. Разне дискурзивне стратегије се користе за избегавање одговора или давање делимичних или непотпуних одговора. Резултати анализе дискурса, нарочито критичке анализе дискурса и, у последње време, анализе конверзације, могу бити од велике помоћи како интервјуисаним личностима да избегну одговор на агресивна или деликатна питања, тако и интервјуерима и аналитичарима дискурса да те стратегије уоче.

ЛИТЕРАТУРА:

Clayman, S. and Heritage, J. (2002) *The News Interview*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fairclough, N. (1992) *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press.

Fairclough, N. (2001) *Language and Power*. 2<sup>nd</sup> edition, London: Pearson Education.

Heritage, J. & Clayman, S. (2010) *Talk in Action. Interactions, identities, and institutions*, Chichester: Wiley-Blackwell

Кљајић, В. (2009) *Интервју: у штампани, у on-line магазинима, на интернету*. Београд: Факултет политичких наука, Чигоја штампа.

Prnjat, A. (2008) Crkva i paternalizam – odgovor Mihailu Markoviću, *Filozofija i društvo*, tom. 19, br. 2, str. 253-256.

Prnjat, A. (2009) O jezičko-ekspresivnom paternalizmu, *Filozofija i društvo*, tom. 20, br. 3, str. 247-250.

Sacks, H. and Schegloff, E. A. Opening Up Closings, in *Language in Use: Readings in Sociolinguistics*. eds. Baugh, J. and Sherzer, J. (1984) Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., p. 69-97 (originally published in *Semiotica*, VIII, 4 (1973) p. 289-327.

Sacks, H. On the preferences for agreement and contiguity in sequences in conversation, in *Talk and Social Organization*, eds. Button, G. and Lee, J. R. F. (1987) Clevedon: Multilingual Matters.

O’Keeffe, A. The Media, in: *The Routledge Handbook of Applied Linguistics*, ed. Simpson, J. (2011) New York: Routledge

Интернет страница BBC: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b006mg2m>

Интернет страница Б92: [http://www.b92.net/lica/bio.php?nav\\_id=211661](http://www.b92.net/lica/bio.php?nav_id=211661)

Melina Nikolić

Alpha University, Faculty of Management in Sport, Belgrade

DISCURSIVE STRATEGIES FOR EVADING ANSWERS  
IN CONFRONTATIONAL NEWS INTERVIEWS

Abstract

Television interview has been the basic journalists' medium for both collecting information and informing the public for decades. The key element of the interview is information, and the basic underlying idea is that the information should be true. However, this is not always the case. In this paper we have researched the discursive strategies the interviewees occasionally use to avoid answering a question, partially or completely, i.e. to avoid providing the public with the truth about a current issue. This problem falls into the domain of Critical Discourse Analysis and Conversation Analysis. By applying those two methods we have tried to identify different strategies used for truth evasion in the corpus of confrontational television interviews. There are two general ways of evading the truth: (1) overt evasiveness and (2) covert evasiveness. Overt evasiveness ranges from explicit refusal to answer a question, which is rare, to different strategies of providing partial or inadequate answers. Covert evasiveness, which is more difficult to be observed, covers various strategies such as answering the introductory part of the question, changing the focus of the question, or even answering with a question. We can conclude that even in a Hardtalk interview which assumes direct, provocative and even hostile questions to which the public expects direct answers, the truth is not necessarily revealed. The results of a critical discourse analysis or/and conversation analysis may be of great help to both interviewees in their attempts to avoid answering sensitive questions and to interviewers and discourse analysts to be able to identify them.

**Key words:** *critical discourse analysis, confrontational discourse, news interview*

Универзитет Алфа, Академија уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1445188J  
УДК 316.776:004.5 Манович Л.

прегледни рад

# НОВИ МЕДИЈИ ИЛИ НОВИ ИНТЕРФЕЈСИ? О КОНЦЕПТУ ИНТЕРФЕЈСА У ТЕОРИЈИ НОВИХ МЕДИЈА ЛЕВА МАНОВИЧА

---

**Сажетак:** Аутор се бави концептом интерфејса који је Лев Манович (*Lev Manovich*) формулисао у својој књизи *The Language of New Media* (*Језик нових медија*). Манович користи израз „културални интерфејс” (*cultural interface*) да означи различите начине репрезентације дигиталних објеката културе који у савремено доба, по његовом мишљењу, немају јединствену, инхерентну материјалну форму. Критички се анализира та теза, којом се интерфејс изједначава са медијем као средством или материјалом уметничке експресије. Проблематизује се и Мановичев семиолошки приступ у оквиру кога се рачунарски интерфејс дефинише као „код” и аргументује потреба за новим, не-семиотичким оквиром, у којем би био постулиран интерфејс као најзначајнији савремени теоријски појам.

**Кључне речи:** интерфејс, медиј, комуникација, код, филм

У теорији медија је, након „нових медија”, у последњих десетак година, појам *интерфејс* (енгл. *interface*) добио значајно место. У техничким наукама, одакле је преузет, *интерфејс* означава посебан део рачунарског система који омогућава комуникацију два физички или логички различита елемента. Међутим, његово значење у теоријама медија

најчешће није стриктно одређено на овај начин, већ је преузето из свакодневног говора, где ова именица означава ситуацију, област, место или начин преклапања два објекта или феномена у којима се дешава њихов међусобни утицај. Као глагол, *to interface* у енглеском језику може да значи и *комуницирати*, *повезати се* или *сарађивати са* другом особом или објектом. У малом броју теорија у којима је прецизније одређено његово значење, овим појмом се обично назива специфичан *медиј* који омогућава комуникацију човека и рачунара. При томе се углавном мисли само на *графички кориснички интерфејс* (*Graphic User Interface, GUI*), што је назив за софтверски део рачунарског система који омогућава човеку да комуницира са рачунаром уз помоћ манипулације графичким елементима којима су репрезентоване његове функције и садржаји.

Због тога што није прецизније одређен у односу на сродни појам *медија* („нових медија”), који је одавно оптерећен бројним значењима, не уочава се теоријски потенцијал који *интерфејс* може да оствари у реконцептуализацији теорије медија.<sup>1</sup> Да бисмо помогли што прецизнијем теоријском одређењу *интерфејса*, истражујемо схватање овог појма (концепта и термина) у теоријама медија у којима му је посвећена већа пажња. Једна од таквих је и теорија нових медија Лева Мановича (Lev Manovich).

Манович је професор рачунарских наука и аутор бројних књига на тему „нових медија”. Он предлаже осам могућих пропозиција за дефинисање „нових медија”. То су: нови медији као нови објекти културе и нове парадигме; нови медији као рачунарска технологија која се користи као платформа за дистрибуцију садржаја; нови медији као дигитални подаци контролисани софтвером; нови медији као мешавина постојећих културних конвенција и конвенција софтвера; нови медији као естетика која прати почетну фазу у развоју сваке нове комуникационе технологије; нови медији као брже извршавање алгоритама; нови медији као метамедији; нови медији као паралелна артикулација сличних идеја у уметности и рачунарству из доба после Другог светског рата.<sup>2</sup>

---

1 Појам *медиј* је толико често дефинисан током последњих двадесетак година да је тешко рећи шта данас он прецизно означава. Обично се под овим појмом подразумевају средства уметничког изражавања, средства тренутне размене информација и/или средства за складиштење информација.

2 Више о дефинисању нових медија погледати у: Manovich, L. *New Media From Borges to HTML*, in: *The New Media Reader*, eds. Wardrip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Ако није другачије назначено, сви наредни цитати из стране литературе су превод аутора овог текста.

Манович свој приступ новим медијима дефинише као *студије софтвера* па каже: „Да бисмо разумели логику нових медија, треба да се окренемо рачунарским наукама. Можемо очекивати да ћемо тамо наћи нове термине, категорије и операције које карактеришу медије који су постали програмбилни. Од студија медија се померамо ка нечему што може бити названо ‘софтверским студијама’ – од теорије медија ка теорији софтвера.”<sup>3</sup> Нови концепти који се могу, по Мановичу, преузети из рачунарских наука су, пре свих, *интерфејс* и *база података*.<sup>4</sup>

У својој, за питање интерфејса, до сада најбитнијој књизи – *The Language of New Media (Језик нових медија)*, Манович се опширно бавио рачунарским интерфејсом као *интерфејсом културе (cultural interface)*. Наиме, Манович сматра да су рачунари током 1990-тих, са популарношћу Интернета, променили улогу, па су од специфично техничког апарата (калкулатора, симболичког процесора, манипулатора сликама, и слично) постали „филтери целокупне културе”.<sup>5</sup> Пошто интерфејси омогућавају приступ дигитализованим садржајима на рачунару, они су за њега примарни сегмент у проучавању рачунарског посредовања културе.

Иако се залаже за окретање теорије медија ка техничким наукама, Манович ипак природу интерфејса одређује у класичним, семиотичким категоријама. Он тврди да „рачунарски интерфејс делује као код који носи културне поруке у разноврсним медијима.”<sup>6</sup> У семиотичким теоријама информација, код се у општем смислу дефинише као „систем разлика или сличности које остају константне кроз серије порука”.<sup>7</sup> Другим речима, код је правилност која се примењује на стварање и читање синтагме у било ком медију. „Код је комбинација знакова која омогућава разумевање слике, скулптуре, песме, музике, одеће, кулинарских обичаја, магијских формула.”<sup>8</sup> У семиотици Умберта Ека (Umberto Eco), „која

---

3 Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 48. (курзив у оригиналу).

4 У овом тексту ће бити речи само о концепту интерфејса а о Мановичевом схватању базе података погледати више у: Манович, Л. (2001) База података као симболичка форма, *Метамедији, избор текстова*, приредио Дејан Сретеновић, Београд: Центар за савремену уметност, стр. 103-136.

5 Manovich. L. *The Language of New Media*, p. 64.

6 Исто.

7 *New Vocabularies in Film Semiotics*, eds. Stam, R., Burgoyne, R. and Flitterman-Lewis, S. (1993) London, New York: Routledge, p. 30.

8 Шуваковић, М. (1999) *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд, Нови Сад: САНУ, Прометеј, стр. 303.

---

синтетизује англосаксонску семиотику, структуралистичку семиотику сосировске традиције и теорију информација”,<sup>9</sup> код је кључни концепт – њиме је објашњено како елементи два система постају усклађени да би између њих уопште и могло доћи до неке интеракције. Та два система могу бити и човек и рачунар.

Лингвистика је преузела концепт кода који је постао синониман са језиком. Пошто се језик може дефинисати као „склоп кодова” могли бисмо рећи да се кодови (схваћени као нека врста „менталног шаблона” примењеног на знаке) према знацима односе као што се знаци односе према својој *референци* тј. објектима које заступају. Другим речима, ако бисмо у семиотици знаке могли посматрати као интерфејсе одсутних објеката (јер нам *референца* постаје чулно доступна тек као знак), тада би се кодови могли сматрати интерфејсима знакова. Манович делује у складу са Ековим ставом по којем „објекат (референца) на који указује знак не улази у домен семиотичког истраживања”<sup>10</sup> па његова семиотика интерфејса не укључује дигиталне објекте, што је образложено тезом о *нетранспарентности кодова*. Рећи да су кодови *нетранспарентни* значи тврдити да гледајући „кроз” интерфејс (културе) не можемо видети објекат (културе). Другим речима, сам интерфејс постаје објекат (културе). У епистемолошком смислу то значи да код тј. интерфејс, представља границу нашег система сазнања. Одатле следи да је код у апсолутном смислу „лажан”, јер никада не можемо сазнати објекат културе какав је он *по себи*. Манович то потврђује позивајући се поново на Умберта Ека: „који је дефинисао знак као нешто што може да се користи да би се рекла лаж”.<sup>11</sup>

У основи Мановичевог става да су кодови нетранспарентни стоји *Сапир-Ворфова хипотеза* (Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf) по којој је људско мишљење одређено кодом природних језика па „говорници различитих природних језика различито опажају и мисле о свету.”<sup>12</sup> Манович изводи аналогију у функцији језика и интерфејса па закључује да они: „лишавајући различите медије њихових оригиналних карактеристика намећу овима сопствену логику.”<sup>13</sup> Укратко: „далеко од тога да је транспарентни прозор у податке на рачунару, интерфејс носи са собом своју сопствену

---

9 Исто.

10 Исто.

11 Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 170.

12 Исто, стр. 64.

13 Исто.

---



поруку.”<sup>14</sup> На основу оваквог својства интерфејса могли бисмо закључити (што Манович не чини): „Интерфејс је порука,” а не „Медиј је порука.”, као што је тврдио Маршал Маклуан (Marshall McLuhan).<sup>15</sup>

Навећи део књиге који је везан за интерфејс, Манович је посветио кôдовима које интерфејси културе присвајају од претходних, доминантних облика културе. Он их опширно анализира и описује. По њему су филм, штампана реч и класични, „традиционални” људско-рачунарски интерфејс (*HCI – human-computer interface*) „три главна резервоара метафора и стратегија за организовање информација”.<sup>16</sup> Треба одмах уочити разлику у функцији коју је имао „традиционални ХЦИ”,<sup>17</sup> као интерфејс оперативног система или софтверских апликација, од његове функције као *интерфејса културе* тј. дела општег људско-рачунарског интерфејса за представљање културних објеката. Уз то, *ХЦИ* се и по врсти разликује од филма и штампе: „*ХЦИ* је систем контрола којима се управља машином; штампана реч и филм су културне традиције, посебни начини за бележење људске меморије и људског искуства, механизми за размену информација у култури и друштву.”<sup>18</sup> Но, данас, у доба дигиталне технологије, и филм и штампа су, као и ХЦИ, само један од облика интерфејса, сматра Манович, иако су историјски били везани за специфичну врсту података коју су репрезентовали. „Сваки има своју граматику акција, сваки долази са својим метафорама, сваки нуди специфичан физички интерфејс. Књига или магазин су чврсти објекти који се састоје од посебних страница; акције укључују прелазак са странице на страницу, линеарност, обележавање сваке странице и коришћење садржаја. У случају филма, његов физички интерфејс је специфичан архитектонски аранжман биоскопа; његова метафора, прозор отворен у виртуелни 3-Д простор.”<sup>19</sup>

---

14 Manovich, L. *The Language of New Media*, p. 65.

15 Маклуан је фразу о медију као поруци формулисао у књизи: Маклуан, М. (1971) *Познавање општина – човекових предужетака*, Београд: Прогноса.

16 Manovich, L. *The Language of New Media*, p. 72.

17 „ХЦИ (HCI) укључује физичке уређаје за уношење (input) и излаз (output) као што су монитор, тастатура и миш. Он се такође састоји од метафора које се користе да се концептуализује организација компјутерских података. На пример, *Machintosh* интерфејс који је Apple представио 1994. године је користио метафоре датотека (files) и фасцикли (folders) постављених на радну површину (desktop)”, Исто, стр. 80.

18 Исто, стр. 72.

19 Исто, стр. 73.

---

И поред тога што Манович поступа теоријски оправдано, држећи се претходно изнесеног става по којем објекти репрезентације нису предмет семиотике интерфејса, било би корисно да је прецизирао у односу на који објекат тј. „референцу“, књига и биоскоп врше функцију интерфејса. Боље бисмо разумели његове концепте интерфејса и медија (посебно њиховог међусобног односа) ако би јасно било наведено шта је објекат који је репрезентован физичком књигом као интерфејсом – да ли је то идеја, прича или текст? Такође, нејасан је референтни оквир у којем архитектура биоскопа остварује функцију физичког интерфејса филма. Чини нам се да биоскоп може бити схваћен као перцептивни интерфејс, у смислу физичке површине неопходне за опажање слике (и звука). Тако схваћеном концепту биоскопа као интерфејса одговарају аналогни појмови у Ековој семиотици, па бисмо могли рећи да он функционише као *перцептивни код* (перцептивни интерфејс). Ако бисмо дали себи слободу и даље интерпретирали Мановичеву идеју (перцептивних) кодова као интерфејса, могли бисмо рећи да филмској причи интерфејс могу бити и глумци, костими, сценографија, положаји и покрети камере, начин монтаже и све оно што се назива *изражајним средствима филма*. Аналогија са Ековом семиотиком не би била нарушена, па бисмо користећи његове термине могли рећи да се ту ради не само о *перцептивним* него и о *иконичким* и кодовима *препознавања*. Међутим, ништа од овога Манович у својој књизи не чини. Његов концепт интерфејса није значајније развијен у правцу који не би укључивао рачунарску репрезентацију објеката кутуре. Тако да се даље он усмерава ка једној, у суштини естетичкој, расправи о интерфејсу, искључиво у оквиру питања о репрезентацији дигиталних објеката.

Наиме, рачунарска култура је, по Мановичу, омогућила конструкцију бројних интерфејса за један исти садржај, што до њене појаве није било могуће. Тако, данас, исти подаци могу бити репрезентовани као дводимензионални графикон али и као интерактивни простор кроз који се можемо „кретати“. Исто тако, веб сајт може имати више верзија у зависности од брзине везе или врсте уређаја којим му корисник приступа. На крају, и уметничко дело нових медија такође има два слоја – садржај и интерфејс: „Стара дихотомија *садржај – форма* и *садржај – медиј* може бити сада схваћена као *садржај – интерфејс*.“<sup>20</sup> То значи да је садржај уметничког дела независан од његове форме, па: „у некој идеалној области без медија, садржај постоји пре своје материјалне

---

20 Исто, стр. 66, (курзив у оригиналу).

експресије.”<sup>21</sup> Израз *садржај уметничког дела* можемо схватити као назив за уметничку идеју или концепт дела који самостално постоји у глави уметника а тек накнадно бива репрезентован неким материјалом тј. интерфејсом. Манович, заправо, изједначава интерфејс са медијем као средством експресије идеје тј. материјалом уметничког изражавања. Он тврди да су до појаве рачунара материјал и идеја дела били нераздвојиви, другим речима да ниво интерфејса није постојао. „Са новим медијима, садржај рада и интерфејс се разликују. Због тога је могуће креирати различите интерфејсе за исти материјал.”<sup>22</sup>

Због тога што није установио стриктну концептуалну разлику између медија и интерфејса, Манович, очигледно, не увиђа да би и за неке „старе” медије могао рећи да су имали више интерфејса. Филм је, рецимо, готово од свог постанка, имао два интерфејса – визуелни и звучни.<sup>23</sup> Манович увиђа специфичност филма али закључује да је филм мултимедиј<sup>24</sup> док би, следећи сопствену логику (интерфејс = форма, садржај = уметничка идеја/концепт) могао закључити да филм није мултимедиј већ „мулти-интерфејс”.

Да се Мановичеви концепти медија и интерфејса суштински не разликују, односно, да се могу свести на један, показује и његово позивање на књигу *Remediation (Ремедијација)*, Џеја Болтера (Jay David Bolter) и Ричарда Грусина (Richard Grusin). Ова два аутора су формулисали концепт *ремедијације (remediation)* по којем су медији „оно што врши ремедијацију”<sup>25</sup> а сама ремедијација је процес превођења, прерађивања и преобликовања једних комуникационих медија од стране других, и на плану садржаја и на плану форме. На основу таквог схватања природе медија Манович закључује: „Ако мислимо о људско-компјутерском *интерфејсу као о још једном медију*, његова историја и садашњи развој дефинитивно одговарају овој (*Болтеровој и Грусиновој*, прим. О. Ј.) тези.”<sup>26</sup> Интерфејс је, дакле, још један медиј, као што

---

21 Исто.

22 Исто, стр. 227.

23 Познати су и бројни експерименти са ослобађањем мириса у току филма од којих је најпознатији Лаубеов (Hans Laube) систем из 1960. године назван „Smell-o-Vision” у којем је током филмске пројекције ослобађан мирис који је одговарао радњи филма. У том случају филм је имао и трећи интерфејс – „мирисни” тј. олифакторни.

24 „Филм је стога оригинални модерни ’мултимедиј’”; Manovich, L. *The Language of New Media*, p. 51.

25 Bolter, J. B. and Grusin, R. (1999) *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: The MIT Press, p. 19.

26 Manovich, L. *The Language of New Media*, p. 89, (курзив О. Ј.).

---

то може бити и сваки други елемент комуникационог низа који врши преобликовање претходног садржаја, односно ремедијацију. Прихватајући концепт ремедијације, Манович дефинитивно, у комуникационом погледу, изједначава по функцији медиј и интерфејс (јер оба врше ремедијацију), те тако руши концепт интерфејса а да га још није ни успоставио. Морамо се запитати чему служи преузимање појма *интерфејс* из рачунарске технике ако се њиме не жели указати на неки другачији садржај од оног који је обухваћен појмом медиј („нови медији”).

Мановичев рад је некохерентан не само у погледу употребе појмова медиј и интерфејс него и других. Он назива веб стране, ЦД-РОМ и рачунарске игре једанпут „новомедијским објектима” а потом интерфејсом.<sup>27</sup> На једном месту каже: „Да бих био јасан, користим (*изразе*, прим. О. Ј.) ’филм’ и ’штампана реч’ као пречице. Они стоје не за одређене објекте, као што су филм или новела, него за ширу културну традицију (можемо користити и термине као што су ’*културне форме*’, ’*механизми*’, ’*језици*’ или ’*медији*’).”<sup>28</sup> Дакле, осим што није јасно каква је разлика интерфејса и медија, није јасно ни да ли је сам медиј језик или, пак, медиј има свој језик (и да ли интерфејс чини тај језик)? Проблем је у томе што код Мановича и појам *језик* има нејасно значење. Он каже да тај појам: „нема значење повратка у структуралистичку фазу семиотике”<sup>29</sup> већ да га користи јер су: „многе студије нових медија и киберкултуре усмерене на њихову социолошку, економску и политичку димензију, а за мене је важно да користим реч *језик* да бих указао на различито усмерење овог рада: нове конвенције, понављајуће шаблоне дизајна и кључне форме нових медија.”<sup>30</sup> Зар не би било логично урадити управо супротно – не користити лингвистичке и семиотичке термине, као што је *језик*, који су већ постали традиционални у теорији медија, ако се жели указати на иновативно теоријско усмерење свог рада?

Сматрамо да теоретичар нових медија који жели да постави нови теоријски оквир свог истраживања (за Мановича су то *студије софтвера*) мора постулирати и нове појмове. Манович то не чини јер, у суштини, не излази из семиотичких оквира који доминирају теоријом медија већ јако дуго и у којој се специфичан концепт интерфејса до сада и није развио. Стога, посматрати интерфејс као форму или средство

---

27 Исто, упоредите стр. 14, 70, 71.

28 Исто, стр. 71 (курзив О. Ј.).

29 Исто, стр. 12.

30 Исто.

---

уметничког изражавања тј. у његовом естетичком аспекту, као и рећи да је интерфејс код тј. одредити га у семиотичким категоријама, не доноси ништа ново и не указује на теоријски потенцијал за реконцептуализацију појма *медиј* која му је неопходна. Међутим, указивање на епистемолошку функцију интерфејса у комуникацији, дефинисану ван семиотичког дискурса, уверени смо да би отворило могућност за прецизније формулисање његових дистинктивних својстава и преузимање дела значења који су до сада припадала појму медија.

Пошто је свака комуникација усмерена на опажајни апарат човека, у техничким системима је нужно постојање комуникационог елемента који ће информације (техничке *сигнале*) учинити доступним људским чулима. Управо се то сматра, у општем смислу, функцијом интерфејса у рачунарским наукама. Стога верујемо да је епистемологија перцепције одговарајућа област за концептуализацију интерфејса, јер је, за прецизно дефинисање, потребно посматрати његову комуникациону функцију у равни чулног опажања а не интелигибилног тј. логичког „транспорта” значења.<sup>31</sup>

Интерфејс је, дакле, могуће дефинисати као извор перцептибилних информација а медиј (па и „нови медиј”) као средство њиховог чулног „преноса” до субјекта система. Другим речима, без обзира да ли овај текст читате на папиру или на екрану свог рачунара, ради се само о различитим физичким облицима којима је један те исти садржај учињен доступан вашим чулима (и сазнању). Због тога верујемо да се може с правом рећи да папир, на којем је штампан текст, или екран, на којем је приказан, није („нови”) медиј већ интерфејс. Ако се не начини суштинска дистинкција између медија и интерфејса један од ова два концепта постаје непотребан. Управо је такав случај са Мановичевом теоријом, због чега она и није допринела бољем разумевању интерфејса као теоријског појма већ је њиме само проширено значењско поље *медија* (поред осталог и увођењем нејасног концепта „нових медија”).

#### ЛИТЕРАТУРА:

Bolter, J. D and Grusin, R. (1999) *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: The MIT Press.

Маклуан, М. (1971) *Познавање општила – човекових продужетака*, превео Ђорђевић, С. Београд: Просвета.

---

31 Теоријским основама за постулирање појма интерфејс у области теорије медија аутор овог чланка опширније се бави у својој књизи „Теорија интерфејса” (Факултет за медије и комуникације, Београд, 2014).

Манович, Л. (2001) *Метамедији, избор текстова*, приредио Сре-  
теновић, Д., Београд: Центар за савремену уметност.

Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, Cambridge, Mas-  
sachusetts: The MIT Press.

Manovich, L. New Media From Borges to HTML in: *The New Media  
Reader*; eds. Wardrip-Fruin, N. and Montfort, N. (2003), Cambridge,  
Massachusetts: The MIT Press.

*New Vocabularies in Film Semiotics*, eds. Stam, R., Burgoyne, R and  
Flitterman-Lewis, S. (1993), London, New York: Routledge.

Шуваковић, М. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне умет-  
ности и теорије после 1950. године*, (1999), Београд, Нови Сад:  
САНУ, Прометеј.

Oleg Jeknić

Alfa University, Academy of Arts, Belgrade

*NEW MEDIA OR NEW INTERFACES – THE CONCEPT OF  
INTERFACE IN LEV MANOVICH’S’ THEORY OF NEW  
MEDIA*

Abstract

The subject of this text is Lev Manovich’s concept of the *interface*, as it is formulated in his influential book *The Language of New Media*. Manovich uses the term *cultural interface* to denote different ways of representation of digital objects of culture in the modern era. In his opinion, the ways of representation of cultural objects are not unique and inherent to specific material form, due to the more than one possible technological method of its representation. Critically analyzing this thesis, the author of this article suggests that Manovich’s notion of interface dabbles the traditional notion of the media, as a means or material of artistic expression. The author considers Manovich’s semiological approach, in which the computer interface is defined as “the code” and argues the need for a new non-semiotic theoretical framework in which the interface would be postulated as an important epistemological concept which can be used for a much needed reconceptualization of the media theory.

**Key words:** *interface, medium, communication, code, film*

Мегатренд универзитет,  
Факултет за културу и медије, Београд

DOI 10.5937/kultura1445198E

УДК 070:004.738.5

316.776:070

стручни рад

# СОРУ/PASTE НОВИНАРСТВО И ИНТЕРНЕТ: ПОЛОВНИ ПРОИЗВОД У НОВИМ МЕДИЈИМА

---

**Сажетак:** *Распрострањеност онлајн новинарства и појава интернет портала поред непобитне чињенице да доносе демократизацију јавне речи, носе и одређене ризике и опасности који утичу да се већ пољуљана позиција новинарске професије, још више доведе у питање, кад се ради о професионализму, етици и кодекси-ма ове делатности. Сору/paste новинарство подразумева не само рециклажу већ објављених информација, већ и преношење вести без потписаних извора, затим плагирање, преузимање неформалних изјава с друштвених мрежа и сл. Разлози за јалово обављање посла, без осврта на основне постулате новинарства су разни, а најуочљивији су они лукративне природе.*

**Кључне речи:** *сору/paste новинарство, нови медији, друштвене мреже, интернет, рециклажа информација, новинарска етика*

## Увод

Медији масовног комуницирања у које се сврстава и интернет, данас представљају непрегледно поље бројних новинарских текстова који обилују истим или сличним информацијама. Тај тренд, наравно није новотарија која се појавила уз нове технологије и виртуелни простор, али се може слободно рећи да је у овој новој, технолошкој ери тај феномен и те како узео маха. Чињеница да, због своје распрострањености,

---

управо интернет представља pogodно место за развој независног и објективног новинарства некако успева да западне у сенку предузетничке идеје у којој не само да недостаје етички осећај према истини и професији, већ и идејна ангажованост и креативност који би требало да представљају неодојиве суштинске квалитете сваког новинара. Израз *copy/paste* новинарство већ годинама је у оптицају и односи се не само на копирање агенцијских вести, што је чест случај, већ и на копирање и/или плагирање туђих идеја и текстова који се моју наћи на интернету. Последице овакве праксе су вишеструке, али се међу њима као најистакнутије издвајају с једне стране чињеница да се новинарство суочава с проблемом интелектуалне својине, док се с друге стране јавност излаже одређеној врсти манипулације.

На ову тему пре неколико година Јан Зајферт је на свом блогу коментарисао текст британског „Економиста” (*Economist*) посвећен научном раду „Секс и љубав: Модерне провладације” (*Sex and Love: The modern Matchmakers*)<sup>1</sup> (11. фебруар 2012.), а који представља осврт на новински чланак у којем Ели Финкл (*Eli Finkel*) са Нортвестерн универзитета (*Northwestern University*) анализира да ли су интернет сајтови намењени онлајн упознавању и забављању заиста тако успешни као што се тврди. Премда то није од кључне вредности за тему рада, поменућемо да није пронашла ниједан доказ за такве тврдње.

Међутим, оно што је посебно занимљиво, само неколико дана касније, Зајферт је наишао на још један чланак у „Би-Би-Си онлајн вестима”<sup>2</sup> (*BBC Online News*) који се бави истом тематиком, позивајући се на исти чланак Ели Финкл, да би четири месеца касније и немачки „Шпигл” (*Spiegel*) објавио текст<sup>3</sup> са истом референцом, поменутих текстом Финклове<sup>4</sup>. С пуним правом, он даље примећује да је веома мала вероватноћа да се ради о пукој коинциденцији. Иако је сасвим могуће да аутор чланка у „Шпиглу”, Холгер Дамбек (*Holger Dambeck*), није био свестан да су претходно и „Економист” и „Би-Би-Си”, обрађивали исту тему, звучи невероватно да су ове две медијске куће насумично анализирале исти научни рад и објавиле га у временском интервалу од само

---

1 <http://www.economist.com/node/21547217>

2 <http://www.bbc.com/news/technology-17017963>

3 <http://www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/online-partnerboersenspsychologen-halten-dating-seiten-fuer-untauglich-a-836063.html>

4 Seifert, J. (2012) *Copy-paste journalism – plagiarism in the media?*, 15. February 2012, 10. 10. 2014, <http://www.jan-seifert.de/copy-paste-journalism-plagiarism-in-the-media/>



неколико дана.<sup>5</sup> Дакле, шта нам сугерише овај преглед? Да ли је можда у питању новинарско плагирање? У истраживању које је спроведено 2011. године међу онлајн новинарима до 35 година старости дневног листа *Новости* из Србије и дневног листа *Дело* из Словеније путем дубинског интервјуа утврђено је да они сами сматрају да услед недостатка времена и кратких рокова, „само ретко објављују оригиналне ауторске текстове”. И поред тога, они тврде да преносе веродостојне информације и, што је још значајније, виде себе као непристрасне посреднике друштвене стварности.

Анкетирани новинари из оба интернет издања жале се да нису једнако уважавани као њихове колеге из штампаних листова. Један новинар онлајн издања „Дела” коментаришао је тај однос на следећи начин: „Неки новинари изразито су арогантни према нама. Понашају се према нама као према студентима. Стално нам напомињу да је „стара школа” новинарства једина права. И тако ће бити док не постану старији”. Постоји још један значајан фактор који утиче на различит приступ обради информација, а то је професионални и социјални статус новинара. Новинари онлајн средстава јавног информисања данас углавном раде на основу краткорочних уговора, хонорарно или као „фриленсери” (*freelancers*). Са друге стране, њихове колеге из штампаних издања најчешће имају сталне уговоре, што им пружа већу сигурност, а тиме и ствара мањи притисак на стваралачки рад.<sup>6</sup>

Било како било, у данашњем информатичком свету свакодневно смо сведоци огромне количине информација које се обрађују и презентују широкој публици. Џејмс Потер (*James Potter*) овај тренд објашњава кроз еволуцију масовних медија и данашње (наметнуте) потребе за великом количином информација у савременом друштву. „Од дана вашег рођења произведено је више информација него током читаве забележене историје пре њега”, подсећа он.<sup>7</sup> Одговор на ту „потребу” данашњи аутори дају брзом продукцијом вести, која неминовно доноси проблем недовољне количине времена за идејну ангажованост и истраживачки рад, а то подразумева и обраду већ постојећих вести, некада и на нетички, па и незаконит начин.

---

5 Исто.

6 Bettels, T. (2014) Just Copy And Paste”: Second-Class Journalists?, *European Journalism Observatory*, [http://en.ejo.ch/9061/specialist\\_reporting/just-copy-paste-second-class-journalists](http://en.ejo.ch/9061/specialist_reporting/just-copy-paste-second-class-journalists)

7 Потер, Џ. (2011) *Медијска писменост*, Београд: Клио, стр. 24.

---

Поменута студија јасно показује позицију онлајн новинарства, као и онлајн новинара унутар саме професије, међутим чињеница да се највећи део њиховог радног времена своди на *copy/paste* активност овим истраживањем, нажалост није негирана.

### *Рециклажа информације*

Први задатак сваког новинара по доласку у редакцију је да „прелиста” дневну штампу. Провером онога о чему пишу колеге из других редакција, новинар стиче увид у најважније дневне теме, разрађујући постојеће или стварајући нове идеје за обраду. Добром новинару тај увид биће полазна основа за даљу анализу и истраживачки приступ у третирању оних чињеница које су од ширег значаја или интереса за читаоце, али много је чешћа ситуација да ће само пренети оно што су његови претходници написали и потписати (или чак не!) редакцију која је извор оригиналног текста.

Нажалост, овде се наилази на прву јасно изражену појаву *copy/paste* журнализма. Новинар у редакцији има два основна задатка – сакупљање информација и њихову разраду.<sup>8</sup> Селекцијом вести према значају он ће утврдити шта од постојеће грађе може уврстити у садржај свог текста, али с друге стране на тај начин и сам постаје жртва теорије дневног реда<sup>9</sup>, односно теорија агенде о масовном комуницирању. Према овој теорији постоје две основне функције медија. „Додељивање статуса и наметање друштвених норми. Мас-медији додељују статус одређеним темама, питањима, проблемима, појединцима или организацијама тиме што више или мање говоре о њима, или их уопште не помињу, и што успостављају хијерархију њиховог статуса редоследом, обимом и формом порука, као и уредничким интервенцијама. Целином посредованих садржаја сугеришу се норме и вредности, који су у складу са нормативним поретком и преовлађујућим вредносним системом у друштву. Остваривање ових функција могуће је у спреси са специфичном дисфункцијом медија масовног комуницирања – тзв. „наркотичком дисфункцијом”. Појединац који конзумира медијске садржаје „предаје се погрешном уверењу да *знати* за

---

8 Ward, M. (2002) *Journalism Online*, Oxford: Focal Press, p. 67.

9 Теоријом дневног реда педесетих година 20. века су се бавили Пол Лазарсфелд (Paul Lazarsfeld) и Роберт Мертон (Robert Merton), а затим су је неколико деценија касније до краја развили Максвел Мекомбс (Maxwell McCombs) и Доналд Шоу (Donald Shaw). Ова теорија представља покушај да се, на позитивистичко-емпиријским основама и у функционалистичком идејно-филозофском оквиру, редифинишу постулати о масовном комуницирању настали у оквиру критичке теорије друштва (Милетић и Милетић).

дневни проблем значи *учинити* нешто у вези са њим”, тврде Лазарсфелд и Мертон у тексту „Масовно комуницирање. Популарни укус и организована друштвена акција”.<sup>10</sup> Тако се социјална мобилност људи исцрпљује у самом чину рецепције порука, психичким механизмима идентификације и пројекције, који надомештају стварну друштвену акцију. Терија агенде, језгровито интерпретирана, заснива се на тези да нам се медијским садржајима не одређује шта да мислимо (с обзиром на све посредничке факторе социјалне интеракције то би било немогуће), него – о чему да мислимо”.<sup>11</sup> Другим речима, преузимајући идеје својих колега, новинари (нарочито чланови редакција интернетских портала) и сами допуштају да буду увучени у одређену врсту манипулације „јачих”, традиционалних медија. Поводећи се за другим редакцијама и прибегавајући једноставнијој методи рада, а уз недостатак креативности, иновације и на крају, осећаја за суштину професије, новинар који би највише требало да се посвети критици и аналитици допушта да му други „намећу“ теме за размишљање, које он (не)свесно прихвата.

### *ПР саопштења – гутање „медијских залогаја”*

У данашњем журнализму „деловање у политичкој арени, пословном или комерцијалном пољу незамисливо је без организованог комуницирања с јавношћу у ери масовних медија. У таквим условима односи с јавношћу заузимају све значајније место у свим институцијама и областима друштва”.<sup>12</sup> Борба за већу пажњу читалачке/гледалачке/слушачке/онлајн публике, произвела је и све учесталији вид комуницирања ПР менаџера с масмедијима и професионалним комуникаторима путем тзв. саопштења за јавност. Препознајући ову појаву као проблем, британски новинар Би-Би-Си-ја, Васим Закир (*Waseem Zakir*) је 2008. године лансирао кованицу *churnalism*<sup>13</sup> која се односи на врсту новинарства које се управо базира на једноставном „преношењу” тих саопштења и агенцијских вести. Британци су отишли и корак даље, те је 2011. године НВО под именом *Media Standards Trust* покренула сајт *churnalism.com* који је већ у првом месецу забележио преко 60.000 јединствених посета

---

10 *Mass Communication. Popular Taste and Organized Social Action*, (1960).

11 Милетић, М и Милетић, Н. (2012) *Комуниколошки лексикон*, Београд: Мегатренд универзитет, стр. 342-343.

12 Кљајић, В. Новинарство у служби ПРА и маркетинга, *Годишњак ФПН-а*, бр. 3, (2009), Београд: Факултет политичких наука, стр. 379.

13 O'Neill, D. and Harcup, T. News Values and Selectivity, *The Handbook of Journalism Studies*, eds. Karin Wahl-Jorgensen and Thomas Hanitzsch (2009), London: Routledge, p. 167.

---

и чији је задатак да претражује и упоређује већ постојећа саопштења са објављеним текстовима на различитим информативним порталима. Исту платформу две године касније (2013) покренула је и америчка организација на сајту *churnalism.sunlightfoundation.com*. Посвећенији новинари ће оваква саопштења углавном узети као основ за новинарску причу, док ће неки други, под изговором брзине, односно правовремености, пристигли текст (саопштења) прекопирати и објавити. *Churnalism.com* корисницима омогућава да упореде чланке објављене у медијима са првобитним ПР текстовима, како би на тај начин установили који новинари, односно медији користе бржи и јефтинији начин за објављивање информација.

Сајт и апликација (која се може инсталирати у оквиру интернет претраживача) британским новинарима намеће већу дозу одговорности пред јавношћу, али се у већини земаља света *copy/paste* журнализам и даље (барем не у довољној мери) не третира као забрињавајући проблем. Премда сваком ПР менаџеру импонује када његово саопштење новинар пренесе у целости, да ли је у духу професионалне етике коришћење добијеног садржаја и стављање сопственог или потписа редакције на такав садржај? Да ли етички стандарди бране овакво преузимање заслуга за туђ уложени рад, без обзира што је то једна од основних тежњи односа с јавношћу? Искуства из новинарске праксе и анализа текстова<sup>14</sup>, нарочито оних који се баве тематиком која је од најширег читалачког интереса, показују да се оваква саопштења у немалом броју случајева копирају дословце. Кључни проблем настаје постављањем питања какав кредибилитет имају овакве непроверене информације, посебно уколико у таквом тексту реципијенти препознају технике односа с јавношћу? Шта је са новинарском објективношћу и професионалношћу? Како би се задржао у сфери новинарства и спречио прелазак танке балансирајуће линије у „сукобу” са односима с јавношћу, новинар би требало да овакве садржаје користи само као полазну основу за писање ауторског текста, уз поштовање свих принципа провере информација које поседује пре његове објаве. Постоје бројни, махом неосновани, разлози зашто се у новинарској пракси посеже за оваквим средствима, од ноншалантности у обављању професионалних задатака, преко притисака изазваних кратким роковима који су стално присутни и који временски ограничавају простор за истраживање теме, што је најизраженије

---

<sup>14</sup> Ради што мањег оптерећивања текста задржаћемо се овде на елементима онлајн новинарства, иако се аналогно може говорити о свим осталим облицима новинарства – штампа, радио и ТВ.

---

у електронским медијима. Неретко је у питању и суочавање новинара са темом коју недовољно познаје, а у домаћој пракси и проблем недовољне финансијске мотивације за преданији рад, односно, ниских хонорара са којима се суочавају новинарски радници услед лоше социо-економске ситуације. Нажалост, најчешће је по среди комбинација више поменутих узрока, што додатно усложњава решавање овог широко распрострањеног проблема.<sup>15</sup> С тим у вези, треба се подсетити и Кљајићеве тврдње да „само од професионалне оспособљености и спремности новинара зависи како ће, односно у ком облику на ступцима штампе завршити њему претходно 'спакована и презентована' корпорацијска или чак лична прича".<sup>16</sup> Међутим, пракса показује да су припадници „седме силе” нажалост веома често недорасли задатку, јер су с друге стране, истраживања у домену односа с јавношћу у многоструко напредовала, те данас способан ПР менаџер може „потурити” читав сет тзв. „медијских залогова” које ће новинар задовољно „прогутати”, будући да на лак начин решава питање завршетка посла.

У свом истраживању утицаја ПР-а на медије, Џим Макнамара (*Jim Macnamara*) поводом овакве честе праксе наводи реченицу Боба Бартона, истраживачког новинара који каже да неке ПР активности могу бити чак и у интересу шире јавности, као и да је већина кампања прилично безбедна, али да је невидљивост тих акција заправо оно што највише треба да забрињава.<sup>17</sup>

### *Крађа идеје – писање без навођења извора*

Један од највећих проблема данашњег интернетског новинарства је појава све чешћег ненавођења извора информације, којом новинари (најчешће) свесно избегавају да покрло информације пренесу реципијентима. Овај устаљени систем медијског деловања има широк дијапазон правних и етичких прекршаја, које новинари и уредници с намером пренебрегавају у покушају постизања веће читаности и одавања утиска поседовања информације од ширег значаја до које су дошли истраживачким радом.

---

15 Bosanac, S. et al. *Objective Journalism or Copy-Pasted Press Releases: A Preliminary Media Content Analysis in: INFUTURE 2009: Digital Resources and Knowledge Sharing*, eds. Stančić, H., Seljan, S., Bawden, D., Lasić-Lazić, J. and Slavić, A. (2009), Zagreb: Department of Information Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, p. 424-425.

16 Кљајић, В. нав. дело, стр. 384.

17 Macnamara, J. (2008) *The Impact of PR on the Media* 20. 9. 2014. <http://www.pria.com.au/sitebuilder/resources/knowledge/files/1172/primpactmedia.pdf>

Утемељење њихове смелости за оваквим потезима налази се управо у поменутој презасићености информацијама које примају реципијенти, али и хиперпродукцијом вести у тржишној борби у којој се ствара привид да су сва средства дозвољена како би се задовољила потреба публике за информацијама. Ипак, оно што је широко распрострањено не сме нужно бити прихваћено као дозвољено. Једно од основних правила новинарства је да се „сви подаци узети из текста других новинара морају као такви и означити”.<sup>18</sup> Нико нема монопол над информацијом, али су новинари дужни да информацију преузету од других потпишу њеним извором.

Дигитално доба којем смо изложени у исто време пружа могућност за провером аутентичности изворног рада, али и његову злоупотребу без одавања признања оригиналном извору.<sup>19</sup> Данас је садржај сваког објављеног текста, било вести, чланка или научног рада, лако проверити интернет претраживачима.

Осврћући се на етичка начела која бране права аутора, новинарска удружења обавезују своје чланове на коришћење часних средстава приликом коришћења извора информација и захтевају њихово навођење. У медијском систему Србије постоји неколико новинарских удружења међу којима су најугицајнија Удружење новинара Србије и Независно удружење новинара Србије. Управо ова два удружења децембра 2006. године усвојила су Кодекс новинара Србије, а 2013. и измену Кодекса чије девето поглавље (у оригиналном је било у осмом), тачка 1. налаже да „медији и новинари поштују и примењују важеће законодавство о заштити ауторских права”<sup>20</sup>, док се у смерницама за спровођење овог начела у пракси напомиње да је „уколико се парафразира туђе ауторско дело или истраживање, неопходно навести аутора, односно извор”.<sup>21</sup>

Када је о легислативним одредбама реч, медијски системи свих демократски уређених земаља подразумевају поседовање законске регулативе која уређује ова питања. Члан 41. Закона о ауторским и сродним правима из 2009. године захтева да се „у случајевима искоришћавања ауторског дела на

---

18 Обрадовић, С. (1979) Како да postanем новинар, у: *Новинарство у теорији и пракси*, приредили Бјелица, М. и Јевтовић, З. (2008), Београд, *Press Service*, Београд, стр. 36.

19 Bartlett, L. Plagiarism, *Society of Professional Journalists*, 23. 10. 2014, <http://www.spj.org/ethics-papers-plagiarism.asp>

20 Кодекс новинара Србије, 11. мај 2013., 10. новембар 2014., <http://www.uns.org.rs/kodeks-novinara-srbije.html>

21 Исто.

основу одредаба овог закона о ограничењу ауторског права, морају навести име аутора дела и извор из кога је дело преузето (издавач дела, година и место издања, часопис, новина, телевизијска или радио станица где је дело, односно одломак дела изворно објављен или непосредно преузет и сл.)<sup>22</sup>.

Све наведено обавезује новинаре (и друге ауторе који се баве публицистиком) да наведу извор сваке информације до које нису дошли емпиријским путем, истраживањем или добивши је од непосредних сарадника или сведока. Преузимање информација од колега новинара није ни страно, ни забрањено, ни нечасно, све док оно поштује њихов ауторски рад. Не треба заборавити да новинар има обавезу објављивања информација од друштвеног значаја, али он никада не сме заборавити и друге (законске и етичке) обавезе које има као преносилац информације.

### *Друштвене мреже – замка за новинаре*

Још један примамљив извор информација који новинари врло често у последње време (зло)употребљавају јесте и распрострањена употреба онлајн друштвених мрежа. Прибегавање овој, могло би се рећи све чешћој пракси није страно новинарима интернетских информативних портала, али ни новинарима који припадају редакцијама традиционалних медија. Наиме, поред тзв. жуте штампе која из савим разумљивих разлога прати животе јавних личности, од експанзије онлајн друштвених мрежа и том простору, све је чешћа појава да у класичном новинарству аутори посежу за изјавама које су објављене на профилима јавних личности у виртуелним заједницама. Аманда Хес (*Amanda Hess*) каже да је захваљујући друштвеним мрежама линија између „јавног” и приватног постала прилично нејасна, као и да новинари у том смислу морају да се прилагоде<sup>23</sup>.

Како новинари морају да се прилагоде, тако се и новинарство као професија и као део човекове стварности мењало кроз епохе. Облици постојеће новинарске праксе су појавом сваког новог средства масовног комуницирања значајно мењани. Настанак нових мас-медија кроз историју, нужно је подразумевао прилагођавање устаљених облика новинарског општења новом, све бржем начину посредовања вести.

---

22 Закон о ауторским и сродним правима, 10. новембар 2014., <http://www.nuns.rs/sw4i/download/files/article/Zakon%20o%20autorskim%20i%20srodnim%20pravima.doc?id=64>

23 [www.slate.com/articles/technology/technology/2014/03/twitter\\_journalism\\_private\\_lives\\_public\\_speech\\_how\\_reporters\\_can\\_ethically.html](http://www.slate.com/articles/technology/technology/2014/03/twitter_journalism_private_lives_public_speech_how_reporters_can_ethically.html)

---

Док су у зачетку новинарске делатности вести путовале данима, недељама, а некада и месецима до рецепијената – не задовољавајући на тај начин један од основних критеријума који информацији даје квалитет вести, критеријум актуелности – са појавом радио, ТВ и, напослетку, интернет новинарства, тај временски период немерљиво је скраћен и мери се у минутима, а све чешће у секундама. У борби за превласт у сфери информисања, која све више има предзнак тржишног а све мање утилитарног, друштвено корисног, све више се подлеже праћењу профила јавних личности и организација као најбржем извору информација.

Развој друштвених мрежа за новинаре је донела двојаку опасност јер „с једне стране, новинара треба посматрати као субјект тј. као директног учесника у виртуелној друштвеној заједници, па начин на који се опходи према другим корисницима, странице које посећује и фаворизује, коментари које даје, као и 'статусе' које поставља, треба сагледавати из угла новинара-корисника, тј. активног учесника, док је с друге стране он и посматрач таквог вида живота. Новинар, у првом случају има улогу јавне личности, чија не само исказана јавна реч, већ и свака друга акција има своју тежину, те новинар сноси одговорност за сваку активност на било којој друштвеној мрежи. У другом случају, новинар црпи велики број информација управо са ових платформи. 'Пратећи' јавне и друге личности, као и организације, у могућности је да надгледа велики број догађаја, практично из своје канцеларије тј. са свог рачунара или мобилног уређаја”.<sup>24</sup> За овај рад и предмет његовог проучавања далеко је интересантнији други сегмент изложеног проблема, будући да говори о чињеници да се улога новинара, тј. извештача на овај начин значајно изменила. Овакав вид „праћења догађаја” заправо пружа невероватну удобност, али може понекад имати превисоку цену уколико би се новинар ослонио на друштвене мреже као једини или главни извор информација.

Један од примера какву штету може да нанесе ослањање на овакве изворе (дез)информација виђен је после инцидента на фудбалској утакмици између Србије и Албаније, када се на једном профили на друштвеној мрежи Твитер (*Twitter*), за који се у првом моменту веровало да припада Фудбалском клубу Нови Пазар, појавила реакција неумесне садржине. Иако је поменути клуб недуго потом званично

---

24 Ерцеговац, И. (2014) Онлајн новинарство: могућност за независно деловање професије, *Медијски дијалози* бр. 19, вол. 7, Подгорица: Истраживачки медијски центар, стр. 450.



демантовао<sup>25</sup> да је такав коментар дошао са његовог налога, истакавши да на овој друштвеној мрежи ни не поседује профил, немерљива штета је нанета, јер је највећи део домаћих интернетских портала већ пренео поменути „реакцију” на дешавања у Београду.

Иако је у највећем броју случајева релативно лако утврдити да ли су профили организација и појединаца на друштвеним мрежама званични или не, односно, прави или лажни, употребљавањем података са њихових званичних сајтова, некада то није случај, стога треба бити врло обазрив у третирању пронађених података који могу донети већу штету него корист оваквим врстама информативних портала. Грешке до којих се на овај начин долази могу се предупредити уређивачком политиком као и сетом правила саме редакције који би се односили на овај проблем. У сваком случају, не треба заборавити „златно” правило традиционалног новинарства које налаже да сваку информацију треба проверити из најмање два извора.

### *Hit 'n' run уређивачка политика на порталима*

Развојем експресивних могућности интернета као медија масовног комуницирања дошло је и до прилагођавања новинарске праксе новом виду размене информација. Њихово преношење путем светске глобалне мреже и њен незадржив развој омогућили су готово тренутно пласирање информација у медијски простор виртуелне заједнице, о чему је већ било речи. Препознајући потенцијал новог облика новинарског деловања и његове убрзане експанзије последњих година, власници и уредници интернетских портала схватили су да глобална мрежа, поред технички најмање захтевног облика пласирања вести, као пратећи садржај нуди велику количину огласног простора, што представља основни вид финансирања у виртуелној заједници. „Јасно је уочено да је веб јефтинији од било које класичне публикације, као и да се елиминише проблем попут физичке дистрибуције. Веб је свима доступан под једнаким условима (мада је увек дискутабилна различита цена интернета у различитим земљама) и самим тим свима подједнако прихватљив”.<sup>26</sup> Борба која је настала на интернет „небу” за превласт у медијској сфери, довела је до тога да се у рекламирању на глобалној мрежи користе различите маркетиншке технике како би портали узели свој део „колача” у овој трци, од којих се неке могу

---

25 <http://fknovipazar.rs/2014/10/nemamo-tviter-osudujemo-pisanje-i-zloupotrebu>, 15. октобар 2014., 10. новембар 2014.

26 Кљајић, В. Он-лајн магазини – савремене тенденције, *Годишњак 2008*, (2008) Београд: Факултет политичких наука, стр. 278.

---

озбиљно проблематизовати и анализирати са становишта етике.

Механизам деловања ове „борбе” је једноставан – понудити што интересантније (махом забавне) садржаје, чиме ће се подићи читаност интернет странице без обзира да ли је у питању неистинита, односно сензационалистичка вест, што ће даље довести до лакше, брже и скупле продаје огласног простора. Проблем настаје када уредници схвате моћ оваквог деловања и, ради стицања што већег профита, квалитет објављених садржаја почну да подређују квантитету, односно хиперпродукцији текстова који у првом реду задовољавају рекреативну (забавну) функцију журнализма. Модерно доба донело је нове трендове у новинарству, у којем основно настојање није да се читаоцу понуди оно што је квалитетно, аналитичко и од ширег друштвеног интереса, већ првенствено релаксирајуће, будући да је пракса показала да просечан читалац у добу друштвене и културне глобализације, радије посеже за садржајима брзе и јефтине забаве, него информативним. Стандарди традиционалног новинарства готово да су нестали у онлајн новинарству. Све чешћа је појава да објављени текстови на информативним сајтовима (порталима) не задовољавају нека од основних правила журнализма – насловне композиције, структура текста, стил и сл. Тако је све присутније да наслови садрже синтагме директног обраћања читаоцу попут „Погледајте како је...”, „Ево зашто је...” или „Мислили сте да је...”, односно, поседују префиксе или суфиксе, попут „Видео” и „Фото”, са јасном тенденцијом позива на отварање странице. Тешко да данас постоји сугестивнији приступ у новинарству од овог, а суштина његовог деловања је схватање: „Само је ’клик’ важан. Нек’ се рекламе ротирају, све друго је мање битно.”

Оно што се овде (поново) намеће као незаобилазно питање јесте новинарска етика. Постоји ли оправдање за свесно новинарско и уредничко пласирање вести и других садржаја ради стицања профита као примарног стратешког циља? „Кад о новинарству мислимо као о бизнису, новинарска етика постаје посебна грана пословне етике. Тада су моралне дилеме и потенцијални сукоби између информативности и профита аналогни оној врсти моралних дилема с којима се срећемо и у другим професијама које су бар делом вођене тежњом за профитом, као што су медицина, инжињерство и право.”<sup>27</sup> Иако ово неолиберално схватање као такво није забрањено, не би требало заборавити да новинарство пре

---

27 Жакет, Д. (2007) *Новинарска етика – морална одговорност у медијима*, Београд: Службени гласник, стр. 116.

---

свега мора бити друштвено одговорно према јавности и својим читаоцима. Основно оправдање за којим посежу уредници је да они пружају читаоцима (реципијентима) оно што желе да виде и прочитају, али треба увидети да је то заправо последица, а да се узрок налази у све већем утицају таблоидног схватања журнализма, које махом задовољава само једну од три функције новинарства – рекреативну (забавну), ретко информативну, а готово нимало едукативну. Не сме се, ипак, никад заборавити да би оно што таблоидно новинарство (не)свесно нуди као примарно, заправо требало да представља само пратећи елемент новинарског деловања.

### Закључак

Појава сваког новог медија масовног комуницирања утицала је на промену новинарске праксе међу већ постојећим облицима. Настанак интернета као последњег мас-медија савременог доба омогућио је немерљиво скраћење рокова којим се вести преносе до њихових реципијената, премашивши на тај начин чак и веома моћне утицаје које поседује телевизија. Док су се ти рокови у штампи мерили у данима или сатима, на радију и телевизији у минутима, није претерано рећи да су интернетом сведени на секунде. Глобална компјутерска мрежа пружила је новинарској професији некада незамисливе експресивне могућности, али истовремено и створила значајне претње стваралачком процесу и идејној ангажованости, будући да је време постало кључни фактор који раздваја јавна гласила у онлајн новинарству („бити први”).

Такође, немогуће је не приметити да се новинарство срозава и у традиционалним, али нарочито у онлајн медијима, на прилично ниске гране, што због све мањих хонорара, што због чињенице да та професија никада заправо није ни досегла ниво струке. О овом проблему Милетић и Милетић кажу да новинарство „никада није досегло друштвени статус струке, будући да је могуће бављење овом професијом без институционалног стручног образовања и формалне друштвене потврде стручне компетентности новинара”<sup>28</sup>. С тим у вези, сасвим је разумљиво и одсуство осећаја креативности, иновације и суштине новинарског позива, као и критичне и аналитичке мисли у текстовима којима је читалачка публика засута. Бављење (нарочито) онлајн новинарством без претходне обуке олакшано је и потпуно поједностављено (*user friendly*) оствареним приступом блогосфери, јер се данас сасвим бесплатно може регистровати блог

---

28 Милетић, М. и Милетић, Н. нав. дело, стр. 224.

позиција, велики број појединаца-аматера приступа изради свог „веб дневника” на којем затим износи своје ставове, извештаје с појединих догађаја, критике и слично<sup>29</sup>. Поред тога, регистрација и покретање веб портала уз релативно мале трошкове, створило је парадоксалну ситуацију у којој како каже и Сандра Мимс Роу<sup>30</sup> (Sandra Mims Rowe), бивша уредница портландског Орегониона (*Oregonian*) свако може да се бави новинарством уколико има модем и рачунар.

Развој различитих техника и комуникационих стратегија у области ПР делатности које подразумевају и додворавање медијским делатницима, унапред припремљеним текстовима писаним према формалним правилима новинарског заната, које новинари све чешће прихватају без аналитичке и критичке мисли такође доводе до декаденције професије.

С друге стране, изразито тржишно схватање које је такав приступ створио као последицу, у којем општи интерес више није основна сврха новинарске делатности, већ првенствено стицање профита, увео је бројне негативне промене у коришћењу новинарских техника, ради што бржег пласирања вести у виртуелном простору интернет заједнице, па би тако *copy/paste* новинарство могао бити збирни појам за све аномалије у новинарској професији које је овај рад анализирао.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Bartlett, L. *Plagiarism, Society of Professional Journalists*, 23. 10. 2014, <http://www.spj.org/ethics-papers-plagiarism.asp>
- Bettels, T. (2014) Just Copy And Paste: Second-Class Journalists?, *European Journalism Observatory*, [http://en.ejo.ch/9061/specialist\\_reporting/just-copy-paste-second-class-journalists](http://en.ejo.ch/9061/specialist_reporting/just-copy-paste-second-class-journalists)
- Bosanac, S. et al. Objective Journalism or Copy-Pasted Press Releases: A Preliminary Media Content Analysis in: *INFuture2009: Digital Resources and Knowledge Sharing*, eds. Stančić, H., Seljan, S., Bawden, D., Lasić-Lazić, J. and Slavić, A. (2009), Zagreb: Department of Information Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, p. 417-425.
- Ерцеговац, И. Онлајн новинарство: могућност за независно деловање професије, *Медијски дијалози* бр. 19, вол. 7, (2014) Подгорица: Истраживачки медијски центар, стр. 437-453.
- Жакет, Д. (2007) *Новинарска етика – морална одговорност у медијима*, Београд: Службени гласник

---

29 Ерцеговац, И. нав. дело, стр. 449.

30 [www.rjionline.org/ccj/speeches/leading-way-out-credibility-crisis](http://www.rjionline.org/ccj/speeches/leading-way-out-credibility-crisis), 12. 5. 1998. приступљено: 30. 6. 2014.

Закон о ауторским и сродним правима, 10. новембар 2014., <http://www.nuns.rs/sw4i/download/files/article/Zakon%20o%20autor-skim%20i%20srodnim%20pravima.doc?id=64>

Кљајић, В. (2009) Новинарство у служби ПРА и маркетинга, *Годишњак 2009* бр. 3, Београд: Факултет политичких наука, стр. 379-387.

Кљајић, В. (2008) Онлајн магазини – савремене тенденције, *Годишњак 2008* бр. 2, Београд: Факултет политичких наука, стр. 277-287.

Кодекс новинара Србије, 11. мај 2013. 10. новембар 2014., <http://www.uns.org.rs/kodeks-novinara-srbije.html>

Маснамара, Ј. (2008) *The Impact of PR on the Media* 20.9.2014. <http://www.pria.com.au/sitebuilder/resources/knowledge/files/1172/primactmedia.pdf>

Милетић, М и Милетић, Н. (2012) *Комуниколошки лексикон*, Београд: Мегатренд универзитет

О’Neill, D. and Harcup, T. News Values and Selectivity, *The Handbook of Journalism Studies* eds. Wahl-Jorgensen, K. and Hanitzsch, T. (2009), London: Routledge p. 161-174.

Seifert, J. (2012) *Copy-paste journalism – plagiarism in the media?*, 15. February 2012, 10. 10. 2014, <http://www.jan-seifert.de/copy-paste-journalism-plagiarism-in-the-media/>

Обрадовић, С. (1979) Како да постанем новинар, у: *Новинарство у теорији и пракси*, приредили Бјелица, М. и Јевтовић, З. (2008), Београд, Press Servis, Београд, стр. 28-40.

Потер, Ц. (2011) *Медијска писменост*, Београд: Клио

Ward, M. (2002) *Journalism Online*, Oxford: Focal Press

### *Вебографија:*

<http://fknovipazar.rs/2014/10/nemamo-tviter-osudujemo-pisanje-i-zlo-upotrebu>, 15. октобар 2014., 10. новембар 2014.

[www.bbc.com/news/technology-17017963](http://www.bbc.com/news/technology-17017963)

[www.economist.com/node/21547217](http://www.economist.com/node/21547217)

[www.slate.com/articles/technology/technology/2014/03/twitter\\_journalism\\_private\\_lives\\_public\\_speech\\_how\\_reporters\\_can\\_ethically.html](http://www.slate.com/articles/technology/technology/2014/03/twitter_journalism_private_lives_public_speech_how_reporters_can_ethically.html)

[www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/online-partnerboersen-psychologen-halten-dating-seiten-fuer-untauglich-a-836063.html](http://www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/online-partnerboersen-psychologen-halten-dating-seiten-fuer-untauglich-a-836063.html)

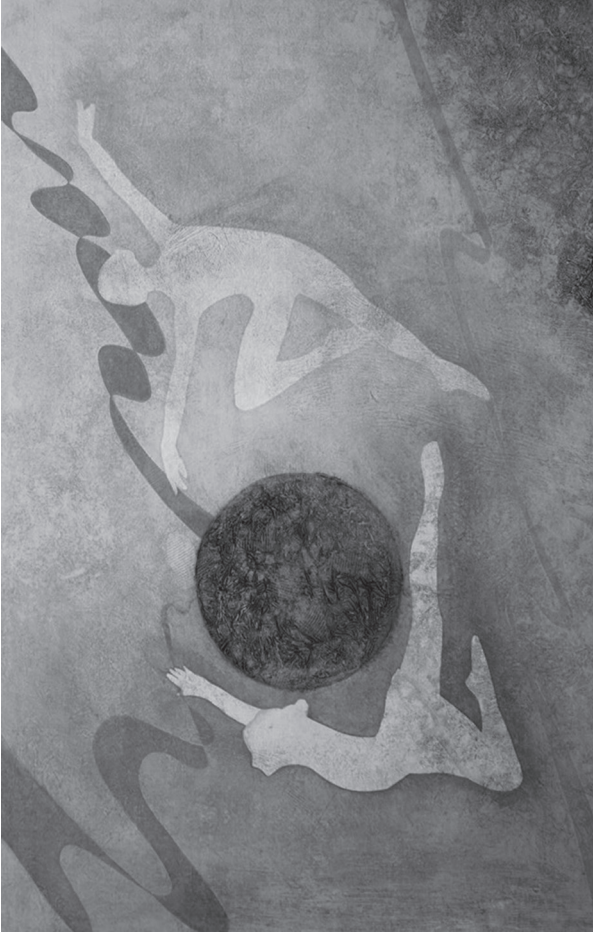
Ivana Ercegovic and Marko Sredojević  
Megatrend University, Faculty of Culture and Media, Belgrade

COPY/PASTE JOURNALISM AND THE INTERNET:  
A USED PRODUCT IN THE NEW MEDIA

Abstract

Widely spread online journalism and emergence of the internet portals are bringing democratization of public speech. However, they are also carrying some risks and dangers that are affecting the already shaken position of journalistic profession, and are arising questions of professionalism, ethics and journalism codes. Copy/paste journalism includes not only the recycling of previously published information, but also taking news without publishing sources, plagiarism, taking informal statements from the social networks as formal ones and so on. The reasons behind this futile job, without reference to the basic principles of journalism, are different – but the most obvious ones are of lucrative nature.

**Key words:** *copy/paste journalism, new media, social networking, internet, recycling information, journalism ethics*



---

# ИСТРАЖИВАЊА

---







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

DOI 10.5937/kultura1445217B  
УДК 316.723:78.011.26(497.1)"196"  
316.75:78.011.26(497.1)"196"

оригиналан научни рад

# АНТИНОМИЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ РОКЕНРОЛА ШЕЗДЕСЕТИХ

---

**Сажетак:** Аутор даје паралелну и упоредну слику, с једне стране југословенског друштва шездесетих и, с друге, рокенрол музике која се у тој деценији учврстила као водећи музички тренд младе генерације. Он покушава да одговори на питање како је рок култура као феномен капиталистичке и империјалистичке Америке нашла место на културној мапи једне социјалистичке и антиимперијалистичке земље, каква је била Југославија. У чланку се говори о „раскришћу” на коме се нашла СФРЈ: док је друштво свој развој програмирало у складу са материјалистичким основама марксизма (са одговарајућом идеологијом), дотле је култура тога друштва неинтенционално следила веберовске идеалистичке принципе. Аутор настоји да докаже тезу по којој рокенрол, иако дошао изван, није наметнут Југославији силом (економском или политичком), јер је и он сам представљао опозицију доминантној култури америчког друштва у коме је поникао. У том делу он полемички са теоретичарима завере, по којима је рокенрол имао улогу „тројанског коња” који ће постепено рушење комунизма. Као основни разлог брзог и топлог пријема рокенрола од стране младих наводи се чињеница да је у Југославији још пре Другог светског рата била утемељена традиција џеза и забавне музике, са одговарајућом културом на коју се рокенрол надовезао и коју је обогатио. Али, рокенрол није био просто асимилован у земљи хероја комунизма и Народноослободилачке борбе. Његов пријем пратиле су бројне противречности, сасвим различите од оних које су избијале у први план у САД и Великој Британији. Противречности су овде произлазиле из карактера друштвеног система и традиционалистичког културног обрасца. По аутору, акултурациони талас на коме је рокенрол дошао био је успешан јер је рокенрол таква музика која има универзално значење и домаћај. Он се не може без остатка

---

*свести на остале атрибуте који чине део његовог укупног естетског израза – социјалне, антрополошке и психолошке.*

**Кључне речи:** рокенрол, СФРЈ, генерацијски сукоб, контракултура, субверзија, идеологија

### *Приступ проблему*

О рокенролу се може писати са више теоријских аспеката – од естетичких и социолошких, преко филозофских и антрополошких, до психолошких и семиолошких<sup>1</sup>. Једини услов кога се сви теоретичари морају придржавати (ако држе до аутентичности и релативне аутономности рока) може се изрећи једноставном језичком фразом: *Рокенрол је музика*. Догађа се да истраживачи испуштају из вида ту важну чињеницу. Рашељка Крњић је констатовала ситуацију која се односи на џез музику, а она се једнако може применити и на однос према рок музици. Дакле:

„Значење и вриједности те гласбе произлазили су из њезине социјалне функције, а њезина анализа била је дијелом критике 'популарне' културе, а не дискурса који се бавио проблемима естетике и вриједностима умјетничких пракси”<sup>2</sup>.

Због тога бројне књиге и чланци (односно њихови аутори) не успевају да се изборе са својим „измима” – превише је социологизама, психологизама, историцизама и других „изама”. Стављамо рокенрол под социолошку лупу у намери да га сагледамо са обе стране – друштвене и музичке. Основна питања на која ваља одговорити тичу се функција рокенрола: да ли је он настао и развијао се зато да би задовољио нове младалачке културне потребе послератне публике (такозване бејби-бум генерације) или је, пак, смишљен као друштвени (економски, политички, идеолошки) пројекат Сједињених Држава, настао са циљем да оне поробе читав свет и спроведу идеју глобалног културног (и шире) империјализма. Ово питање покреће и низ других. Она се, с једне стране, тичу музичког укуса и потреба младих, генерацијског бунта против културе одраслих, док су, с друге стране, повезана са политичким питањима, попут хладноратовског

---

<sup>1</sup> Чланак је настао као резултат рада на пројекту Центра за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, *Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција* (179074), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>2</sup> Krmic, R. (2010) *Džez između popularne glazbe i elitne umjetnosti, Društvena istraživanja* br. 6 (110), Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, str. 11-26.

надметања водећих сила у свету и њихових аспирација у разним доменима – од привреде до културе. Или се, можда, питања музичких страна рокенрола не могу одвојити од његових друштвених атрибута.

Испитивање рока у ма којем теоријском дискурсу не сме занемарити просту чињеницу да је рок музичка представа и музички догађај<sup>3</sup>. И у том, музичком погледу он је амбивалентна појава: рок садржи елементе *народне музике* (он, попут „народњака“, слави традицију представа „уживо“ у којима извођачи нису одељени од публике), *уметности* (представља сложену креацију симболичких облика који се односе на реалност уметничког искуства), *масовне културе* (дистрибуира се путем масовних медија). Амбиваленција постоји и у социолошком контексту: рок се, с једне стране, схвата као културни израз тинејџерске заједнице, култура адолесцената произашла из потреба својствених тинејџерица (разиграност, узбуђења, страхови и сексуалност младих људи). С друге стране, пак, он се оцењује као контракултура, својствена младим самосвесним, авангардним и политички активним бунтовницима<sup>4</sup>. Рок музику такође треба ситуирати у простору и времену. Време класичног рокенрола (*rock and roll*), који настаје у традицији црначког ритма и блуза (*rhythm and blues*) и белачког кантрија (*country music*), може се везати за раздобље у распону од његовог настанка (средина педесетих година) до, отприлике, средине шездесетих година, када тај музички облик више није тако млад и када постаје једноставно – рок (*rock*)<sup>5</sup>. У том периоду долази до развоја и сазревања рока, када он обогаћује свој музички израз и постаје важна карика у социо-културним и политичким збивањима.

Осим музичке и социјалне сфере, амбивалентност рока захвата и технолошку сферу. Као код свих музичких жанрова XX века, историја рок музике обележена је развојем

---

3 Слабост појединих теоретичара који пишу о рок музици је у томе што разматрају искључиво њену ванестетску димензију, немајући никакав лични искуствени додир с овом врстом музике. Отуда су поједине књиге (бивших или садашњих) рок музичара које року прилазе и изнутра понекад чак и теоријски валидније од социологистичких и иних конструкција професионалних социолога, историчара или филозофа (Примери: Škarica, S., (2005) *Kad je rock bio mlad*, Zagreb: V. B. Z.; Perković, A. (2011) *Sedma republika*, Zagreb/Beograd: Novi Liber/Službeni glasnik).

4 Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd: IIC i CIDID, str. 256.

5 Рокенрол или, једноставно, рок је јединствено име за мноштво жанрова и различитих стилских оријентација (фолк рок, поп рок, класик рок, хард рок, есид рок, цез рок, реге, панк рок, хеви метал, арт рок, гранџ, хип хоп и реп, денс, техно, рејв, ворлд мјузик, алтернативни рок, прогресивни рок, инди рок и др).

технологије и масовних медија. Технологија рока носи собом контрадикторне последице: појачала и снимање су основна средства изражавања у року, али они истовремено омогућавају бизнисменима да преузму контролу над њим. Сами музичари постају подељене личности јер као музичари „живо” представљају део локалне заједнице, док су, зато што снимају (плоче, дискове и остало), подложни притисцима тржишта и постају „империјалисти рокенрола”. На основу тога Сајмон Фрит (Frith) извлачи закључак да рок делује као музика контракултуре само повремено и краткотрајно, а да суштински он функционише као масовна култура<sup>6</sup>.

Јасно је да су контрадикције биле пратећи елемент рока од његовог почетка, и то најпре на тлу на којем је он изворно потекао. Зато се могу очекивати још већа неразумевања када се он почне селити у средине које њему нису „природне” – у социјалистичка, затворена и недемократска друштва која на целокупну културу Запада гледају као на нешто опасно и „декадентно”. Сва питања имају најмање три димензије: социолошку, антрополошку и естетичко-музиколошку. Због тога социологија мора ићи под руку са наукама које су имале теоријске упливе у одређене аспекте овог особеног музичког правца. Антропо-социолошко-естетички есеј, овде и сада, посвећен је раном времену рокенрола у СФРЈ, које се односи на шесту деценију XX века.

### *Постављање тезе. Музика без обала*

Од свог настанка<sup>7</sup>, у својим коренима, рокенрол је онтолошки субверзивна поткултура, наспрам доминантне културе америчког друштва. Настао је наизглед спонтано, а заправо је био продукт незадовољства младе генерације културним обрасцем који су креирали и по коме су живели њихови родитељи<sup>8</sup>. Рокенрол је, пише Петар Поповић, био јединствен језик младих. Старији га нису говорили ни разумели, чак

---

6 Frit, S., nav. delo, str. 258–263.

7 Иако се време настанка рокенрола не може сасвим прецизно одредити, за прву рокенрол плочу која је означила прави успон рока сматра се *Rock Around the Clock* (снимљена 1954. године, у извођењу групе Bill Haley and His Comets).

8 Карактеристичну песму раног рокенрола из 1958. под насловом *Hang Up My Rock and Roll Shoes* изводио је Чак Вилис (Willis). Та композиција говори о сукобу тинејџера и родитеља, при чему тинејџер своје младачке фрустрације каналише само кроз рокенрол. „Рокенрол ципеле” симболизују слободу тинејџерског духа, а Вилис овим текстом самосвојно репрезентује целу своју генерацију. Харису Фридбергу (Friedberg) је ова песма послужила као мотив да размотри проблем културне производње рокенрола и позабави се питањем да ли рокенрол представља „аутентични глас тинејџерске србе и беса” (Friedberg, H. *Hang Up My Rock and Roll Shoes: The Cultural Production of Rock and Roll*, in:

су га се плашили. Али то није био језички рат већ сукоб на плану есенцијалних вредности. Док су млади сматрали да им старији намењују судбину пиона у општој корпоративној игри, старији су били убеђени да млади из ината доводе у питања све вредности за које су се они борили. Управо из синергије младости и рокенрола настала је „химна мод младости шездесетих” *My Generation*, групе The Who, са судбоносним стихом „надам се да ћу умрети пре него остарим”<sup>9</sup>. Пишући о великим рок звездама с почетка 60-их, Фрит каже да оне нису осећале тензију сукоба између своје вештине и своје публике, своје музике и свог успеха, уметности и комерцијале. Елеменат побуне у рокенролу био је уперен против одрасле генерације, тако да питање није било уметност наспрам бизниса, већ укус младих насупротив укуса старих<sup>10</sup>. Класни сукоб тих шездесетих пребацио се на проблем генерацијских односа, при чему је, по речима Теодора Рошака (Roszak), буржоазија налазила класног непријатеља не више у својим фабрикама него с друге стране стола – у лику своје властите размажене деце<sup>11</sup>. У најкраћем, тај „генерацијски процеп”, који се отворио педесетих а кулминирао у шездесетим, није био свађа између одређеног типа родитеља и деце, већ историјски јаз између два начина живота<sup>12</sup>. Временом је створена „интернационална, свеобухватна класа по добу”, која је крећући се од Запада ка Истоку, лагодно прелазила класне и националне оквире<sup>13</sup>. Захваљујући свим тим околностима могло је доћи до глобалног ширења рок културе, оне културе која је припадала младима. Може се рећи да рок, без обзира на то што је рођен на тлу Велике Британије и САД, нема државу. Рок је једнако припадао сваком ко је желео да свој идентитет подели с вредностима које је он промовисао. Као заљубљеници у свет и слободног човека, рокери се нису плашили „остатка света”. Они су били незванични „пионири глобализације”, лишени порока карактеристичних за „вашљиву” цивилизацију. Ширили су идеју једнакости и мира у свету, носећи ту утопију као „властити крст”<sup>14</sup>.

---

*Popular Culture: Production and Consumption*, eds Harrington, L. and Bielbu, D. (2001) Oxford: Blackwell Publishers, p. 155).

9 Popović, P. (2008) *Rokopisi*, Beograd: Zepter Book World, str. 11.

10 Frit, S. nav. delo, str. 212.

11 Roszak, T. (1978) *Kontrakultura*, Zagreb: Naprijed, str. 35.

12 Makdonald, I. (2012) *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio, str. 75.

13 Gocić, G. (2012) *Endi Vorhol i strategije popa*. Beograd: Službeni glasnik, str. 32.

14 Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: SKC, str. 208.

---

Са првобитним рокабилијем (*rockabilly*) и Елвисом Преслијем (Presley) као водећим музичарем овога правца, рокенрол је најпре симболизовао *непристајање* и *непослушност*, да би доцније задобијао и шира друштвена значења, као што је *побуна* која имплицира *промену*. Ако би се такав друштвени и културни феномен сместио у раван контракултуре<sup>15</sup>, онда би му савршено пристајао атрибут револуционарног.

„Рок одушевљава младе не само оригиналношћу свог музичког израза већ и друштвеном поруком, која је у вези са већ прошлом традицијом побуне. Он одговара њиховим очекивањима на политичком и културном плану, а изражава и побуну против друштва и његовог начина живота. Представља израз жеље једне генерације за будућношћу у којој владају љубав, потпуна слобода и мир”<sup>16</sup>.

Генерације које су обликовале „дух шездесетих” стасавале су у веома бурном раздобљу. Друштвена клима била је обележена блоковском подељеношћу света, привредним и технолошким растом најразвијенијих земаља, још актуелним колонијализмима и ратовима, од којих је најпознатији онај у Вијетнаму. Широки антиратни покрет подразумевао је различите облике протеста, а студентски покрети широм света огласили су улазак адолесцентских актера у социјални и политички живот. То је било и време ширења рок културе, побуне против ауторитета, неформалности, спонтаности, експресивности, раскида с конвенционалним начином живота и митских момената хипијевског стила живота у знаку косе, цвећа, „лета љубави”, дроге и насиља. „Дух шездесетих” је вредан помена и због покушаја превладавања лажног морала, промене класичних облика брачних веза и сексуалних навика<sup>17</sup>.

Рок се једним делом уклапа у америчку традицију ангажоване песме, чију славу су проносили Боб Дилан (Dylan) и Џоан Баез (Baez), пре свих. Парадоксално је, али крај контракултуре најавили су легендарни Енглези Битлси (The Beatles), који су побуну и започели. У песми *Revolution* између осталог се каже: „Сви ми желимо да променимо свет, али кад говориш о уништавању, не рачунај на мене”. Џон Ленон (Lennon) се, не само у музици него и декларативно, међу првима одрекао шездесетих, када је у интервјуу за часопис

---

15 Видети: Roszak T. (1978); Sen-Žan-Polen, K. (1999); Gair, C. (2007).

16 Sen-Žan-Polen, K. (1999) *Kontrakultura*, Beograd: Clio, str. 185.

17 Видети: Perasović, B. (2001) *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 67–70.

---

*Rolling Stone* (1970) претходне године контракултурног бунта описао као „тек нешто мало више од модне ревије”<sup>18</sup>.

Рок је друго лице америчке културе педесетих. Он изворно није ничији и никакав пројекат, ни у САД ни другде. Рок није роба (бар то није био у периоду свог настанка) да би се *продавао* и *извозио* у друге земље као пакет детерцента, није ни некакав апарат за домаћинство да би се *инсталирао* и користио за свакодневне породичне потребе. Културни пројекти најчешће имају националну основу, а рок је анационалан и контракултуран. Понајмање му се може приписати пактирање са државом, чију је политику свођења свих човекових циљева на добра материјалне стварности дубоко презирао. Рок је у начелу *против*, и то противљење најпре се односи на Америку и њен стил живота. Тешко је поверовати у то да се музика отпора и протеста, над којом држава нема патронат, може извозити као државни артикал. За разлику од америчке државне политике шездесетих, рок музичари у Америци били су листом пацифистички оријентисани. Они су, бележи Енди Бенет (Bennett), развијали снажну антиратну кампању у односу на рат у Вијетнаму, али били су и против сваког другог облика присиле. Своја мирољубива осећања износили су у својим антиратним песмама<sup>19</sup>.

Тумачење рока као пропагандног оружја у земљама „реалног социјализма“ и у Југославији надовезало се на претходна истоветна тумачења улоге цеза. Цез је, неоспорно, као и коју деценију доцније рок, сматран за метафору, чак глорификацију америчког политичког система. Стога не чуди што су комунисти Совјетског Савеза и њихови идеолошки истомишљеници и у цезу (као, уосталом у свему што долази са стране) видели класног непријатеља. Много опаснија су била тумачења која су долазила са стране „државних” уметника и интелектуалаца који су идеолошким оценама давали привид објективности и стручности. Комунистичким властима сметао је музички догматизам и либерализам у уметности која је долазила из правца Запада. Њихови опоненти, пак, схватили су цез као борбу за слободу, а она се састојала у импровизацији, која у себи увек носи све оно што се не може ускладити са прописаним системом и његовим вредносним оквирима<sup>20</sup>. И ако је било какве разлике између Америке и Југославије када је био у питању рокенрол, онда су ти отпори према „електричарима”, „чулавцима”,

---

18 Makdonald, I., nav. delo, str. 34.

19 Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Buckingham: Open University Press, p. 33.

20 Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik, str. 173.



„трескавцима” и „падавичарима” у социјалистичким земљама били још оштрији и отворенији. Јер, гласна музика и дуга коса нису били ефемерни пратећи елементи бит супкултуре, већ облици значењске праксе са транспарентним симболичким порукама. Борба за слободу на културном плану водила се преко рокенрола.

Највећи отпори увођењу нових либералних и авангардних музичких праваца пружали су комунистички режими који су се налазили иза „гвоздене завесе”. У земље Источне Европе у које је рокенрол „импортован”, овај је био осуђен да своје живљење отпочне као елитистичка, готово „подземна” форма изражавања. Рок културу су прихватили најпре уски кругови младе интелигенције из урбаних језгара, за разлику од Америке у којој се рокенрол искристалисао првенствено као музички хибрид по укусу и сензибилитету радничке омладине<sup>21</sup>. То значи да музички утицаји који долазе „споља” могу бити ефективни само под условом да постоји и расположење „изнутра”, где би се они по моделу осталих културних елемената преносили акултурацијом, енкултурацијом или, једноставно, културном дифузијом. Није адекватно процесе који се догађају у култури представљати војном терминологијом, при чему се, као у нашем случају, рок проглашава „оружјем” у „борби” против „непријатеља”. Тачно је да је културни империјализам (илити „американизација”) обухватао широк дијапазон „америчких производа”, нарочито у области масовне потрошње и популарне културе. Међутим, концепт америчког културног империјализма сувише је симплификован, чак карикиран. Рајнхолд Вагнлајтнер (Wagnleitner) указује на позитивне стране културног империјализма у земљама у којима је после рата требало доћи до ослобађања од наслеђа нацизма (Немачка, Аустрија, Јапан). Оне су се суочавале са преиспитивањем своје прошлости. Американизација је такође деловала отржењујуће у земљама комунизма, које су се суочавале са својом не тако светлом садашњошћу<sup>22</sup>.

Напред речено може се посматрати и у теоријској равни. За разумевање дешавања на музичком плану изузетно је важно објашњење међусобних утицаја рационалних и ирационалних елемената стваралаштва. Сваки уметнички чин, па и онај који припада стваралаштву са подручја популарне и масовне уметности, подразумева креативан спој рационалних (интелектуалних) и ирационалних (имагинарних, интуитивних, несвесних) елемената. Стваралачки елементи из

---

21 Trifunović, Lj. (1986) *Vibracije*, Novi Beograd: IIC SSO Srbije, str. 86.

22 Упоредити: Vučetić, R., nav. delo, str. 33.

---

домена ванискуственог, осећајног и чулног налазе се у сталном дијалогу са рационалним компонентама духа. Стваралаштво не треба везивати за концепте прагматског духа, нити само за рационалистички начин постојања. Едгар Морен (Morin) долази до сазнања да је ум недовољан за обухватање све ширине и мултидимензионалности стварног. Он се у подручју културног стваралаштва залаже за „отворени ум”, који омогућава изградњу и provedбу онога што је афективног порекла у нов квалитет настао у споју са оним што је производ разума<sup>23</sup>. Дакле, стваралаштво се не да до краја објаснити ако му се не приђе и изнутра – из језгра стварања и духа онога који ствара. Из основе стваралачког чина у уметничком поступку не треба изузимати мотиве, вредности, нагоне, таленат и спонтаност, као субјективне импулсе, али не губити из вида ни социолошку истину која гласи да је стваралачки процес самосталан чин условљен међуљудским односима<sup>24</sup>. Ратко Божовић пише о важности *креативне ситуације*, која је усмерена против свих облика неслободе, зависности и наметнутих начина понашања. Он, наравно, не помиње рокенрол музику, али се његова експликација евидентно односи и на овај вид уметничког стварања. По њему, креативна ситуација често произлази из конфликтног начина понашања, али не из онога конфликта кога прате затегнутост, охолост и искључивост. И најважније: опредељеност за логос, рационалност и интелект у западној култури не би били спорни под условом да из уметничког чина не потискују и искључују план ирационалног, интуитивног и несвесног. Апсолутизација принципа рационалитета у целини заобилази вредности осећајног живота, фантазију и артистичку свест<sup>25</sup>.

Ова дигресија, исказана постулирањем једног теоријског дискурса о стваралаштву, била је нужна у објашњењу не само стваралачког принципа у рок музици, него и у разумевању продукције и рецепције те музике. Сасвим је легитимно рокенрол третирати као један облик свести и идеологије, придавати му економску, комерцијалну, пропагандну улогу и слично. Међутим, из вида се не смеју испустити елементи који га дефинишу, а они се односе на његову индивидуалност, спонтаност, независност, субверзивност и резистенцију према сваком ограничавању слободе да буде: *индивидуалан, спонтан, независан, субверзиван и резистентан*.

---

23 Morin, E. (1989) *Kako misliti Evropu*, Sarajevo: Svijetlost, str. 82.

24 Božilović, N. (2008) *Umetnost, kreacija, komunikacija*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu, str. 131.

25 Božović, R. (2002) *Dominacija i otpor*, Beograd: Čigoja štampa, Fakultet političkih nauka, str. 209.

---

Највећи број композиција рокенрола настајао је у креативним ситуацијама које нису спутавале ниједан облик самосталне контемплације. Чак ни социјална ангажованост појединих текстова, иако изражава неки друштвени став, често није имала првенствено социјалну и политичку ноту, већ је стајала у функцији естетских формално-музичких одређења<sup>26</sup>. Ако их је држава и (зло)употребљила тиме што их је стављала у сопствену политичку, идеолошку или пропагандну матрицу, рок ствараоци за то нису најчешће ни најмање били криви. Типичан пример је композиција групе Електрични оргазам *Игра рокенрол цела Југославија*, која је писана из личних мотива, а доживљавала је друштвену и политичку промоцију десет година након тога што је снимљена. Фронтмен групе, Срђан Гојковић Гиле каже да му је драго кад види да најбољи спортисти на свету славе уз ту песму, али му није по вољи када неке политичке партије ту песму пуштају на својим митинзима. Из овога јасно произлази да рокенрол, упркос томе што може бити употребљен у различите сврхе од стране државе, не може бити третиран као државни пројекат<sup>27</sup>. Овим не негирамо ангажованост и друштвену страну рокенрола, већ заговарамо тезу по којој се његова друштвена значајност не може истргнути из његове музичке основе. Друштвени смисао уметности произлази најпре из њене естетске структуре, а потом долазе ангажованост, протест, пропагирање идеологије и остале социјално манифестне функције. Сходно естетичком принципу по коме су естетски вреднија дела и друштвено релевантнија<sup>28</sup>, и ремек-дела рок музике утискују снажнији печат у социјалном и цивилизацијском смислу од оних дела која су рађена из чисто забавних, комерцијалних и лукративних разлога.

---

26 Овде се изузимају панк, реге, хип хоп и неке хеви метал композиције. Изузетак су, такође, протестне песме (*protest songs*) и песме о слободи (*freedom songs*) које припадају посебној врсти рок традиције. Као део корпуса ангажованих песама те композиције играју важну улогу у друштвеним покретима (против фашизма, за права црнаца, против рата у Вијетнаму). Аутори тих песама сврставају се на страну угњетаваних, обесправљених и дискриминисаних. Рок се, дакле, уклапа у америчку традицију ангажоване песме, изражавајући отворено пацифистичке и антидискриминаторске ставове (Sen-Žan-Polen, K. (1999) *Kontrakultura*, Beograd: Clio, str. 187).

27 Познато је да су САД својевремено рок музиком „бомбардовале“ Вијетнамце у циљу јачања свога борбеног морала, а слабљења противничког. Америчка армија користила је рокенрол и реп и 1989. године током инвазије на Панаму, а у овом веку најсвежија сећања односе се на војна психолошка антитерористичка дејства хеви-металом против Ирачана (Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: SKC, str. 134). Рок музика је у овим случајевима злоупотребљена јер је коришћена супротно њеној мисији. Ту се запратило рокенролом против рокенрола.

28 Упоредити: Ranković, M. (1996) *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 16.

---

Социолог Сајмон Фрит је изрекао једну суштински важну мисао, којом је истакао да је рок музички облик и да се као такав мора схватити и из социолошке перспективе (*sic!*). По њему, социолози популарне музике по правилу су ишли лакшим путем – анализом текста на рачун музике, јер се речи лакше коментаришу, а стихови се боље разумеју од акорда. Најјучљивијим разлогом за такво стање ствари Фрит приписује – незнању. Наиме, скоро свим коментаторима и критичарима рока (као и већини рок музичара) недостаје формално музичко образовање. Парадокс је у томе да се културни значај рока заснива на његовом музичком облику, док се идеологија рока не изражава у музичким терминима. Анегдотска казивања су често јаснија и упечатљивија од високопарних, бомбастичних распредања. Елем, овако говори Ален Прајс (Price), клавијатуриста групе *The Animals*, о песми *I'm crying* (1964), коју је написао заједно са певачем Ериком Бардоном (Burdon): „Урадили смо то у задњем делу комбија. Ја сам написао музику, а Ерик речи и слепили смо то заједно на проби у Блекпулу у Нартпајеру једне недеље поподне. Само смо саставили и снимили то и случајно је било успешно”<sup>29</sup>.

Ови налази подупиру нашу тезу, по којој је у року најважнија – музика. Као и у сваком другом стваралачком поступку, тако и у компоновању рок музике идеја долази интуитивно и спонтано. Она није плод никаквог претходног великог умовања. Незахвално је генерализовати ствари на плану рок музике, али текст је најчешће пратећи елемент и он се налази у функцији музичког израза, било да је реч о гласном, „егзистенцијалистичком” року, са моћним рифовима, продорним бас линијама, дисторзијом и вах-вах ефектима или о меланхоличној рок балади. Мајкл Парсонс (Parsons) тврди да у већем делу поп и рок музике музика није тесно повезана са текстом. Он сматра да узимање текста за примарни, а музике за споредни елемент значи поједностављивање комплексности осећања што их доносе текст и музика заједно<sup>30</sup>. Речју, моћним и препознатљивим рокенрол гитарским рифовима нису потребне речи да би вас покренуле и позвале на бунт. Покретачка енергија и побуњенички имиџ долазе из саме музике која провоцира чула и буди жељу за променом. Покретачки импулс долази из јаког ритма баса и бубњева и упечатљивих гитарских рифова, попут оних из песама *Satisfaction* (The Rolling Stones), *You Really Got Me* (The Kinks), *Wild Thing* (The Troggs), *Born To Be Wild* (Steppenwolf) или

---

29 Видети: Frit, S., nav. delo, str. 227.

30 Parsons, M. Estetika Rolling Stonesa, u: *Rock 'n' roll: istorija, teorija, estetika, kritika*, priredio Andelković, V. (1987), Beograd: TRZ Panpublik, str. 78.

---

*Smoke On the Water* (Deep Purple). То више нису питања социологије, већ антропологије културе и психологије.

Нацртом једне опште теорије односа музике и опседнутости, Жилбер Руже (Rouget) довео је у везу културу са одређеним врстама музике која индукује стање екстазе и трансa. Говорећи уопштено, он износи закључак да музика баца човека у транс било громогласним бубњањем, било тихим чегртањем звечке. Доживљавање музике, вели Руже, може бити психолошки, афективни, естетски, па чак и физиолошки чин, а повезаност музике и трансa не зависи од природне принуде већ од културне конвенције<sup>31</sup>. Имајући у виду све факторе рецепције музичких садржаја, култура југословенског друштва шездесетих била је спремна да у своју мапу уцрта и рок музику. Како другачије објаснити неописиву еуфорију изазвану рокенролом у СФРЈ и другим социјалистичким земљама у којима су се познаваоци енглеског језика могли такорећи на прсте избројати.

На основу свега изреченог можемо формулисати тезу коју ћемо на примеру раног југословенског рока настојати да потврдимо.

*Пре него што постане роба, производ или артикал, рок је музика. Имајући у виду његову контракултурну идеологију, карактер рока је такав да он у идејном погледу није добродошао ни у САД, земљи у којој је рођен, а камоли у социјалистичкој држави Југославији која је утемељена на антизападним (недемократским, нелибералним, нетржишним, антиимперијалистичким и антидискриминаторним) принципима. Пријем рокенрола у Југославији могао је бити омогућен превасходно унутрашњом културном климом у земљи, а не спољним, поготово насилним (економско-пропагандним, маркетиншким или идеолошко-политичким) методама. Музичка структура рока омогућава му релативну слободу и независност од спољних, то јест ванестетских утицаја. Због тога рокенрол није био просто асимилован у земљи хероја комунизма и Народноослободилачке борбе. Његов пријем пратиле су бројне противречности, посве различите од оних које су избијале у први план у САД и Великој Британији. Противречности су овде произлазиле из карактера друштвеног система и традиционалистичког културног обрасца.*

---

31 Ruže, Ž. (1994) *Muzika i trans*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

*Егземплификација тезе. Рок из доба Тита*

Када бисте данашње клинце упитали ко је Franz Ferdinand, већина њих би упрла прстом на шкотски инди рок бенд, а не на аустроугарског престолонаследника страдалог у Сарајевском атентату. Судајући по томе, млада генерација добро се уклопила у дух рокенрола и добро је информисана о музици рока. Међутим, ако би се већ следеће питање односило не неки познати бенд из шездесетих (рецимо, *The Byrds*, *Small Faces* или *Velvet Underground*), они би слегали раменима као да их питате за неко прадавно време, камено доба и епоху диносауруса. Рокенрол јесте културни диносаурус, али онај који је рођен тек пре којих шездесет година. Тих шездесетих стасала је и прва југословенска рок генерација. Она је уз рок одрастала и за њу је нова музика била део сензибилитета. Та генерација у року је безуспешно тражила интуитивна решења за проблеме створене у отуђеним велеградским конгломератима<sup>32</sup>.

Као културна и музичка подлога свему осталом што је данас урађено у музици, шездесете су важне за разумевање данашњих стилова и тенденција у рок музици. Југословенски рок се колоквијално, али и међу теоретичарима, разматра почевши од његових каснијих фаза, али је првобитни рок у време репродуктивног израза кључ за многа догађања у земљи која се нису тицала само музике, већ и многих радикалних заокрета у друштву и култури. О том времену најупечатљивије говоре они који су и сами учествовали у стварању рокенрола на нашим просторима. На почетку генерације из шездесетих која је доиста музиком мењала свет и задужила рокенрол више од иједне друге, у Југославији је постојала фасцинација електричном гитаром и њеним бас еквивалентом – пише Сениша Шкарица, гитариста једног од најпознатијих састава бивше државе, групе Ми из Шибеника. Не изузимајући себе, он младе новопечене свираче, музички незреле ентузијасте, назива *рок манекенима*. Покренути силином „електричког” покрета и фасцинирани митовима о обећаној земљи и америчком сну, пионири југословенског рока су се (најпре преко инструменталног рока, а потом соула и ритма и блуза) прикључили свеопштем лудилу. Може се претпоставити како је тадашњем музичком естаблишменту и првом послератном покољењу, спремном заплвити мирним фамилијарним водама, могао звучати вриштећи *Lucille* Литл Ричарда (Richard)<sup>33</sup>. Да би се дошло до првог ауторског

---

32 Trifunović, Lj., nav. delo, str. 101.

33 Видети: Škarica, S. (2005) *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane* (1956 – 1970), Zagreb: V. B. Z., str. 16–21.

албума домаћег рока (Група 220, *Наши дани*, 1968) и до звезданих новоталасних тренутака, који се често истичу као први аутохтони талас рока у нас, теоретичари и рок критичари морају знати да је том времену претходио период репродуктивног израза. Њега су обележиле школе интензивног копирања страних узора, на брзину приучени, музички некомпетентни бит састави, свирање три гитарска акорда и бука је-је звука. Као неку деценију раније блуз, рок се на нашим просторима „примио” најпре као музика, да би се временом прихватио као став и поглед на свет.<sup>34</sup>

Социјалистичка Југославија није дочекала рокенрол раширених руку. Попут свега што долази са Запада, и рокенрол је био непожељан зато што, речено језиком Сократових крвника, „омладину квари” и усађује јој вредности које се дубоко косе са вредностима социјалистичког друштва. Супротно тумачењима разноразних домаћих теоретичара завере да је рок овде инсталиран из политичких побуда Америке и да је играо улогу некаквог „тројанског коња” у раскринкавању комунизма, резултат речене „завере” био је мирољубив. Истина, крајем педесетих и с почетка шездесетих, југословенски политички естаблишмент, медији и најшира јавност исказивали су отворено противљење увођењу овог културног „чудовишта” на њихову територију. Ништа чудно када се зна да су и у савременој Србији многи глобални научни и уметнички пројекти, широј јавности тешко разумљиви, праћени различитим квазинаучним теоријама завере.

Елем, уплив рокенрола на територију бивше нам државе имао је најмање две различите фазе<sup>35</sup>. Прва фаза обухвата почетне године шездесетих и одликује се отвореним одбијањем рок музике и свега што иде уз њу (битлманија, дуге косе младића, мини сукње и „вруће” панталонице девојака, нонконформистичко понашање и остало). У другој фази следи отопљавање, делом из политичке коректности према Америци и западноевропским земљама, а делом из уверења владајуће политичке гарнитуре да се са тим не може изборити, будући да је југословенска омладина рокенрол прихватила добровољно и са великим ентузијазмом. Сличан проблем ова држава имала је са цезом у почетном стадијуму

---

34 Упоредити: Džouns, L. (2008) *Narod bluz*, Beograd: Utopija, str. 147.

35 Шездесетих година у Југославији је одржавано мноштво рок фестивала, од којих ваља издвојити неколико: I festival beat muzike (Zagreb, 1965), I и II београдску Гитаријаду (1966. и 1967), Jugoslovenski festival beat muzike (Beograd, 1968), I Гитаријаду у Зајечару (1966). Ова држава има се похвалити и бројним рок публикацијама, које су излазиле током шездесетих година: „Ritam”, „Džuboks magazin”, „Hit bit specijal”, „Pop express” и др. (Videti: Janjatović, 2007, *Ex YU rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd: Autorsko izdanje, str. 301–303).

---

комунистичке владавине<sup>36</sup>. Џез је сматран „декадентном” музичком формом и као амерички „производ” он је чак био забрањиван за извођење на игранкама и другим културним представама. Југословенски џезери морали су се служити разноразним триковима и досеткама како би могли да изађу на крај са строгим удбашима. Они су радили приредбе из три дела, при чему су у првом, концертном делу изводили хорске, партизанске и народне песме, уз понеки популарни комад класичне музике. У другом делу обично је приказиван неки позоришни комад из партизанског живота, да би на крају све кулминирало „игранком до зоре”, на којој су биле извођене забавне и џез нумере. То је практички био почетак естраде код нас<sup>37</sup>, а тај процес који обухвата југословенску индустрију забаве представља у ствари „прву акумулацију рокапитала”<sup>38</sup>. Рокенрол у Југославији морао је прележати све бољке кроз које је прошао џез, а онда је он ухватио корене и ишао изван главног тока културе социјалистичког друштва. Догодио се парадокс: уместо да друштво утиче на укус и сензибилитет младих, овде је рок мењао друштво које је временом схватило то као неминовност, лековиту по њега самог.

Сва збивања праћена парадоксима имају и своје културолошко објашњење. Рок музика је акултурацијом и енкултурацијом прелазила границе многих земаља, па и оних социјалистичких. Будући да је Југославија била држава „меког” социјализма, рок се ту лакше прихватао него у Совјетском Савезу и земљама које су биле под његовом политичком и војном управом (Пољска, Мађарска, Чехословачка, Бугарска, Румунија). Процеси културне дифузије увек су праћени и процесима културне селекције и резистенције, али је југословенска омладина прихватила рок „из прве” и „без пардона”. Том прихватању ишла је у прилог чињеница да је рок био безобалан, то јест глобалан културни феномен који није имао никаквих националних, идеолошких или религијских ограничења – био је идеалан за универзалну комуникацију, поготово за тинејџере, радничку и студентску популацију. Ниједан идејни пројекат у то време није могао тако природно да избрише класне разлике и повеже младу генерацију као што је то учинио рок као „култура младих”<sup>39</sup>. Интегративна моћ рока налазила се у блиској вези са његовом

---

36 Џез се између два рата свирао и слушао како у Србији, тако и на простору „потоњих Југославија” (Blam, M. (2011) *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture, str. 7).

37 Simić, V. (2011) *Sentimentalno putovanje*, Beograd: Clio, str. 114.

38 Škarica, S., nav. delo, str. 37.

39 Frit, S., nav. delo, str. 216.

---



универзалношћу, али таквом да не спутава културне разноликости. Реч је о музичкој форми која је по први пут објединила милионе индивидуалних младалачких тежњи и страхова у један општи, јасно разумљив слоган бунта. Упркос томе, рокенрол није унифицирана култура јер поседује различита значења. Са једне стране, његове спољне манифестације у конвенционалним оквирима нагоне на помисао о хедонистичком животу испуњеним плесом, музиком, брзином, сексом (касније и наркотицима), док са друге стране, рокенрол по својој поруци скривеној дубоко у унутрашњости агресивне форме представља драматични вапај, крик невиних, романтичних и разочараних<sup>40</sup>.

Прихватање рокенрола у Југославији има и своје социолошко објашњење<sup>41</sup>. Противречности које су постојале у југословенском политичком систему (социјалистичко друштво окренуто западним вредностима!) саме по себи отварале су врата културним иновацијама какав је био рокенрол. Антиномије југосоцијализма огледале су се у томе што је то друштво било једнопартијско, са планском („диригованом“) привредом и друштвеном својином као главним својинским моделом, а опет, оно је космополитско и интернационално по опредељењу и отворено за основне вредности западне демократије (макар за оне које нису оспоравале његов политички систем). Можда је сувише претенциозно рећи, али има истине у томе да је рокенрол макар мало допринео да се југословенско друштво и у економско-политичком смислу све више оријентише на капитализам, вишепартијски систем и тржишну привреду. У сфери културе промене су биле све манифестније и коренитије. Југославија није била слободно друштво (бар не у сфери политичког мишљења), али је рокенрол у освајању слободе играо важну улогу – не само у музичком смислу, већ и у погледу општедруштвене еманципације. Снага културних механизма успела је да надјача политичка ограничења! Због утицаја који су имали на културне промене у земљи, југословенски „електричари“ и њихови обожаваоци стекли су право да се назову *поткултуром* јер су се, као по дефиницији, регрутовали из друштвених група које карактеришу другачији облици понашања и

---

40 Trifunović, Lj., nav. delo, str. 31.

41 Пишући о ширењу рока из Америке, као културне матице, у Југославију, Анте Перковић подсећа да је „нови звук с друге стране Атлантика“ овде стигао пре Енглеске, „готово тренутачно“ (1956). Он даје компарацију Битлса и Бијелих стријела, наших електро-пионира, утврђујући између њих велику сличност, како у музичко-стилској оријентацији, тако и у проблемима који су тада постојали у набавци квалитетних инструмената и музичке опреме (Perković, A. (2011) *Sedma republika*, Zagreb/Beograd: Novi Liber/Službeni glasnik, str. 30).

алтернативне вредносне норме у односу на оне доминантне, превладавајуће<sup>42</sup>. То се збивало средином шездесетих, током којих су они исказивали отпор према старијима, надлежнима, доминантној култури. Тај „млади луди свет” успоставио је моделе имиџа. Уз већ препознатљиви спољни изглед, електричари су имали своју музичку сцену, клубове за окупљање, места за играчке, штампу и радио емисије. Водили су друштвени живот који је имао посебности у односу на главни пут југословенске културе<sup>43</sup>.

Политичких пресија на домаће рок групе било је на различитим плановима. Генерално, разним облицима цензуре било је гажено људско достојанство и гушена креативна слобода. У пракси, строго се водило рачуна о текстовима песама који су стављани на плоче, бендови су условљавани да на плочама морају имати бар једну инструменталну композицију, а у почетку није било ни говора о песмама на енглеском језику. Таква ситуација је у том тренутку одговарала рок музичарима, који су углавном изводили инструментални рок (Искре, Златни дечаци, Силуете, Елипсе, Индекси). Куриозитет представља то да је било директног мешања у слободу избора властитог имена. Најпре су из разумљивих разлога, већ 1961, FBI преименовани у Сјене, док су Црвени Ђаволи (због неугодне асоцијације) морали постати Црвени коралји<sup>44</sup>. Погрешно је, међутим, мислити да су југословенске групе од почетка биле опозиција или некаква алтернатива режиму. За разлику од својих британских и америчких колега, који су се контракултурном силином обрушили на владајуће структуре, капиталистичке односе, каријеризам, непотизам, корупцију и остале дефекте друштва материјалног обиља, југословенски рокери певали су почетком шездесетих о вечној љубави, носталгији, чежњи, љубомори и свему осталом што иде уз љубав. Није ту било никакве жаоке, а о политичкој критици ни помена. На том плану чак нису ни постојале политичке инструкције од стране власти. Једноставно, нико није помишљао, а ни желео да нападне „светле” тековине комунизма и антифашистичке борбе. Чак су и такозвани препеви страних композиција увек садржали љубавну конотацију. Послушност рокенрол „урлатора” може се објаснити чињеницом да је прва послератна генерација била васпитавана на темељним вредностима Титовог

---

42 Blackman, S. (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from Chicago School to Postmodernism, *Journal of Youth Studies*, 8 (1), p. 3.

43 Раковић, А. (2012) *Рокенрол у Југославији 1956 – 1968*, Београд: Архипелаг, стр. 530.

44 Škarica, S., nav. delo, str. 77.

система и протећи ће много воде до појаве Новог таласа и доласка генерације која неће бити оптерећена „тотемима самоуправног социјализма”<sup>45</sup>.

Југословенски рокенрол шездесетих је ишао под руку са социјалистичким уређењем и његовим вредностима, што се тематике песама тиче. Једино је његова музичка форма била права „рокерска” – опозициона, бунтовна, субверзивна. Сваком бенду било је на част „свирати за Тита” или наступати на манифестацијама које су биле приређиване председнику у част у београдском Дому омладине. Наступима пред председником државе и Партије, рокенрол је од 1966. године добио посебно озваничење и легитимацију, чиме се могао похвалити велики број група и вокалних солиста – од београдских Елипси, Црних бисера, Центлмена и Корни групе до Јосипе Лисац, Ивице Перцла, Бобе Стефановића и сплитских Делфина<sup>46</sup>. Електричари су радо свирали и слободарске песме из Народноослободилачке борбе, као и бригадирске песме, сматрајући то патриотским а не идеолошким чином. Власт је, дакле, нашла начина да пацификује рокенрол и привуче га на своју страну различитим методама, а један од њих била је награда Седам секретара СКОЈ-а, која је служила на част сваком домаћем рокеру. Коегзистенција рок (касније хипи) филозофије и политичке идеологије била је могућа јер су млади Југословени, по речима рок музичара Владе Јанковића Цета, у школи учили нешто што је било слично хипи филозофији: братство и јединство, мир и толеранција међу људима<sup>47</sup>. Борбену револуцију својих родитеља југословенски рокери наставили су мирољубивим средствима. Њихова револуција носила је различита имена – музичка, сексуална, руксак – али су је они осећали као своју јер је била део њиховог идентитета.

И тамо где су се на први поглед млади Југословени разликовали од америчких вршњака, успостављени су мостови преко рокенрола, протестних и антиратних песама. У темама које су славиле мир и љубав у свету спајали су се битници, хипици и „нова левица”, а у њима су своје истомишљенике нашли и југословенски бунтовници. За разлику од боемског живота, алкохола и дрога, с југословенског аспекта били су прихватљиви антисегрегационизам, пацифизам и хуманизам које су пропагирани западњачки „бунтовници с разлогом”. Те идеје и вредности подударале су се с идеологијом

---

45 Ivačković, I. (2014) *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna, str. 16.

46 Видети: Раковић, А., нав. дело, стр. 513–516.

47 Janković, V. (2008) *Godine na 6*, Beograd: Laguna, str. 215.

---

Савеза комуниста Југославије. Политички ангажована музика нашла се тако насупротив империјализму и државној политици Сједињених Америчких Држава<sup>48</sup>. Рокенрол је и на делу исказивао свој космополитски карактер<sup>49</sup>.

Упркос антиномијама, или баш захваљујући њима, временом је рок много више мењао југословенску власт и друштвене односе него што на први поглед изгледа. Он је успео да се критичким приступом издигне изнад капиталистичке „декаденције” и социјалистичког морала. Успео је да претежно руралну и културно традиционалистичку средину преобрати у авангардна жаришта (не само у контексту музике, већ и филма, театра, ликовних уметности). Допринос југословенског рока је немерљив у погледу урбане еманципације, која је подразумевала излазак из „сељачког”, руралног начина живота на градски асфалт, пре свега у духовном и интелектуалном погледу. Југорок је импровизацијом надвладао готове стандарде (у музици, али и у свему осталом). Он је унео потребан креативни хаос у испразност социјалистичког реализма, док је спољни изглед младих рокера обесмишљавао социјалистичку идеологију и њено идеалистичко виђење политички освешћеног и идеолошки подобног омладинца. Да се све ово не би протумачило како је Југославија била некаква обећана земља рокера, треба знати да нису баш сви „чупавци” свесно и својевољно бирали рокерски пут. Многи од њих носили су дуге косе и користили рокерски имиџ из чисте досаде, незнања или, најчешће, због моде. Јер, рокенрол шездесетих био је прави модни крик и зато је у то време било „ин” бити рокер. То је подразумевало углед међу вршњацима, добар статус у граду, већу шансу код девојака. Филозофија и идеологија рока, контракултура и бунт представљали су заштитни знак мањине, углавном студентске и духовно радознале омладине. Помодарство у рок култури је, као код свих снобова и скоројевића, било пропратна појава. Има рокера из убеђења, али и рокера из навике, рокера из досаде, рокера из престижа, рокера недељом или празником.

---

48 Раковић, А., нав. дело, стр. 535.

49 „Комунистичку идеологију прогреса оличавала је спрега између централизоване политичке власти и урбане културе, коју је промовисао Титов режим. Било да су градски интелектуалци подржавали или не монопол комуниста на власти, деловала је неформална спрега унутар које се југословенска држава (насупротив комунистичким истоврсницима другде у источној и централној Европи) није мешала у космополитске тежње интелектуалаца и професионалаца у градским центрима, док су градски житељи, имајући у виду ову толерантност, представљали за спољни свет доказ о либералности државе и напретку друштва” (Gordi, E. (2001) *Kultura vlasti u Srbiji*, Beograd: Samizdat: B92, str. 24).

Рокенрол је *par excellence* друштвени феномен, али се његова суштина не може до краја разазнати само из разматрања његових социјалних одредница (политичких, економских, правних, етичких, едукативних). Код наших историчара постоје претеривања када југословенски рок и његов утицај на омладину покушавају да нађу у разноврсним партијским документима, уставним и законским одредбама, политичким говорима, записницима са свакојаким седница. Чак и Савез омладине Југославије, који је макар на папиру био задужен да прати и ову „непослушну” омладину, био је у највећој мери отуђен од „базе”, то јест од потреба и жеља младих људи који нису ишли на конференције него на журке, рок концерте и гитаријаде. Поред друштвене димензије, рок је имао и ону (у)личну, интимну страну.

Важније од свих ствари које се везују за рок музику, укључујући и перје, шљокице, кожане фетише, костимиране аспекте кемпа, трансвестизам, космичке фантазије и чувени тријумвират „секс, дроге и рок-ен-рол”<sup>50</sup> јесте оно што је обухватало ментални склоп младих људи.

„Права револуција шездесетих, моћнија и важнија за западњачко друштво више од било ког њеног спољашњег нуспродукта, била је унутрашња револуција осећаја и претпоставки: *револуција у глави*. Мало је људи које није дотакла и, као резултат, промене у свету биле су много дубље него што би биле чисто политичким мењањем. Била је то револуција обичног човека и у њему”<sup>51</sup>.

Под револуцијом у глави Макдоналд (MacDonald) подразумева психолошку промену која је захватила западњачко друштво између 1963. и 1973. године. С обзиром на то да је и Југославија у то време била „свет”, тај процес није заобишао ни њене житеље. Револуција у глави покреће и друштвене промене, а психолошка страна рокенрола показује се у најмању руку равноправном у односу на његов социјални карактер.

### *Закључак*

Закључци о југословенском року шездесетих крећу из два правца: једног, који се тиче односа музике и друштва и другог, који се односи на теоријске приступе феноменима популарне културе и рок музике.

---

50 Kor, F. (2003) *Kemp: laž koja govori istinu*, Beograd: Rende, str. 252.

51 Makdonald, I., nav. delo, str. 74–75.

---

У случају раног југословенског рока много тога почивало је на контрастима, али таквим који су били повољни по рок културу. Као и у животу, и у случају односа рокенрола и државе СФРЈ, за игру је било потребно двоје. Рокенрол шездесетих је искористио раскршће на коме су се нашли југословенско друштво, с једне стране, и југословенска култура, с друге. Гледано очима социолога, док се друштво градило на материјалистичким основама марксизма, његова култура следила је веберовске идеалистичке принципе. Рокенрол је у југословенско друштво ушао и мењао га захваљујући културној клими која је владала шездесетих година. Сходно Тојнбијевој (Toynbee) теорији изазова (*challenge*) и одговора (*response*), рокенрол је на овим просторима, уз студентске протесте 1968, дошао као културни одговор на стање друштва као изазов (бирокупацији, миту, корупцији, незапослености, превластима материјалних вредности). Тај особени музички или, боље рећи, поткултурни стил није био наметнут. Он се напросто „примио”, не због тога што су југословенски комунисти гајили симпатије према њему, него пре свега због већ утемељене традиције цеза и забавне музике на овим просторима и расположења грађана (нарочито младих) према садржајима популарне музике<sup>52</sup>. Из тог „јединства супротности” добијен је нов културни квалитет – рокенрол. И овај случај показује да се промене у култури догађају чешће из коинциденције или сплета околности, а мање из некакве строго рационалне, смишљане, без реда планиране и конципиране културне политике.

Шездесете године могу се означити невиним добом југословенског рокенрола, када он још није био комерцијализован. Са њим је дошло до ослобађања музичког израза за импровизацију, што је била увертира за освајање и других слобода. Што се тиче друштвених функција рока, нико не спори чињеницу да музика рока може бити коришћена у антикомунистичкој пропаганди, мењати идеолошке погледе и ширити просторе слободе. Међутим, културни антрополози давно су дошли до сазнања да ни „култура прималац” није посве пасивна и да се спољним културним утицајима могу пружати снажни отпори изнутра. Са југословенском културом то није био случај. Држава није показивала велики отклон од рокенрола, јер се знало да тај утицај има и позитивне стране: могу се променити ставови и укуси грађана, створити нове културне потребе, али не и урушити систем. Југословенске власти омогућиле су либерализацију друштвеног амбијента и културно приближавање светским трендовима, уз одређено задржавање суверености у политичким питањима.

---

52 Simić, V. B. (2011); Blam, M. (2011); Божиловић, Н. (2011).

---

Због тога су, не без основа, југословенској култури пришивали епитет „прозападне”, док је у политичком смислу та држава заузимала неутралну, то јест „несврстану” позицију.

На крају, када су у питању теоријски прилази југословенском рокенролу, они се данас, сходно оријентацијама њихових аутора, могу сврстати у три групе: оптимистичка, песимистичка и мелиористичка. По „оптимистима”, рокенрол је еманципаторска култура, јер је у самоуправно социјалистичко југословенско друштво унео западне грађанске вредности (демократију, слободу, индивидуализам) на чијим темељима је изведена еманципација читавог друштва. „Песимисти” сматрају да је рокенрол, као и западна култура уопште, страном телом у нашем „националном бићу”, да је неспојив са југословенском (српском) традицијом и, као такав, штетан по нашу културу. Оваква схватања доминирају данашњом политичком сценом јер њихови експоненти Србију замишљају као националну, а не грађанску државу<sup>53</sup>. Треће гледиште – „мелиористичко” – само на први поглед делује толерантно и помирљиво. У ствари, његови заговорници зазимају медиокритетно-кичерску позицију покушавајући да рокенрол и српски неофолк (као два „мегажанра”?) ставе под заједничку матрицу „популарног”. Некреативни еклектицизам ових антиподних праваца они (служећи се еуфемистичким поштапалицама) називају „сарадњом”, „прожимањем”, „сусретањем” или „дијалогом”. Тиме желе да замаскирају своју идеолошку и национал-романтичарску позицију која има један једини циљ – ограђивање од света и повратак омладине „својим коренима”<sup>54</sup>. Ускогрудим националним приступима, аутори овог профила убијају у року оно што га генерише, а то је његова универзална, неспутана и космополитска природа. Методолошки гледано, приступ рокенролу не сме бити солипсистички, али се његова суштина, смисао и значај још мање могу разумети и објаснити квазиполитичким и национално егоистичним теоријама завере.

Данашњи историчари и теоретичари југословенског рокенрола у Србији склони су да из свог антикомунизма изводе

---

53 И данашња владајућа политичка елита у Србији није одушевљена Егзитом и сличним рок манифестацијама. Она више нема онако паничан страх јер је рок у међувремену изгубио на субверзивности. Али, познајући еруптивну природу рока, имају притајен страх или макар отклон од њега, који им не изгледа природно у друштву Србије како га они имају у својим главама (традиционално, патријархално, национално, једноумно и „саборно”). При том се уздају у актуелно антиевропејство младих и антинаатовско расположење већине. А све то скупа нема везе са музиком.

54 Видети: Ђурковић, М. (2013) Рокенрол и нова народна музика у Југославији и Србији, *Социолошки преглед* бр. 2, Београд: Српско социолошко друштво.

закључке који не одговарају правом стању ствари. Критикујући комунизам (*alias* социјализам југословенског друштва), ти аутори неоправдано одбацују и вредности које је он поседовао. Другим речима: са прљавом водом они избацују и дете из корита. Запажа се још један парадокс: историчари националне теоријске провенијенције у Србији склони су да из истих, „комунистичких” извора (штампе, часописа, ревија, политичких говора, партијске и политичке документације) доказују своје, а оспоравају туђе тезе (оне које су супротне њиховим идеолошким уверењима), што је нонсенс. Тако је и у овом случају: исказујући своју идеолошку опредељеност и уметничку несензибилност, они најчешће заборављају најважнију истину: рокенрол је пре свега и изнад свега – музика.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Buckingham: Open University Press.
- Blackman, S. (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from Chicago School to Postmodernism, *Journal of Youth Studies*, 8 (1), pp. 1–20.
- Blam, M. (2011) *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture.
- Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: Studentski kulturni centar.
- Božilović, N. (2008) *Umetnost, kreacija, komunikacija*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Божиловић, Н. (2011) Вулгаризација традиције популарне музике у Србији, *Теме* бр. 4, vol. XXXV, Ниш: Универзитет у Нишу, str. 1323–1353.
- Božović R. (2002) *Dominacija i otpor*, Beograd: Čigoja štampa, Fakultet političkih nauka.
- Ђурковић, М. (2013) Рокенрол и нова народна музика у Југославији и Србији, *Социолошки преглед*, vol. XLVII, бр. 2, Београд: Српско социолошко друштво, стр. 231–247.
- Džouns, L. (2008) *Narod bluza: Crnačka muzika u beloj Americi*, Beograd: Utopija.
- Friedberg, H. (2001) Hang Up My Rock and Roll Shoes: The Cultural Production of Rock and Roll“, in: *Popular Culture: Production and Consumption*, Harrington, L. and Bielby, D. D. (eds.), Oxford: Blackwell Publishers, pp. 154–165.
- Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd: ПС и CIDID.
- Gair, C. (2007) *The American Counterculture*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gocić, G. (2012) *Endi Vorhol i strategije popa*, Beograd: Službeni glasnik.



- Gordi, E. (2001) *Kultura vlasti u Srbiji: Nacionalizam i razaranje alternativa*, Beograd: Samizdat B92.
- Ivačković, I. (2014) *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna.
- Janković, V. Dž. (2008) *Godine na 6*, Beograd: Laguna.
- Janjatović, P. (2007) *Ex YU rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd: Autorsko izdanje.
- Kor, F. (2003) *Kemp: laž koja govori istinu*, Beograd: Rende.
- Krnić, R. (2010) Džez između popularne glazbe i elitne umjetnosti. *Društvena istraživanja*, god. 19, br. 6 (110), Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, str. 1115–1138.
- Makdonald, I. (2012) *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio.
- Morin, E. (1989) *Kako misliti Evropu*, Sarajevo: Svijetlost.
- Parsons, M. Estetika Rolling Stonesa, u: *Rock'n'roll: istorija, teorija, estetika, kritika*, priredio Anđelković, V. (1987) Beograd: TRZ Panpublik, str. 77–80.
- Perasović, B. (2001) *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Perković, A. (2011) *Sedma republika: Pop kultura u YU raspadu*, Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik.
- Popović, P. (2008) *Rokopisi*, Beograd: Zepet Book World.
- Раковић, А. (2012) *Рокенрол у Југославију 1956–1968*, Београд: Архипелаг.
- Ranković, M. (1996) *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Roszak, T. (1978) *Kontrakultura*, Zagreb: Naprijed.
- Ruže, Ž. (1994) *Muzika i trans*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Sen-Žan-Polen, K. (1999) *Kontrakultura. Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, Beograd: Clio.
- Simić, V. B. (2011) *Sentimentalno putovanje*, Beograd: Clio.
- Škarica, S. (2005) *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane (1956–1970)*, Zagreb: V. B. Z.
- Trifunović, Lj. (1986) *Vibracije*, Novi Beograd: IIC SSO Srbije.
- Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Nikola Božilović

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

ANTINOMIES OF THE YUGOSLAV ROCK-N-ROLL  
IN THE SIXTIES

Abstract

The author gives a parallel comparative overview of the Yugoslav society in the 1960s on the one hand, and the rock-n-roll music which established itself as a dominant music trend of the young generations of the decade, on the other. An attempt is made to answer the question of how rock culture as a phenomenon of capitalist and imperialist America has found a place in the cultural map of a socialist anti-imperialist country such as Yugoslavia. The article considers the “crossroads” in which Socialist Federative Republic of Yugoslavia had found itself: while the society had programmed its development in accordance with the materialistic grounds of Marxism (with relevant ideology) its culture unintentionally followed the Weber idealistic perspective. The author aims to prove a thesis under which rock-n-roll, although it came from outside, was not forcefully imposed to Yugoslavia (economically or politically) because rock-n-roll itself represented opposition to the dominant culture of the American society in which it originated. In this part of the article, the author holds an argument with the conspiracy theorists who believe that rock-n-roll had the role of a Trojan horse that would later speed up the ruin of communism. The main reason for such a quick and warm reception of rock-n-roll by the young is found in the fact that even pre-war Yugoslavia had a well grounded tradition of jazz and pop music with adequate culture that rock-n-roll leaned on and enriched. However, rock-n-roll was not that simply assimilated in the land of the communist and antifascist fight heroes. Its acceptance entailed many contradictions, quite different from the ones that were dominant in the USA or Great Britain. The contradictions here arose from the features of the social system and the traditional cultural patterns. According to the author, the acculturation wave that carried the rock-n-roll to Yugoslavia was successful because rock-n-roll is the kind of music that has universal significance and outreach. It cannot be clean cut down to the attributes of its overall esthetic expression – social, anthropological or psychological.

**Key words:** *rock-n-roll, SFRY, generation clash, counterculture, subversion, ideology*

---

ИВАНА ПОПОВИЋ

---

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1445242P

УДК 351.85(497.11)

745/749:005.745(497.113)"1982/..."

кратко или претходно саопштење

---

# ПОСТОЈЕЋА И МОГУЋА УЛОГА СТРАТЕГИЈА И ИНСТРУМЕНАТА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ

---

## СТУДИЈА СЛУЧАЈА КОНТИНУИРАНОГ ДЕЛОВАЊА СИМПОЗИЈУМА СКУЛПТУРЕ *TERRA (ТЕРА)* У КИКИНДИ

**Сажетак:** Овај рад разматра могућност деловања и остварења визије и стратешких циљева Интернационалног симпозијума скулптуре *Terra* у Кикинди и постојеће и могуће улоге стратегија и инструмената културне политике у његовом континуираном деловању. Због тачног дефинисања овог односа, у првом делу рада бавимо се студијом случаја Симпозијума „*Terra*” и објективним сагледавањем и утврђивањем сврсисходности културолошког садржаја и друштвене и економске оправданости стратешких циљева Симпозијума, као неопходног предуслова за имплементацију културне политике у остварење континуираног деловања Симпозијума и визије организације. Циљ рада је да докаже могућност реализације стратешких циљева Симпозијума и у условима економске кризе и објективне немоћи одговарајућег ресора (културе), у условима рестриктивног буџета, да проблем самостално разреши. Тим поводом, други део рада бави се укључењем других јавних политика, у складу са уделом деловања Симпозијума у

њиховим областима и препоручује спровођење стратегије повезивања и то међуресорног (у оквиру сваког од три нивоа Управе) и међувладиног, обједињавањем финансијског учинка сва три нивоа Управе – Општине Кикинда, АП Војводине и Републике Србије.

**Кључне речи:** *Интернационални симпозијум скулптуре „Terra”, стратешки циљеви, културна политика, стратегије културне политике, финансирање*

### *Уводна разматрања*

Развој културе једне земље тешко може да се замисли без помоћи државе. Држава ову помоћ спроводи на различите начине. У зависности од политичко-друштвених опредељења, држава бира политичко средство за помоћ развоју културе, уметности и медија, преко државних или парадржавних тела, или на неки други начин, применом разних специфичних политичких средстава.

„ ... У земљама у којима постоји владино или парадржавно тело са надлежностима у области културе, културна политика је јавна практична политика у области културе”.<sup>1</sup>

Према Милени Драгићевић Шеших и Бранимиру Стојковићу које цитира Весна Ђукић „... пошто нема људског друштва без културе, могло би се закључити да не постоји ни друштво које нема културну политику, што само делимично одговара стварности... један број држава не води културну политику, нема министарство културе или друго ресорно државно тело, али различитим инструментима јавне практичне политике (правно-политичким, економским и др.) недвосмислено доприносе културном животу и културном развоју.”<sup>2</sup>

Помоћ и бригу за културу и уметност, у највећем броју држава, спроводе ресорна тела у оквиру извршне власти, министарстава културе или секретаријата за културу, у зависности од територијалне структуре државе (унитарна држава, федерална подела, регионална подела по различитим принципима итд.), преко активности усвојене политике земље. За културну политику је важно да „постоји дугорочна стратегија развоја којом се предвиђају одређене активности са циљем да се задовољи извесна потреба или реши

---

1 Ђукић, В. (2010) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм и телевизију, Факултет драмских уметности, стр. 23.

2 Исто, стр. 24.

одређен проблем”.<sup>3</sup> Одсуство стратешког плана у културној политици условљава постојање културне политике која се „заснива на тактичком и свакодневном оперативном одлучивању које није засновано на дугорочној визији и циљевима које треба остварити”.<sup>4</sup> Ово, свакако, није посебно ефикасан начин спровођења културне политике, јер спречава и организације културе са усвојеном дугорочном визијом да стратешки план раде бар за средњорочни период. Међутим, транзициони процеси од 1989. године до данас доводили су, у појединим периодима, до немогућности другачијег спровођења културне политике државе, све у зависности од брзине спровођења економско финансијских реформи и финансијске консолидације. С тим у вези, држава је могла своју културну политику да постави у ниво дугорочног стратешког планирања или, у супротном случају, у ниво тактично-оперативног свакодневног одлучивања.

Овај други случај је начин спровођења културне политике у Републици Србији. Одлуке о активностима свакако да нису донете у складу са неком усвојеном визијом. Оне се доносе од усвајања до усвајања годишњег буџета Републике, његових ребаланса, усвајања законских и подзаконских аката, до владиних прописа и уредби, што никако не доприноси континуираној реализацији културне политике, па чак ни до успостављања приближне препознатљивости. Установе културе, културне манифестације и разне друге активности у овој области немају могућност да успоставе чак ни краткорочне циљеве (као што је, на пример, број премијера у позоришту у једној сезони), већ се све активности свде на повремене, ретке *ad hoc* реализације, што је у последњој деценији постала скоро редовна пракса у позоришту, галеријама, музејској и библиотечкој делатности, кинематографији итд. Пошто се културна политика Републике и осталих нивоа Управе не може посматрати мимо владајућих економских токова, поставља се питање да ли ће њено оптимално успостављање стићи тек као позитивна последица будуће имплементације нових закона из области економије и финансија, тачније, значајног економског опоравка и финансијске консолидације земље.

Разматрати укупно деловање Интернационалног симпозијума скулптуре „Тера” у Кикинди, значи упустити се у проучавање мултидисциплинарне активности једног концепта, који већ 32 године траје на домаћем али и на светском простору културолошких збивања. Ова констатација заснива се на

---

3 Исто, стр. 28.

4 Исто, стр. 28.

---

објективној оцени свих активности, од оснивања Симпозијума, формулисања мисије и визије, стратешког планирања, до креација скулптура у теракоти, постепеног и доследног формирања радних простора, што све води потпуном остваривању визије организације.

Било је неопходно применити методу студије случаја – анализе и закључивања – Симпозијума скулптуре „Тера”, а до прикупљања неопходних прецизних података применом метода посматрања и бележења, интервјуа (са директором „Тере” Слободаном Којићем и са координатором *Terra*-торије Марком Лађушићем), анкета и упитника и проучавањем доступне писане грађе – прес клипинга, критичких текстова, каталога и промотивних материјала. За ово истраживање био је потребан вишестратни теренски рад. Тек када смо установили и доказали објективност и сврсисходност стратешких циљева „Тере”, упустили смо се у разматрање теоријских ставова о културној политици, њиховом деловању, стратегијама и инструментима, све у циљу доказивања хипотезе – да је доследном имплементацијом посебних стратегија културне политике могуће, и у случају економске кризе, доћи до неопходног буџета за решавање акутних проблема у култури.

Покушаћемо да докажемо да је могуће остваривати раст активности ове специфичне организације културе уз подршку културне политике, ма како културна политика била у деликатном положају, чак и невидљива у дугим периодима очекивања њене активности. Потребно је показати да културна политика, као једна од јавних практичних политика, има право и обавезу да у активност свог ресора договорно инкорпорира и активности других ресора, уколико стратегија деловања и развоја организације културе, својом активношћу, залази у домен тих других ресора. Теоријски показатељи и дефиниције јавних политика показују да је то могуће, пожељно, чак обавезујуће, ако такав начин организовања води бољитку активности организације културе. Ако овакво међуресорно деловање доводи до коначног позитивног решења статуса једне организације културе, као што је у овом случају „Тера”, онда је разлог за његово спровођење убедљив и сврсисходан.

*Студија случаја Интернационалног  
симпозијума скулптуре „Terra” у Кикинди*

Интернационални симпозијум скулптуре Тегга основан је као подцелина Центра за ликовну и примењену уметност „Тера” у Кикинди. Центар има равномерни приступ разним облицима уметничке ликовне праксе. За разлику од Центра,

Симпозијум „Тера” заснива своју делатност на само једном облику ликовне праксе – вајарској уметности у теракоти.<sup>5</sup> Симпозијум Тетга основан је 1982. године захваљујући стицају кореспондентних околности: визионарској замисли оснивача, вајара Слободана Којића, постојању идеалног простора за будући рад вајара, неограниченим количинама материјала – првокласне глине, разумевању индустрије „Тоза Марковић”, чији је напуштени погон Симпозијум добио, као и доброј процени општине Кикинда, која је постала званични оснивач Интернационалног симпозијума скулптуре „Тере”. У свом интервјуу ауторки овог рада, директор „Тера” Слободан Којић каже: „Још док сам студирао, виђао сам на путовањима велике теракоте. Етрурци су правили огромне теракоте, онда Кинези... Постојала је свест да је могуће у печеној земљи направити велике скулптуре. А како сам живео у Кикинди и знао да имамо велике пећи у фабрици „Тоза Марковић“ и глину, зачела се мисао о оснивању вајарског симпозијума. Већ од самог старта био сам уверен да ће „Тера” бити јединствена светска појава.<sup>6</sup>

Од 1982. године, када је Симпозијум почео са радом, са пет позваних вајара у првом сазиву, до данас је у атељеу „Тера” радило, у групама од пет до осам вајара годишње, преко 300 аутора из Србије, Црне Горе, Хрватске, БиХ, Словеније, Мађарске, Холандије, Италије, Француске, Норвешке, Шкотске, Аустрије, Енглеске, Турске, Немачке, Грчке, Румуније, Чешке, Бугарске, Данске, Шпаније, Израела, Индије, Ирана, Русије, Кине, Египта, САД, Мексика, Перуа, Аргентине, Бангладеша, Јужне Кореје, Јапана и Тајвана.<sup>7</sup>

Креативни вајарски рад траје од 1. до 31. јула сваке године. Он подразумева да сваки аутор остави „Тери” једну монументалну скулптуру и две скулптуре галеријског формата. Тако је настала колекција од преко 1000 скулптура.<sup>8</sup> Највећи број ових скулптура је у депоу атељеа, а познат број је изложен на слободној зеленој површини испред атељеа, у парку ИГМ „Тоза Марковић”, у сталној поставци Народног музеја у Кикинди и у изложбеним просторима Центра за ликовне и примењене уметности „Тера”. Оваквим деловањем Интернационални симпозијум скулптуре „Тера” испуњава своју мисију која тражи високостручно, пробрано

---

5 Поповић, И. (2011) *Интервју са Слободаном Којићем*, директором „Тере”, Кикинда.

6 Исто.

7 „Тера”, *centar za likovnu i promenjenu umetnost, Kikinda, Informacije med nadzmenta „Tere”*. <http://www.terra.rs/>, (приступљено 20. 3. 2014).

8 Исто.

---

пласирање вајарске уметности кроз свакогодишњи рад изабраних светских уметника. Симпозијум Тега негује вајарску креацију на највишем нивоу, јер постоји стални интерес да се креација промишља као врхунска, да се квалитет и значења стално продубљују. Мисија тражи и едукацију публике, едукацију младих вајара и дизање угледа Кикинде, АП Војводине и Републике Србије свуда у свету. Она подразумева највиши степен изврности свих пратећих активности организације. Визија организације јесте промишљена будућност организације у сваком погледу. За визију Симпозијума „Тера” могли бисмо, као почетак, да узмемо одржавање и подизање нивоа креативности, као најзначајнији учинак у стваралачком процесу. Овај део визија остварује сталним посматрањем актуелних светских токова у вајарству и довођењем најбољих аутора на Симпозијум.

Визија „Тера” је величанствен комплекс вајарског стваралаштва, едукације младих уметника, чување достигнутог и изведеног, активне излагачке делатности на увид уметницима, стручњацима, гостима и све бројнијим туристима као и одржавање и неговање наслеђеног културног добра, објеката архитектуре индустријске и других намена који, са пренамењеном функцијом, чине или ће у блиској будућности чинити, радне просторе „Тера”. Озбиљан светски тренд у очувању архитектонско културног наслеђа траје у развијеним земљама већ неколико деценија. Објекти из времена индустријске револуције до почетка XX века, губитком основне намене – делатности постају, напуштањем људске активности у њима, потенцијално склони девастацији самог објекта и уништавању техничког наслеђа – опреме у објектима. Најразвијеније земље индустријског Запада нашле су решење овог проблема у пренамени ових објеката. Прво је очување наслеђа и друго, озбиљне уштеде у градњи нових објеката. Обављају се конзерваторски радови и визуелно аскетске интервенције у ентеријеру и објекти се додељују махом организацијама културе, пошто су ове способне да, без драматичних радова у ентеријеру, прилагоде своју делатност (позоришта, концертне сале, културни центри, ликовне галерије и сл.).

У земљама југоисточне Европе па и у Србији, са скромним наслеђем, многи значајни објекти, велике архитектонске лепоте и унутрашње техничке опреме, срушени су у претходном периоду социјализма, а период дивље транзиције само је убрзао овај процес.



У Енглеској, земљи пребогатог индустријског наслеђа, сви објекти су, на нивоу државе, укњижени, валоризовани и каталогизовани!<sup>9</sup>

Визија „Тере” предвиђа у блиској будућности успостављање високог едукативног нивоа остварењем Академије вајарства са основним, последипломским и докторским студијама. Наставни кадар у оваквој једној школи камп модела чиниће најзначајнији од аутора – учесника Симпозијума, професора угледних светских уметничких школа, којих је, међу учесницима Симпозијума, преко 70%. Предстоји и отварање Музеја „Тера”, можда већ током 2015. године. Његова поставка садржаће историјски део са артефактима од теракоте, од неолита, старог и средњег века, све до индустријских производа намењених грађевинарству XIX и XX века. Други део ће садржати поставку скулптура у теракоти, резултат три деценије рада Симпозијума „Тера”. Стварањем инфраструктуре за туристе „Тера” ће постати културно - туристичка дестинација првог реда. „Облици туристичке тражње се мењају и интересовање туриста све више усмерава на културно-историјско наслеђе и културу у свим њеним аспектима. Туристи више не желе да буду само посматрачи туристичких дестинација. Они желе да буду и учесници у доживљајима које нуди дестинација”.<sup>10</sup>

Разматрање досадашњег рада и резултата Тера-е, реализације визије организације и, у скорој будућности, остваривања преосталих циљева визије, доказује да је реч о успешној и, на културолошком плану земље, пожељној и потребној институцији.

### *Досадашњи значај културне политике за континуирано деловање „Тере”*

У остваривању радних простора за активности „Тере” успоставила се, у три деценије рада, одређена доследност. Симпозијум је почео да ради 1982. године у некадашњем другом погону индустрије крепа „Тоза Марковић”. То је индустријска зграда из 1895. године, изванредне лепоте, са свим обележјима квалитетне индустријске архитектуре тог времена. Фронтална фасада зграде је издужене пропорције 1:7, са централним улазом на фасадном испаду. Фасада је у опеци и није нарушавана никаквим интервенцијама. Зграда

---

9 Bracegirdl, B. (1974) *The archaeology of industrial revolution*, London: Heinman.

10 Хаџић, О. и др. (2005) *Културни туризам*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Природноматематички факултет, департман за географију, туризам и хотелијерство.

је, као индустријски II погон ИГМ “Тоза Марковић”, напуштена осамдесетих година, када се ИГМ „Тоза Марковић” модернизовала у другим погонима, а зграда II погона остала као грађевински вишак. Споразумно је уступљена Симпозијуму „Тера” па је, самим тим, и брига о одржавању објекта прешла на новог корисника. Трошкови одржавања објекта (као и основних делатности Центра „Тера” и Симпозијума) покривани су наменским средствима ресора културе Општине Кикинда, Аутономне Покрајине Војводине и Републике Србије. Преношењем бригае над зградом на „Теру” спасен је, од даље девастације, овај примерак архитектуре, потпуно у складу са светском трендом пренамене и заштите објеката ране индустрије, као културног наслеђа. Функционална адаптација унутрашњости атељеа 2010. године, без нарушавања изворне лепоте, донела је простору важан квалитет – нови под са подним грејањем, чиме се омогућава рад у атељеу независно од временских прилика.

Музеј „Тера” је једна од најзначајнијих одредница у визији „Тере”. За стварање Музеја „Тера” била је, у првобитној замисли, предвиђена изградња нове зграде на делу плаца од 4 хектара који окружује „Теру”. Недостатак новца одлагао је почетак градње, да би 2011. године тај проблем био фундаментално решен. Општина Кикинда откупила је од Секретаријата за имовину АПВ огроман комплекс старе касарне (вишегодишњи кредит) и један значајан део комплекса доделила „Тери”. На комплексу од 5 хектара је девет објеката који ће бити адаптирани у објекте неопходне за остварење визије Тегга-и, стварање будућег центра за основне, мастер и докторске студије вајарства теракоте – Академије „Тера”.

Капитални објекат на комплексу, зграда мањежа из XIX в. биће адаптиран у Музеј „Тера”. Објекат мањежа датира у планским документима Кикинде од 1871. године. У основи објекат мањежа има 1800 квадратних метара.<sup>11</sup> По величини је био други објекат ове намене у Аустроугарској монархији, а једини већи изграђен је у Бечу.<sup>12</sup> И овај објекат, као и зграда атељеа „Тера”, по препоруци Завода за заштиту споменика

---

11 Објекат мањежа у кругу старе касарне у Кикинди, доделом Тегги, вероватно је спасен од урушавања у последњем тренутку. Велики културно-технички значај, пре свега савладавање распона мањежа од 30m, без потпорних стубова због првобитне намене објекта, школе јахања и тренажног терена, сврстава овај објекат у највеће и најзначајније у Средњој Европи. Слободна површина од 1800 квадратних метара омогућиће уређење Музеја применом софистицираног мобилијара (мобилне преграде, савремени светлосни парк, пројекциона и видео опрема) у музејски простор првог реда.

12 *Terra*, centar za likovnu i primenjenu umetnost, Kikinda *Informacije me-nadžmenta Tere*, <http://www.terra.rs/>, (приступљено 20. 3. 2014).

културе у Суботици, заслужује заштиту и одржавање као важан објекат техничке културе. Најжитнија заштитарска мера била је санација крова због оштећене лимене покривке и пропадања челичне кровне конструкције, што је учињено 2012/13. наменским средствима Министарства културе Републике Србије (5.500.000 динара) и Општине Кикинда (1.500.000 динара), чиме је заустављена девастација објекта. Од ургентних радова на овом објекту остала је хоризонтална изолација. Покрајински Секретаријат за културу одобрио је за ову намену 2.000.000 динара, а укупна вредност радова је 4.800.000 динара, па се 2.800.000 динара очекује од Општине Кикинда.<sup>13</sup> Остали већи радови су бетонирање целе површине мањежа (вредност радова 5.100.000 динара) и електричне инсталације (вредност радова 2.000.000).<sup>14</sup> У овом периоду намера менаџмента „Тере” је да се адаптација уради минималистички, да се Музеј „Тера” што пре отвори, а да се у будућем периоду, отварањем нових извора финансирања, адаптација усаврши.

Према овим наведеним подацима очигледно је да је државна Управа општинског, покрајинског и републичког нивоа интервенисала одређеним средствима из буџетских фондова, како би „Тери” омогућила даљи развој ка остварењу визије организације. Потребно је, међутим, да културна политика и даље, у ситуацији деобе скромних средстава на велики број буџетских корисника, задржи своју перцепцију на „Тери”, на њеној основној делатности и неопходним инвестицијама у циљу остварења „Териног” стратешког плана. За сада је неопходно да се извршне власти земље законодавно припреме за тренутак економског опоравка који мора уследити. Министарство културе треба, као предлагач нових закона из своје области, да усвоји низ параметара при изради тих закона, како би културну политику претворило у модерну, успешну и ефикасну јавну политику која свеобухватно сагледа све културне потребе друштва за дужи период, валоризује их и успоставља, доследно, континуитет сопствених активности.

Сви остали објекти будућег Центра „Тера” биће адаптирани за потребе Академије „Тера”.<sup>15</sup> Ту ће се наћи: зграда Академије „Тера”, зграда резиденције за гостујуће професоре,

---

13 Поповић, И. (2013) *Интервју са Слободаном Којићем, директором Тере, Кикинда.*

14 Исто.

15 На великом комплексу од 5 хектара, који има два улаза на супротним странама (север, југ) распоређено је, на удаљености од Музеја од 50 до 150 m, девет зграда бивше војне намене који ће, адаптацијом, бити претворени у употребне просторе будуће Академије „Тера”.

---

зграда за смештај студената Академије „Тера” и полазнике курса теракоте, зграда продавнице сувенира, (производа „Тере”) и кафетерија, зграда радионице и магацина (две зграде старих коњушница биће адаптиране, једна у радионицу, а другој ће се, реконструкцијом, вратити првобитни изглед коњушнице.<sup>16</sup>

Добра је околност за рад „Тере” што је менаџмент организације са великим оптимизмом укључен у остварење свог стратешког плана, зато што „примена стратешког планирања јесте онај инструмент који ће гарантовати да стечена знања, увиди и вештине у почетном сегменту процеса подизања капацитета буду не само имплементирани, већ на прави начин искоришћени за организациони развој”.<sup>17</sup> Оваквом тумачењу примене стратешког планирања потпуно одговара пример „Тере” која се, упркос раду у најтурбулентнијим могућим околностима, није организационо, кадровски и креативно урушила. Без обзира што „...не постоји системски захтев културне политике...”,<sup>18</sup> што је у Србији свакако случај, „Тера” је у свом деловању успела да развије „...унутрашњу потребу организације за стратешким мишљењем...”<sup>19</sup> и да на тај начин постигне стабилност и „...препознатљивост организације у околини и стално повећање квалитета креативних програма”.<sup>20</sup>

Консеквентно спровођење стратешког плана омогућило је „Тери” стабилан рад током 32 године трајања. Само првих неколико година деловања „Тере” околности су биле релативно стабилне, да би, већ крајем осамдесетих, прешле у турбулентне што, са извесним осцилацијама, траје до данас. Значајно је што се у тим околностима менаџмент није тим околностима тврдо супротстављао, већ им се врло креативно прилагођавао, коригујући, квантитативно, своје деловање. Учешће вајара на Симпозијуму, предвиђено у групама пет до осам годишње, прилагођавало се материјалној ситуацији, али никада на уштрб квалитета. Културна политика три нивоа Управе показала је до сада своје интересовање за рад „Тере”, од доделе радних простора до континуираног, у оквиру објективних могућности, финансирања основног рада Центра „Тера”, Симпозијума „Тера” и интервентног

---

16 Terra, centar za likovnu i primenjenu umetnost, Kikinda, *Informacije menadžmenta Tere*, <http://www.terra.rs/>, (приступљено 20. 3. 2014).

17 Dragičević-Šešić, M. i Dragojević, S. (2005) *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Beograd: *Clio*, str. 95.

18 Исто, стр. 96.

19 Исто.

20 Исто.

---

финансирања инвестиционих захвата на објектима. Како стратешки план „Тере” предвиђа за „Теру” статус самоодрживости, потребно је да културна политика, у наредном периоду, што активније помогне „Тери” у реализацији стратешког плана, како би се „Тера” што пре осамосталила као самофинансирајућа културна организација.

*Активности у остварењу  
стратешких циљева и визије Terra-e*

Едукативна функција „Тере” је стручно образовање младих вајара – студената у погледу креације и извођења скулптура у теракоти. Највиши едукативни моменат је сазнање и усвојено искуство да печена глина може да буде финални вајарски производ који, за разлику од глеђосане и бојене уникатне керамике, задржава архетипски изглед теракоте, забележен и наслеђен на овим просторима још из неолита.

Центар за ликовне и примењене уметности „Тера” постепено је успостављао врло блиску сарадњу са уметничким факултетима из Београда, Новог Сада, Цетиња, али и разним светским – италијанским, француским и јапанским. Од 2008. године, кад је основана „Тераторија”, идејни изданак „Тере”, студенти, који су искористили потенцијал „Тере” за кампањски рад врло велике групе 80 до 120 младих аутора годишње за креацију бројних скулптуре у теракоти, мањих формата, извели су преко 3.000 скулптура. За деловање „Тераторије”, „Тера” даје просторне радне капацитете и материјал, а „Тераторија” плаћа трошкове смештаја и боравка. Огроман број радова „Тераторије”, због малих формата погодних за транспорт, од тада је сваког лета гостовао у Београду, у оквиру Београдског летњег фестивала БЕЛЕФ, који је и финансирао активност „Тераторије” 2008. и 2009. године. Изласком Белефа из финансијске сарадње са „Тером”, даље гостовање „Тераторије” у Београду постало је неизвесно, али је београдска Општина Стари Град препознала урбани квалитет и значај летње изложбе па је, истина са знатно мањим средствима, омогућила даље гостовање Teratorije. У потпуно неизвесним економским околностима у држави, немогуће је обезбедити квалитетан *fundrasing*, што би за „Тераторију” било право и трајно решење.<sup>21</sup>

Поново је 2012. године „Тераторија” ушла у програм Белефа да би ове године, одлуком Уметничког савета Белефа, била уклоњена из програма, само седам дана пре отварања изложбе. Не улазећи у разлоге овакве одлуке, мора се оценити да

---

21 Поповић, И. (2011) *Интервју са Марком Лађушићем, координатором Teratorije*, Кикинда.

---

је независно финансирање „Тераторија” такође императив. Сарадња са уметничким факултетима и рад „Тераторије” је су едукативна активност „Тере”, али се прави едукативни учинак очекује тек кад се оснује Академија „Тера”, што ће се догодити чим се припреме садржајни и радни капацитети у комплексу новог центра „Тера”. Будући атеље Академије само је 50 m удаљен од Музеја „Тера”, што ће студентима представљати стални подстрек и увид у актуелне светске токове вајарске уметности. Следећи едукативни програм представљаће курсеви вајања за заинтересоване полазнике из целог света. Уједињене нације неколико деценија истражују одговоре будућих пензионера чиме би се бавили по одласку у пензију. Више од 70% изјашњава се за бављење ликовним уметностима, највише сликањем, у нешто мањем броју керамиком, скулптуром и теракотом. За овај едукативни програм „Тера” постаје, значи, озбиљна корисничка дестинација, међу ситуираним пензионерима из земље и света. „Сећање туриста на доживљаје током боравка на дестинацији често је међу најупечатљивијим успоменама из њиховог живота”.<sup>22</sup> Претпоставка је да лично изведен и креиран предмет, у овом случају теракота, представља узбудљиво сећање сваког полазника курса и потенцира његову жељу за поновним доласком. Овде се већ сагледава озбиљно учешће „Тере” у културном туризму Кикинде, АП Војводине и Републике Србије. Др Весна Ђукић даје дефиницију културног туризма: „Културни туризам је селективни облик туристичког кретања, мотивисан културним и уметничким добрима, вредностима и садржајима”.<sup>23</sup> Пројекат курсева теракоте у Центру „Тера” одредио би је не само као пролазну туристичку тачку на некој установљеној туристичкој рути (узбудљиво разгледање уметничких садржаја у току кратке посете), већ би је произвео у планирану туристичку дестинацију, са боравком и креативним радом. Туристичка понуда „Тере” полазницима курсева обухватала би и једнодневне посете туристичким дестинацијама (уметничке и духовне садржине) у земљи и региону: Београд, Нови Сад, Суботица, Темишвар, Будимпешта, Фрушка Гора итд.

Сем основне делатности Симпозијума Тегга, све остале активности, разматране у претходном тексту, биће комерцијалне. На овај начин „Тера” жели да у будућем раду постигне здрав степен одрживости независним самофинансирањем.

---

22 Хаџић, О. и др. (2005) *Културни туризам*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Природноматематички факултет, депарتمان за географију, туризам и хотелијерство, стр 7.

23 Ђукић Дојчиновић, V. (2005) *Културни туризам, менаџмент и развојне стратегије*, Београд, *Clio*, стр. 6.

---

Ако се овоме дода и одлука „Тере” да калупе малих формата скулптура и употребних предмета, (произведене у будућем Дизајн студију „Тера”), искористи за производњу великих серија уметнички обликованих предмета одливањем и отискивањем и то ангажовањем локалног становништва у домаћој радности, а затим их пласира у неке од великих трговинско производних ланаца у Европи (на пример ИКЕА), „Тера” је на добром путу да реши своје финансијске проблеме.<sup>24</sup> Међутим, да би се све ове претпоставке визије и стратешког плана „Тере” оствариле, неопходно је обезбедити радне и смештајне просторе, односно материјална средства за неопходне адаптације постојећих објеката. Тек када ово буде готово (а рокови за адаптације и санације могу да буду кратки, до две године), менаџмент „Тере” покренуће, по свом плану, широку маркетиншку кампању у домаћим и светским оквирима. Ту ће, свакако, од непроцењивог значаја бити помоћ светске мреже аутора – досадашњих учесника Симпозијума. Свакако се узима у обзир и пословна сарадња са туристичким агенцијама и организацијама и коришћење њихових европских програма.<sup>25</sup>

Пошто има детаљне пројекте за своје будуће активности у домаћим али и европским оквирима, „Тера” реално рачуна на претприступне фондове Европске Уније за развој културе и уметности. Уколико се преговори са Европском Унијом буду динамично одвијали а поједина поглавља успешно усаглашавала и затварала, расту шансе да се „Тера” учврсти у препознавању као значајан културни европски чинилац и да врло високо котира свој значај у културном и уметничком деловању. Сваке године у посету „Тери” долазе, појединачно или као делегације, дипломате из разних европских земаља и организација, углавном посредством амбасада у Београду. Овакве и сличне посете могу да представљају озбиљну подршку жељи „Тере” да се укључи у евроинтеграционе токове у култури, уметности и туризму. Музеолошку активност „Тера” ће, од свих предвиђених активности, најпре остварити. „Музеји све више постају места на којима ће туристи испољити своју креативност, те се у новије време у литератури среће и појам креативни туризам. Многи музеји уметности, нарочито у високо развијеним земљама, организују програме у оквиру специјалних уметничких студијских радионица, где туристи испољавају своју креативност али и испуњавају потребу за социјалним контактима. У многим музејима се организују сусрети, најчешће у касним сатима,

---

24 Поповић, И. (2013) *Интервју са Слободаном Којићем*, директором „Тере”, Кикинда.

25 Исто.

између туриста и кустоса музеја, на којима се води дискусија о утисцима које је музејска колекција оставила на посетиоце и врши се синтеза њихових опсервација”.<sup>26</sup> Већ у 2014. години биће завршени неопходни радови на мањежу и добиће се импресиван простор од 1800 квадратних метара у ком не постоји ни једна вертикална визуелна препрека, што ће ауторима музејских поставки и изложби омогућити пуну креативну слободу и ауторску интервенцију.<sup>27</sup> Ипак, пуни капацитет у сваком погледу „Тера” ће остварити кад се уобличи сви функционални објекти за креативни боравак и стваралаштво. Са великим парком од 5 хектара, нови Центар представљаће инспиративни амбијент за размену знања, идеја, иновација и искустава свих присутних – професора, студената, учесника Симпозијума, полазника курсава, туристичких посетилаца, купаца сувенира од теракоте. Велика површина комплекса пружа отворену могућност да се подигну рекреативни терени за мале спортове, а реконструкција једне од коњушница у првобитно стање намеће размишљање о привођењу објекта првобитној намени, одгајивању коња, који би се користили за рекреативно јахање.

*Разматрања о постојећој и могућој улози стратегија и инструмената културне политике за континуирано деловање Terre*

Почетна краткорочна инвестиција у адаптацију простора донеће „Тери”, на основу будуће комерцијализације активности, финансијску самосталност. Улазак Србије у Европску Унију поставиће „Теру” на отворену тремеђу Србије, Румуније и Мађарске, у централни део Панонске регије, на скраћени путни правац између Букурешта и Будимпеште и даље путовање ка Средњој Европи, што ће вишеструко увећати њен туристички потенцијал и финансијски учинак. Проблем представља финансирање адаптације објеката као предуслов за остварење стратешког плана „Тере” што је, опет, предуслов за финансијско осамостаљење и постизање статуса самоодрживости. Овај проблем изазван је општом економском кризом у којој се Србија налази и немогућношћу бар средњорочног стратешког планирања у области

---

26 Хаџић, О. и др. (2005) *Културни туризам*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Природноматематички факултет, департман за географију, туризам и хотелијерство, стр 31.

27 Музеолошка активност биће уско повезана са изложбеном активношћу „Тере”. Изложбене поставке у Музеју биће стална форма деловања а припремљене мобилне изложбе за гостовања у другим градовима зависиће од материјалних средстава (транспорт, осигурање поставке, графички материјали итд.), односно од способности менаџмента „Тере” да оствари договоре са могућим домаћинима изложби.



културе на републичком нивоу. Чињеница да УНЕСКО (UNESCO) препоручује одвајање из републичког буџета 1-3% за потребе културе у средње развијеним земљама а да је у 2013. години у Србији издвојено само 0,62%, довољно говори о драматичној немоћи културне политике земље да култури обезбеди било какав импулс за културни развој.

Са друге стране, по једној од дефиниција, „културна политика представља скуп управљачких мера и активности којима носиоци јавне практичне политике, на основу политичког, правног и финансијског ауторитета добијеног на демократским изборима, управљају културним животом и културним развојем на одређеној територији”.<sup>28</sup> Пошто у оваквим економским условима културна политика не може да оствари дефинисане задатке у ресорној области, мора се прибећи активностима ресора у краћим периодима, бар у једној буџетској години и то интервенцијом од случаја до случаја. За културне организације као што је „Тера”, која у свом деловању садржи разноврсне активности, могуће је применити партнерство као начин стратегије повезивања. „Са становишта културне политике, партнерство се имплементира ради њеног лакшег финансирања”.<sup>29</sup>

Два облика партнерске сарадње примењива су на финансирање делатности „Тере”. Први, међуресорна сарадња, „подразумева облике партнерске сарадње (најчешће на пројектима) између различитих ресора (културе, образовања, привреде, науке и др.)”.<sup>30</sup> Други облик партнерске сарадње је међувладина сарадња. „То је сарадња између извршних органа власти на различитим нивоима управе (републичком, покрајинском и градском – општинском)”.<sup>31</sup> Садашњи начин финансирања „Тере” најближи је међувладиној сарадњи, јер се „Тера” финансира 50% из општинског буџета, 25% из покрајинског буџета и 15% из републичког буџета. „Тера” обезбеђује 10% из других извора – спонзорства и сл. али је тај финансијски извор *ad hoc*, од године до године и доста је несигуран. Ово је уобичајени доток новца, мада сваки буџетски извор даје средства посебно, не по неком систему и устаљеном споразуму већ по годишњим одобрењима на основу захтева „Тере”.

---

28 Ђукић, В. (2010) Држава и култура: *студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, стр. 63.

29 Исто, стр. 247.

30 Исто, стр. 72.

31 Исто, стр. 72.

---

Вероватно би за финансирање Тегге, с обзиром на њену активност и потребу остварења стратешког плана као и мултидисциплинарност деловања, најпогоднији облик партнерске сарадње био међуресорни.<sup>32</sup> У осиромашеном буџету сваки ресор добија мање новца него што му је потребно па би се, за организације као што је „Тера”, неопходна средства једноставније прикупила обједињавањем удела ресора којима припадају одређени сегменти „Териних” активности. Међутим, с обзиром на територијални положај „Тере”, комбинација међуресорног облика партнерске сарадње и међувладиног облика партнерске сарадње дала би најпогодније резултате. Уколико би се средства споразумно планирала из сва три нивоа управе (републичког, покрајинског и општинског), пружила би се могућност да сваки ниво управе свој удео обезбеди међуресорном сарадњом на свом нивоу. Оваквим финансирањем средства би се лакше прикупила и омогућила би се реализација стратешког плана „Тере”. Планираним дизањем нивоа маркетиншких активности у земљи и свету „Тера” би, захваљујући угледу који већ има, изашла на тржиште културних производа као одличан пример организације са успешним и реализованим стратешким планом.<sup>33</sup> У оваквој варијанти „Тера” би ослободила државу терета финансирања, али би, као организација изванредне визије и њеног остварења потврђеног систематичним периодичним евалуацијама, могла да конкурише код европских фондова за наменска средства по пројекту. То ће се догодити у догледно време, уласком Србије у Европску Унију. „Многи други структурни фондови Европске уније такође финансирају пројекте који имају културну и социјалну димензију [...]. Тако, примера ради, Европски развојни регионални фонд има културну димензију и финансијски подржава пројекте који доприносе развоју региона [...]. То подразумева интегративну заштиту, обнову и изградњу архитектонског и културног наслеђа, стварање туристичких и културних

---

32 Мултидисциплинарна активност „Тере” поближе одређује опредељење, појединих дисциплина одређеним владиним ресорима: основна делатност – Симпозијум, Музеј и музеолошка активност, излагачка активност ослањају се на ресор културе. Академија „Тера” и све њене делатности озбиљним делом могли би да се ослоне на ресор образовања. Производна активност „Тере” могла би да рачуна на учешће ресора привреде а целокупна активност ове организације, као туристичка дестинација првог реда, на ресор туризма.

33 У интервјуу ауторки овог рада, 2011. директор „Тере” Слободан Којић објашњава да је тренутна меркетиншка активност намерно спуштена на доњи ниво, како угледу „Тере” не би штетила незавршена инфраструктура. Сматра се да велики светски углед „Тера” сада има у стручним уметничким круговима, а да ће завршетком инфраструктуре и озбиљном европском и светском маркетиншком кампањом, „Тера” постићи врло високи стручни и туристички рејтинг.

услуга, уметничко образовање, едукацију у области културног, туристичког и дестинацијског менаџмента.”<sup>34</sup> Овај цитат из књиге „Држава и култура” др Весне Ђукић потпуно је кореспондентан са најбитнијим циљевима стратешког плана „Тере” и њеном визијом, што учвршћује уверење менаџмента „Тере” да су европски фондови реална могућност за будуће новопроектване захтеве ове организације.<sup>35</sup>

„Тери” се мора омогућити, активностима културне и осталих јавних политика државе, окончање реализације њеног стратешког плана – уређење и адаптација објеката које већ има, у објекте одређене намене, о чему је већ било речи. Подразумева се да је за све ово неопходан одговарајући законодавно – правни оквир. Израда нових закона из свих области подразумева, већ сада, прилагођавање законодавним оквирима Европске Уније, како би процес преговора о приступању био што ефикаснији. Претпоставка је да ће и свежи закони о култури донети неке битне промене у корист референтних буџетских корисника и њиховог развоја. Због ових околности „Тера” мора да настави своје активности, у складу са њиховим досадашњим спровођењем, доследно, не мењајући свој приступ оваквом начину. Могуће су промена динамике реализације стратешког плана и осцилације у брзини спровођења, али је императив да га „Тера” спроведе, како би задржала шансу да се оствари као светски препознатљив бренд у области својих активности. Обавеза културне и других јавних политика је да овакав стратешки план подржи и да краткорочно премости актуелне проблеме. Тренутно повољна чињеница за „Теру” је што нема вишка запослених, што укупну активност обавља вођена малобројним а ефикасним менаџментом и што повећање стручних људских ресурса планира тек када оствари своје комерцијалне програме и финансијску независност, избегавајући, на тај начин, све потенцијалне опасности транзиционе економије и либералног тржишта.

### Закључак

Од почетне замисли – зачетка Интернационалног симпозијума скулптуре „Тера” до данас, показао се сав квалитет те

---

34 Ђукић, V. (2010) *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, str. 63.

35 Било је неопходно утврдити партнерску сарадњу Министарстава Владе РС: Министарства културе и информисања, Министарства просвете, науке и технолошког развоја, Министарство трговине, туризма и телекомуникација, Министарство финансија као међуресорну сарадњу а на нивоу Покрајине и општине одговарајућих секретаријата.

замисли. Он се огледа у висококвалитетном креативном раду вајара из целог света, остварењу завидне збирке скулптура у теракоти, успостављању угледа у земљи и свету, већ сада упечатљивој едукативној делатности међу студентима, систематичном и доследном остваривању стратешког плана развоја организације и поштовању првобитно успостављене мисије и визије Центра и Симпозијума „Тера” у Кикинди. Општина Кикинда показала се, својом подршком у оснивању „Тере”, као значајан учесник целог подухвата, а културна политика Општине као антиципативни чинилац у остваривању целе замисли. Да би „Тера” остварила своју визију о самоодрживости потребно је учинити још један корак – адаптирати радне просторе које „Тера” већ има. Ово би могло да има један од најзначајнијих учинака културне политике у односу на „Теру”, остварив уколико се примени стратегија повезивања, као једина могућност акумулације потребних средстава, што је у претходном тексту већ направљено.

Разматрање стратешких опредељења Симпозијума у студији случаја показала су да су циљеви у овом тренутку објективно оправдани и оствариви. Анализом стратегија културне политике доказали смо остваривост интервентног реаговања органа Управе на сва три нивоа власти и тако дали могући предлог менаџменту „Тере” за одлучну активност у овом правцу.

Остваривањем овог дела стратешког плана „Тера” ће, сем основне вајарске активности на Симпозијуму (која мора да остане искључиво у креативном домену), успети да комерцијализује све остале активности о којима је доста речено, да постигне финансијску независност, а да, као културна институција првог реда, ипак остане у сфери интересовања културне политике.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Terra, centar za likovnu i primenjenu umetnost, Kikinda, *Informacije menadžmenta Terre*, <http://www.terra.rs/>, (pristupljeno 20. 3. 2014).

Поповић, И. (2013) *Интервју са Слободаном Којићем*, директором „Тере”, 2013, Кикинда: „Тера”.

Поповић, И. (2011) *Интервју са Марком Лађушићем*, координатором „Тераторије”, 2011, Кикинда: „Тера”.

Поповић, И. (2011) *Интервју са Слободаном Којићем, директором Terre*, 2011, Кикинда: Terra.

Ђукић, В. (2010) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности: Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

*Terra* (2010) *Katalog 26. Internacionalnog simpozijuma skulpture*, Kikinda: *Terra*.

Belef (2009) *Katalog 09. Beogradskog letnjeg festivala*, Beograd: Belef.

Dragičević Šešić, M. i Dragojević, S. (2005) *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Beograd: Clio.

Đukić Dijčinović, V. (2005) *Kulturni turizam: Menadžment i razvojne strategije*, Beograd: Clio.

Хацић и др. (2005) *Културни туризам*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Природноматематички факултет, департман за географију, туризам и хотелијерство.

Dragičević Šešić, M. i Stojković, B. (1994) *Kultura: Menadžment, animacija, marketing*, Beograd, Clio.

Bracegirdl, B. (1974) *The archaeology of industrial revolution*, London: Heineman.

Ivana Popović

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE IMPORTANCE OF CULTURAL POLICY  
SUPPORTING A SUSTAINED CULTURAL ACTIVITY

CASE STUDY *TERRA* – INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM OF SCULPTURE IN KIKINDA

Abstract

The paper focuses on the work of the *Terra* International Symposium of Sculpture in Kikinda and the way the state cultural policy regarding this cultural institution, its importance, functioning and its plans about sustainability and development. The first step was to analyse the cultural policy which needs to be implemented in order to enhance the country support to the culture (to its sustainability and development). Then the subject was considered by focusing on the current state of cultural policy in the Republic of Serbia. The level of the state budget income decides on whether a country will have long-term strategic plan on cultural policy to be implemented by authorities, or its tactical and operational decision making process will remain on an ad hoc basis. The latter represents the less favourable way, as the lack of strategic plan (even a short-term one) diminishes the chance for making a vision come true. The paper considers reasons behind the foundation and the activities of the Symposium, its basic engagements, mission, vision and strategic plan. It is concluded that in the most turbulent social circumstances *Terra* has managed to realize its goals and implement its adopted vision, mainly due to correct assessment of the state of play as well as of its own capacities. The high level of creativity in a global perspective proves the stability of *Terra* even in unfavourable conditions. *Terra's* plan on further activities shows a clearly determined multidisciplinary approach consisting of creative, educational and museology and tourism related activities. Realization of a strategic plan in terms of multidisciplinary practice at this moment depends on *Terra's* ability to obtain working space in a short time, by adapting of the venues that are already in its possession and also by including the cultural policy in the solution of this problem. The final part of the paper considers some possible actions of the state authorities that could be implemented in interdepartmental and intergovernmental cooperation on a municipal, provincial and state level. This intervention will enable *Terra* to achieve its sustainability and financial independence. A well-designed action plan will expand the *Terra's* influence in the region, make better involvement of adopted disciplines in European and world trends. Once the country joins the European Union, further vision development will be possible with the assistance of European development funds.

**Key words:** *Terra International symposium of sculpture, cultural policy, sculpture, strategic plan, terracotta*



---

# ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

---





историчар

УДК 94(497.11)“1914/1918”(049.32)  
343.98:929 Рајс Р. А.(049.32)  
341.322.5(497.11)“1914/1918”(049.32)

# ОД РАЗУМЕВАЊА ДО ЉУБАВИ

---

## РАТНИ ИЗВЕШТАЈИ ИЗ СРБИЈЕ И СА СОЛУНСКОГ ФРОНТА<sup>1</sup>

Човек чији је политички тестамент доживео 45 издања на једном језику (током 18 година) не престаје да заокупља пажњу јавности у тој земљи. Међутим, Рудолф Арчибалд Рајс, који нам је оставио овај текст невеликог обима али огромног значаја, аутор је великог броја књига и новинских чланака током претходних 25 година, закључно са поменутиим *Чујте Срби* из 1928. године.

Почев од свог дела *Судска фотографија* из 1903. године – пет година после доктората у Лозани – овај Немац из Бадена, јеврејског порекла, образован и интелектуално, морално и политички формиран у романској Швајцарској, посветио се примени фотографије у криминалистици. Тих година, све до 1914. године изградио је, почев од доктората 1898. године, значајну научну каријеру. Професор универзитета у Лозани, од 1906. на њему утемељује криминологију да би делом из сопствених средстава (финансијских) учествовао у оснивању Института за техничку полицију и криминалистику 1909. године. После две године објавио је и први том *Крађе и убиства*, приручник техничке полиције, тетралогии је нажалост незавршене. Поред писаних радова, истакао се и сарадњом са полицијским службама многих земаља, износећи по иностранству кроз предавање нове чланке и непосредну обуку њихових кадрова у Лозани, своја искуства из области форензике судске фотографије и антропометријске идентификације особа. Овај криминолог посетио је више

---

<sup>1</sup> Текст је написан поводом обележавања сто година од почетка Првог светског рата.

---

европских земаља у некима и као судски вештак. Гостовао је у Бразилу и био обасут одликовањима укључујући и Легију части. Називали су га швајцарским Шерлоком Холмсом који је „поседовао смисао Латина за јасноћу, повезаног са минуциозним стрпљењем које је потицало од његовог германског атавизма”. Његова каријера швајцарског научника у сталном успону, крунисана последњом књигом из области криминалистике, *Прилог за реорганизацију полиције*, преведене на многе језике укључујући и кинески, била је прекинута исте године када је изашло поменуто дело (1914) јер његов следећи текст Стање духа у Србији – лозанска Газета – обележава долазак у земљу којој је посветио све укључујући и своје срце. Речено је да је његов ламент над нашим манама доживео прегршт издања али се сада, век после његовог доласка у Србију, сусрећемо и са првим издањем оде нашим врлинама текстовима од 1914. до 1918. године под насловом *Ратни извештаји из Србије и са Солунског фронта*. У првих десет година после Првог светског рата на српском су биле објављене три целовите књиге: *Аустро-бугаро-немачке повреде ратних закона и правила – допис једног практичара, криминалисте са српско македонског фронта*, из 1918. године, *Писма са српско македонског фронта*, из 1924. и *Шта сам видео и проживео у великим данима – мемоари*, из 1928. године. Последња међу наведеним објављивана је поново 1991. и 1997. године. Књига садржи 111 новинских текстова, међу којима су сви Рајсови, осим њих 3, дакле 108. Од тог броја 21 је објављен у писмима са српско македонског фронта а 4 чланка у аустро-бугаро-немачким повредама ратних закона и правила, док се у мемоарима налазе само делови ових чланака. Тако да су 83 чланка међу њима по први пут пред српским читаоцима. Ту су и два саопштења главног уредника лозанске Газете као и један ратног дописника Емила С. Тај текст се односи, мада само у фрагментима, на повлачење преко Албаније у коме је учествовао и сам Рајс али се ниједан од његових чланака из лозанске Газете не односи на албанску Голготу јер је, како каже у својим мемоарима, томе желео да посвети посебну књигу у чему најалост није успео јер се непосредно после рата посветио активностима а убрзо затим био онемогућен да у пуној мери допринесе обнови ратом разорене Србије, у којој је остао све до смрти 1929. године, заувек напустивши Швајцарску и универзитетски каријеру. Већ од доласка у Србију, септембра 1914. године, на захтев српске владе Рајс је, као искусни стручњак, кренуо да испитује злочине аустроугарских трупа у јадарском, поцерском и мачванском округу. Убрзо је приметио да је њихова војска користила експлозивна зрна (дум-дум меци) забрањена међународним конвенцијама. Такође,

у неутврђеном Београду, делимично је присуствовао 36-дневном (дананоћном) бомбардовању. Ипак, његову највећу пажњу су привукли варварски поступци аустријске војске на самом почетку рата, пред битку на Церу, посебно у јадарском, поцерском и мачванском срезу, што је било правдано као реакција на наводни оружани отпор цивилног становништва. Ова тврдња је убрзо била оповргнута Рајсовим истраживањима кроз разговоре са аустроугарским заробљеницима, преживелим очевицима али и откопавањем гробова и најсавременијим форензичким методама, укључујући и фотографисање. Убрзо по доласку, анализирао је упутства дата аустроугарским трупима од стране команде о поступању са највећом строгошћу, суровошћу и неповерењем према људима задојеним „фанатичном мржњом према аустријској војсци”. Резултати су се убрзо показали. Око 1300 побијених и око 2200 несталих за које је Рајс, тада већ згрожен сазнањима о деловању ове војске, претпоставио да су такође побијени. У тренутку спровођења ове анкете цео простор још увек није био доступан за истрагу па је Рајс очекивао још већи број жртава, око 4000. Много више него број, о њељудском поступању према неуниформисаном становништву сведочи и структура жртава, пуно стараца, жена па чак и беба страдали су не од стрељања као ратни непријатељи него као обични злочинци вешањем па и касапљењем о чему сведоче помињане Рајсове методе, од разговора до утврђивања физичких доказа укључујући и фотографисање. Крајем 1914. године Рајс се враћа у Швајцарску и наредне, скоро две године, време проводи између Лозане и Србије. Извештај из 1914. године обухвата 9 чланака а из следеће 1915. чак њих 30. У њима наставља са темама злочина мада ту наилазимо и на интервју са Николом Пашићем и краљем Петром Првим Карађорђевићем. У чланцима из Швајцарске Рајс улази у подручје геополитике разматрајући далматинско и албанско питање као и односе са Румунијом и Грчком. Такође, сусреће се са оптужбама Аустроугарске и германофилских кругова у Швајцарској, како према Србији тако и према њему личном, које се, пуне неистина, спуштају испод нивоа пристојне полемике. Уз одговоре на неаргументоване оптужбе и безочне увреде Рајс је нашао времена и енергије да се заложи за збрињавање српске сирочади. Следеће 1916. године (из наведених разлога прескачући повлачење преко Албаније што је донекле попуњено текстом поменутог Емила С.) све до јесени у још петнаестак текстова наставља са сличним темама геополитичким односима са Црном Гором, Италијом албанским питањем; наставља борбу против пропагандног рата од стране централних сила и даље се заузима за српску сирочад али и анализира бањалучки процес

против наводних велеиздајника. Од јесени те године он преко Крфа стиже и до Солунског фронта да би следеће две године провео са српском и осталим савезничким војскама чиме отвара другу фазу свог рада. У последњих шест текстова из 1916. године фокусирао се на српску војску пред Битољем, његово ослобађање, стање у самом граду, проглашеним отвореним, што Аустро-Бугаро-Немци нису уопште примећивали настављајући ратна дејства. Овом граду Рудолф Рајс се кроз посете враћао двадесетак пута, од пролећа 1917. године па до краја рата. Нешто бројнији него претходне (1916) па и оне од пре (1915) али по обиму нешто краћи, ови чланци више се односе на обичне људске приче: разговори са бугарским заробљеницима и посредне извештаје о бугарским и аустријским злочинима у окупираној Србији. Кроз ове текстове већ се назире и једно психолошко интересовање Рајса, пре свега кроз разматрање бугарског менталитета, који је био донекле у супротности према српском, тачније кроз разматрање менталитета српских војника и официра, чему је Рајс остао склон до краја живота што је наведено и у добро знамом политичком тестаменту. Нашло се места и за политичке теме: Крфска декларација и питања тријализма али и портрети војводе Живојина Мишића и војводе Степе Степановића, као и катастрофалног пожара у Солуну у августу 1917. године. У овим разноврсним чланцима стижемо и до Рајса као вештог психолога, доброг и јасног стила, посвећеног људима, не више као обмањивачима, злочинцима или жртвама објективно представљеним у бројкама него као разноликим личностима. Све се ово наставља и у 18 текстова из последње године рата закључно са октобром те године нешто пре Рајсовог повратка у Београд, заједно са српском војском.

Недуго после рата учествовао је на мировној конференцији у Неију посветивши се питању бугарских (уз аустро-бугаро-немачке) злочина и залажући се за пуно признање огромних заслуга српских војника што није наишло на одговарајући пријем. Убрзо затим недовољно прихваћен, чак и ако је био изузетан стручњак у својој матичној делатности, утемељитељ криминологије и врсни практичар, повукао се са жаљењем запажајући све више оно чиме се позабавио у свом најпознатијем делу. Оно, по Рајсовој жељи, није било објављивано пре његове смрти, после које му је приређен достојан испраћај али је зато његов опус деценијама остао по страни. Надамо се зато да ће овај, изузетно значајан, издавачки подухват представљати тек увод у спознају величине човека – у најбољем смислу – који је као нико пре а можда и после њега осветлио оно најузвишеније али и најуниженије у народу којем је он оставио све па и своје срце.

Завод за проучавање културног развитака, Београд

УДК 73/76:069.9(497.11)"2014"(049.32)

# ПРИКАЗИ УМЕТНИЧКИХ ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ ЗАВОДА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА У 2014. ГОДИНИ

---

*УСКЛИКНИМО С ЉУБАВЉУ,  
27. јануар*

На дан св. Саве, уприличили смо ову изложбу симболичног назива, милозвучним почетком и поентом химне „Ускликнимо с љубављу”, јер љубав је Божији смисао подарен човеку, уметнику, уметности. Заправо, она је све што имамо, што ће нам остати, и биће већа и лепша ако се дарива и несебично подели.

Љубав је поента и тематско језгро префињене акварелске оркестрације Живојина Велимировића са тематиком светосавског пута и православног духа. Води нас, попут златне нити проткане кроз хиландарске кипарисе, узидане у бедеме, преточене у параклисе, пиргове и католиконе, која вијуга кроз Немањину лозу и позива клепалом на молитву спасења. Љубав флуидно пролази са сунчевом светлошћу кроз прозоре монашких ћелија, отвара двери, кључ је за све браве, досеже до свих кровова и купола, вазноси се до Творца у пиргу Св. Саве, следи Савине стазе, ходи Савиним стопама...

Живојин Велимировић, понесен лепотом љубави у самом чину стварања, у жељи да у потпуности изрази своје биће

---

и оствари смисао овоземаљског постојања, слика и свира са подједнаком виртуозношћу. По вокацији виолиниста, са значајним сликарским искуством, ушао је у свет боја и приступио материјализацији свог ликовног израза, пре свега из љубави. Поетски и са радошћу доживљава свет око себе. Истинско уметничко задовољство у јединству пигмента и воде са белином папира оставило је интимни запис мелодијског споја између рационалног и имагинарног. Његове колористички распеване слике ведре су и пријатне за око. Својом лепотом и сензибилношћу прожимају изнутра гледаоце, преносећи им хармонију, чистоту и духовност самог аутора. На први поглед, темати су класично конципирани амбијенти лирске атмосфере који плене свежином и изражајношћу. Доживљаје природе објективног света дефинише тачан и сигуран цртеж који, у сагласју са светлошћу, преображава боје у импресивни приказ са јединственим ритмом колористичких површина. Промисљен, смирен колоризам и уравнотежени меки обриси у широком валерском распону дочаравају јутарњи манастирски мир и тишину унутар зидина. А затим, како одмиче дан, дешава се потпуни преображај. Аутор надахнуто, са одлучношћу и упорношћу, сучељава искричаво тамни и светли регистар на сваком камену. Облици су обухваћени и чврсто дефинисани смеђом контуром на изоштrenom подневном светлу. И на крају, поново долазе истанчани валерски односи који попримају мистичност и тајанственост – лебде у простору пред вечерњу молитву. Пријатна топлина осветљених и затамњених маса интимистички се разлива са сутоном. Прозрачне трансформације светлости и сенке следе сунчеву путању и завршавају дан.

Убедљив ликовни израз Живојина Велимировића, даровитог и искусног акварелисте, импресионисте у души, заслужује пуну пажњу. Знањем и сензибилношћу, слушајући свој унутрашњи глас, ослањајући се на традицију и класичне моделе, темама и мотивима везујући се за светосавље, створио је властити склад обухваћен једним јединим мотивом пејзажа. Стремећи равнотежи између јаких колористичких контраста и уједначених, овлаш нанетих лазура – настале су ове уверљиве и искрене ведуће.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

*СИМБОЛ ИЗА ОГЛЕДАЛА,  
10. фебруар*

Здравко Јанковић се у својим радовима бави појмом симбола и семиотиком која влада свакодневним животом савременог човека. Симболе посматра као показатеље значајних

манифестација стања друштва у коме живимо и фазе у којима се тренутно налази западна цивилизација.

Јанковић трага за снагом која стоји иза хиперупотребљаваног и излизаног симбола који је постао међаш времена и мера свакодневице, задире у његову декаденцију, расклапа га попут главе мотора и ставља у неки нови контекст. То није ни дадаистички, нити поп-арт потез, већ истраживачки рад који се служи исконским уметничким изразом и методом. Исти порив који води уметника од почетка времена до данас, од тренутка када је, уплашен од таме и непознанице другог бића, праисторијски човек ритуално убијао звер на зиду пећине, тако он данас ритуално разара, деконструираше и демистификује симбол који у својој декаденцији презентује крај једне епохе, крај младости, крај детињства.

Јанковић користи графичку технику, сликарство, колаж и дигиталну графику. Текстуром дочарава сировост поља у оквиру којег оперише и издваја значај догађаја, интерпретира га, фокусирајући енергију у један део формата. Користећи снажне боје, попут графичара, или мучне тонове са сталним подтекстом сивила, које се налази иза свега – руши границе боје и повезује све у једну тонску целину; тако и границе између политике, забаве за децу, маркетинга, историје, хиперпродукције либералног капитализма и порнографије бивају срушене у свету медија, који масовно доминирају животима људи.

Изложба „Симбол иза огледала” обухвата радове из Јанковићевог опуса у којима се он бави искључиво елементима свакодневног живота а који произилазе из популарне културе. Ти елементи су представљени кроз њихове манифестације, иконичне представе, познате сцене, обрађене и деформисане графичке приказе, и њихове метаморфозе које доживљавају у судару са стварним светом у коме делују. Затегнут мишић, напет и спреман за борбу, узаврела хауба мотора, зла коб иза лица познатих слика из школских уџбеника, историјске личности, слике из детињства и све оно што нас је пратило у одрастању од првог дана; сваки корак који смо правили са светом који се обликовао по правилима другачијим од оних којима смо се водили у животу и којима су нас учили наши родитељи. Та правила су нас учинила неспремним за бивствовање у свету какав је данас, у свој његовој брзини и свим његовим екстремима са којима се масовно суочавамо. Симболи су се отргли од њихових творца, живе посебан живот, расту, мутирају и хране се животима њихових првобитних конзумента. Цео процес се окренуо против себе, те је интерпретација и идентификација симбола постала изврнута, самодоволна, као што је некада



представљана у делима књижевне и филмске уметности, и научне фантастике.

Уметник у својим радовима демаскира ове процесе, мучно сагледавајући њихов производ; претвара их, кроз дело, у оно што заиста јесу, уводећи их директно из света идеја у визуелно поље и комуницирајући са посматрачем преко познатог мучног осећаја у стомаку. Подсећа нас да уметност није само божанствена, лепа, вешта већ је и оруђе за откривање душе и природе ствари – како душе уметника тако и природе окружења у коме он живи, суочавајући нас тако са истином, са свим оним о чему више не размишљамо, што сматрамо „очигледним”. Јанковић нам намеће ову тему како би нас повезао са светом, указао на узрок и пронашао праву исконску снагу симбола, идеје која лежи у темељу, иза свега. Ако пронађемо ту снагу, можемо је опет укротити и усмерити ка нечем садржајнијем, бољем и светлијем.

Душан Злоколица,  
историчар уметности

*ПРОСТОРИ ПОДСВЕСНОГ,  
27. фебруар*

Академска сликарка Јована Вишњић ауторка је ликовног циклуса под називом „Простори подсвесног” који представља уља на платну великог формата и цртеже у акрилику са тематиком шуме. Овај мотив није дат у дескриптивном или пак наративном духу, већ је испуњен значењском и визуелном слојевитошћу. Овде је шума (или њени синоними, који доносе дубље значење, као што су: забран, лес, дубрава, гај) презентована у виду знака, симбола, метафоре, персонификације, или у виду саме фактуре, ритма, колорита, и то – у циљу разоткривања реалности са „ове” или „оне” стране свести. Сликаркина обузетост местом које скрива тајне унутрашње спознаје трансформише се у експресивно поље слободне мисли, апстрахује се у стање духа, синтетишући просторне односе, те структуришући другачију стварност. Њена визуелна истраживања напредују кроз контемплацију, али и спонтаност, зависно од психичких стања и расположења, фокусирајући се на „записивање” емоција из подсвести отелотворених у намазима, линијама, бојама. Крошње дрвећа су згуснуте, попут наслага „подсвести”, односно слојева што прикривају есенцију људске психе, и стварају форме налик тешким облацима, блоковима зида, омотачу недокучивог језгра: оно зауставља, крије, брани, спречава или увлачи, преко магичног плеса стабала и грана, посматрача у „светилиште” тајни, фантазија, слутњи.

Према Фрејзеру (Џејмсу Џорџу), „у праскозорје историје, Европа је била покривена огромним прашумама... океаном зеленила”. Стога је шумски свет добио значајно место у митологијама и религијама европских народа. Из Српског митолошког речника дознајемо да је, са једне стране, дрво или шума посматрано као место где је настањена душа (анима), те које поседује своју душу, па га не ваља дирати, узнемиравати, да се не би нарушио „мир оностраних бића”. Са друге стране, онострани реалност није замишљана као неки удаљени свет, већ као онај тајанствени који се налази у нама самима или нас окружује, прати, одређује; он може да буде и јесте извориште моћи човекове подсвести, суштина и покретач свега постојећег. То нам управо показују и изложена дела Јоване Вишњић.

На трагу Фројдове психоанализе и откривања потиснутих порива, нагона, жеља, или пак уметника надреалиста, који су прокламовали истраживање унутрашњег модуса изражавања кроз асоцијације, визије, снове, уметница полази у потрагу за суштином своје природе, желећи да докучи и скривени поредак живота и света уопште, зарањајући у интуитивно, емотивно, духовно. Симболистичким ликовним језиком исказује запретане импULSE, стварајући призоре кондензованог садржаја, психолошке динамичности, унутрашњег конфликта, што побуђује на болну, чак и језовиту самоспознају. Јер, уласком у шуму – митолошку, библијску, бајковиту, симболичку – људска душа прелази праг ка непознатом, где вребају опасности, искушења, препреке, али човекова мисија је да продре дубље, односно да проникне у себе, пронађе свој идентитет и тајну самог постојања.

На једном нивоу, сагледавамо унутрашње записе сликарке, а на другом „читамо” страхопоштовање према природи, односно шуми што посредује између стварности и „света душа”, супротстављајући реалност оном што није очигледно. Да би повезала субјективни и објективни свет, или пак свест са подсвесћу, Јована Вишњић задржава донекле логику грађења слике, препуштајући нас чак визуелном, естетском уживању. Али, потом нас одводи не у дубину простора, већ у димензију имагинације, духовности, дату широким, равним зонама пригушених, али и јарких боја. На овим сликама, боја, као и њене антитезе, одражавају различита психичка, емотивна или транзициона стања, интерпретације нутрине, па срећемо метафизичку плаву боју, модру боју мудрости, црвену боју сангвиничног темперамента и животног принципа, трансценденталну окер, маслинасту боју пролазности, браон и црну боју земље, али и смрти. Такође, ауторка

уноси продор светлости у таму, успостављајући димензију бесконачности подсвести на обзорју свести и надсвести.

На крају, намеће се једно питање: да ли је могуће пробудити своју подсвест путем ових слика што евоцирају зачарано место где се „свакојака чуда збивају“?

Мр Драгана Мартиновић,  
теоретичар уметности и медија

### *ЗЛАТО БУЊЕВАЧКОГ КОЛА,*

*13. март*

Све полази од житоносне Бачке, у захвалност жетви исказаној дужионицом, кроз неговање култа плодности и хлеба умешеног од новог брашна. Слама се симболично везује за Божић, јер је на њој лежао тек рођени Исус. Уплетена са класјем образује венац на шеширу бандаша и перлицу на његовом прслуку, док бандашица носи сламену круну, дукате, прстен и наруквицу.

Слама, као материјал за уметничко изражавање, користи се од средине прошлог века, а њена припрема је сложен и дуготрајан процес. Непроменљива је попут злата, незнатно патинира и никада не бледи. Сlike раде вишеструко талентоване, креативне, стрпљиве и веште Буњевке које се називају сламарке. Њихови прсти прецизно слажу, савијају, уклапају, кроје, прошивају, везу, плету, преплићу, ткају и фиксирају саставне елементе на једној или више равни. На крају процеса, добија се блистав златножути колаж, асамблаж, мозаик, сламена интарзија, инкрустација, рељеф или филигран..., како тачно дати одредницу оваквој рукотворини? И наравно, у свом богатству техника, у дуготрајном процесу најразличитијих могућности игре, треба знати праву меру, да се не претера и не изгуби главна идеја.

Свака слика има изванредан сценарио који кипи од догађања, попут пехара изобиља кроз који се провлачи незаборавна мелодија детињства, када је живот текао лагано, без буке, попут равничарских река или успаваних рукаваца. Потпуно дефинисан израз, јасан концепт и чврсто композиционо решење – окосница су сваке слике. Темати су пуни оптимизма, суптилности и чистих емоција, са печатом личног и проживљеног. У њима је згуснута поезија, енигма, идила и шарм игре. Маштовитост и тајновита сновиђења прожимају се са народном мудрошћу и поентом живљења на овим просторима, тако да се креације Буњевки надовезују на стваралаштво наиве. Лични доживљај и наративност врло су битни у генези настајања аутентичне атмосфере. У тежишту слике стоји унутрашње духовно и психолошко стање представљених

фигура које константно комуницирају са посматрачем или међусобно, преносећи поруку значења, значаја и вековног трајања на овим пространима. Рефлектују темперамент, снажну енергију, унутрашњи импулс, гест, ритам и замах. Пулсирање живота и повезаност универзума у дослуху са природом ствара целовит израз и равнотежу реалног и иреалног.

Клас, зрно, хлеб, сунце, равница и љубав чине поенту ове изложбе, која представља симболични избор жанр-мотива везаних за радове на пољу и салашу. Пивац, роде, косец, рисар и рисаруша, праља и млекарица, јахач на белом коњу, салаши, ћерам и неизоставни сунцокрети су, заправо, симболично употребљени мотиви и метафоре.

Сламом се могу постићи све најтананије сликарске нијансе, валери, градијације и лазури. Њом се могу насликати исконске теме, анђеоска крила, сви свеци и Мати Божија. Сламом се дочарава златна небеска светлост, постиже се рустика и моделују се најразличитији облици.

Сомборске сламарке Ирена и Ксенија Вуковић, Илонка Богишић, Милена Ђалић, Невена Домић, Софија Керкезовић и Зора Цветичанин изложиле су своје најсјајније „Буњевачко злато“, па их са правом можемо назвати плетисанкама из песме „Међу јавом и мед сном“. Уосталом, и Лаза Костић је дванаест година био Сомборац, тако да ништа није случајно.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

### *ЧУВАР НОЈЕВЕ БАРКЕ,*

*3. април*

Основна идеја ове изложбе – да се повежу уметница и уметник различитих генерација и из различитих градова – проистекла је из нечег заједничког што обоје имају, а то је анималистички мотив у њиховом сликарству. Уз то, и Јелена Секулић Вољанек и Горан Стојановић негују класичан медиј слике и остају верни њеном предметном аспекту. За ову прилику направљен је избор радова насталих у различитим временским периодима, поједини датирају десетак, па и више година уназад. Новина је то да њих двоје по први пут излажу заједно, па су тиме ови радови поново актуелизовани.

У сликарству Горана Стојановића, у коме се преплићу свет реалног и нестварног, животиње су редован детаљ. Међу пчелама, голубовима, свракама, пауновима, нашао се и пас који је већ дуги низ година стандардни мотив уметникове

иконографије. Пас није било који, у питању је немачки овчар. У сликарском опусу Горана Стојановића могуће је уочити како је мотив немачког овчара временом еволуирао. У почетку, био је само сегмент, композициони детаљ у углу или другом плану слике, да би постајао већи, доминантнији, полако истискујући друге детаље, а затим и преузео примат, поставши централна фигура слике. Лепоту и савршеност немачког овчара сликар нам дочарава представљањем пса у типично изложбеном ставу, на основу којег се оцењује екстеријер паса. Своје моделе брижљиво бира увек међу шампионима – победницима, смешта их у различите амбијенте, често у реалистичан а истовремено ванвременски пејзаж. Представу пса сликар комбинује са представама мртве природе, воћем, цвећем, портретима, најразличитијим детаљима попут сликарског прибора, и многим другим, и све то верно преноси на платно. Међутим, *мимезис* се ту завршава, јер однос у који их поставља, често не кореспондира са стварношћу. Компоновањем тих фрагмената реалности или њиховим смештањем у неодређене просторе, ствара нестварну атмосферу. На сликама Горана Стојановића присутна је умивеност, улегланост у третману, прецизност у потезу, сигурност у цртежу. Нема пастуозности, а тек понегде сликар потезу даје слободу, али не претерано, то чини уздржано. Колорит и светлост дају сликама вибрантност, доприносе слављењу природе и свих њених творевина.

Јелена Секулић Вољанек посветила је животињама читав један циклус слика, али се ту њена инспирација животињама није завршила, јер се овом мотиву враћа и у каснијим радовима. У циклусу „Нојева барка”, из кога су изложени радови, уметница нам приближава географски удаљени свет дивљих животиња кроз портрете грациозних жирафа, радознале мајмунице, представе појединачних и групних фигура носорога, камила и корњача. Инспирирана разноликошћу света дивљих животиња, истражује њихове екстеријере, облике, шаре, али и изразе лица. Поред тога што је уметници естетски привлачна спољашњост животиња, уметница ове животиње доживљава и као свесна, осећајна бића. Изван њихове грандиозне спољашњости или незграпности лежи један питоми свет биљоједа. Посматрајући их у контексту циклуса „Нојева барка”, животиње на сликама попримају и симболично значење. Истоименом монументалном представом, уметница даје своје виђење ове старозаветне библијске сцене спасења и поновног почетка. Том утиску доприноси и приказивање животиња на сликама попут житијних икона (икона као средство спасења). Тиме, као израз поштовања животињском свету, његовој лепоти и свакодневном животу у немилосрдној дивљини, по ободима слике у виду

фриза(ова), а у засебним одељцима, слика сцене из живота животиња или их представља у различитим позама и перспективама. Монументалност и тромост фигура и пригушен, загасит колорит, доприносе утиску извесне архаичности којим одишу слике.

За овај циклус слика Јелена Секулић Вољанек користи комбиновану технику, првенствено колажа и асамблажа, а затим и уљане боје, акрил и друге. Цртеж има важно место, тамне контуре се јасно уочавају. Употребом несликарских материјала, старих новина, немачких књига, географских карти и других, уметница на тај начин старом и одбаченом материјалу поново даје живот, само у новој форми. Помоћу њега материјализује разнолике екстеријере животиња, дочарава текстуре коже, длаке, шара. Истовремено, ова техника омогућава снажну експресивност и индивидуалност у изразу, а у креативан процес уноси спонтаност, у слику динамику – чиме оставља посве упечатљив утисак.

Мр Ана Стојановић

### *КРАТКИ РЕЗОВИ,*

*24. април*

Крајем 19. и у првим годинама 20. века, Сезан је, током дугог низа година, понављао, удаљавао се и стално наново враћао истом мотиву – реч је о планини *Сен Виктоар* у јужној Француској која је представљала упечатљиво обележје његовог видокруга. Многобројне слике и цртежи са овим мотивом сведочанство су сликаревих трагања и размишљања која су, за историју сликарства, у основи револуционарних помака у схватању и интерпретацији појавног света. Сликајући планину Сен Виктоар, Сезан није посвећивао пажњу споредним детаљима. Није сликао птице, које би пажњу посматрача одводиле ка контемплацији о бескрају и вечности. Понекад, у десном углу композиције сликао је железнички мост и воз који пролази. Замајац индустријализације се убрзавао. Ритам кретања цивилизације постајао је све бржи и интензивнији.

Почевши од 2012. године, у стваралаштву сликарке Јелене Шалинић Терзић јавља се карактеристичан мотив – заобљена купаста форма, брдо, којем се она од тада стално враћа. Преузето из фондуса виђеног, ово брдо, које је сликарка уочила 2010. године, током боравка у Сићеву, временом у сфери личне митологије стиче статус предела Шангри-Ла. Оно сликарку везује за тренутак спознаје савршене среће, за стапање и поистовећивање са природом, када се брише граница између властитог бића и окружења. Реч је о брду које,

засигурно, чува запис о погледу многих уметника, почевши од Надежде Петровић, која је још 1905. године у Сићеву основала Ликовну колонију, у којој ће, нешто више од стотину година касније, боравити и Јелена Шалинић Терзић. Пре свега, на папирима великог формата, угљеном и акрилом, она ће почети да ствара низ заустављених слика властитог сећања на тај предео – својеврсни дневник у којем истражује анатомију једног сасвим изузетног личног доживљаја.

Целокупан сликарски рад Јелене Шалинић Терзић карактерише изванредан цртачки осећај, чија се виртуозност понајвише испољава у разноликости поступака диференцијације материје пејсажа – вегетације, тла, водених токова и површина, путељака, камена, поља, брда, неба, дрвећа итд. Најчешће, на својим сликама и цртежима, она пределе интерпретира цртачким техникама, црно-бело. Серију цртежа сићевачког брда изводи у духу стилских вежби, црно-бело, са ретким, сасвим редукованим упливима боје. Насловљен „Кратки резови”, овај секвенцијални фриз одликује сензибилна линија и изванредан осећај за разноликост цртачких поступака којим се може протумачити један педложак. Но, на сваком листу овог циклуса налази се једна или неколико птица у лету. За разлику од брда, које се указује у раскоши варијетета мануелне интерпретације, птице су једнообразне, заправо, настале отискивањем гумених печата из фондуса дечијих играчака. Реч је о маневру којим нас сликарка уводи у комплексан ликовни есеј.

Поред тога што представљају дневничке записе и скицен-блок стилских вежби, „Кратки резови” својом вишеслојношћу творе деликатан есеј о времену, кретању, (не)слободи, трајању и пролазном, о заблудама које се тичу схватања живе и неживе природе, о савременом свету. Брдо, статични и непроменљиви део предела, богатством начина на који га је сликарка опазила, доживела и интерпретирала, сведочи о његовој егзистенцијалној динамичности и раскоши. Отисак птице у лету, која би призору требало да отвори перспективу слободе, бесконачности, бескраја, овде заправо има супротну функцију. Атрибуте слободе и динамике овде преузима планина, док серијски репродукована птица, иницира питања о привиду слободе и кретања, о томе у којој мери индустријски и технички посредовано кретање, удружено са серијском производњом, у савременом добу, заправо, резултира једном сасвим неуротичном илузијом кретања.

У „Кратким резовима”, Јелена Шалинић Терзић једноставним средствима, век и нешто од његовог настанка, раскривава заблуде футуризма, али нас, исто тако, одводи и две и по хиљада година уназад, на почетке античке филозофије,

када је Зенон из Елеје, између осталог, саставио доказе против тезе о постојању кретања, верујући да је кретање привид и да оно није могуће. Сетимо се једне од најпознатијих Зенонових апорија која гласи: *Претпоставимо да се Ахилеј и корњача такмиче у трчању. Ахилеј даје одређену предност корњачи. У тренутку када Ахилеј стигне до места са којег је корњача кренула, она је већ одмакла до следеће тачке, а када Ахилеј стигне и до те тачке, корњача је већ прешла нову раздаљину, ма колико мала она била. Тако се Ахилеј стално приближава корњачи, али он је стварно никада не може достићи, под питагорејском претпоставком да је дужина састављена од бесконачног броја тачака. Према томе, иако питагорејци тврде могућност кретања, они га сами властитим учењем чине немогућим.*

У „Кратким резovima”, Јелена Шалинић Терзић саветује да, без нужног довођења кретања у сумњу, повремено преиспитамо сврху и карактер кретања, како властитог тако и оног које се одвија у нашем окружењу и видокругу. Она сугерише и подстиче тежњу ка будности и изоштравању перцепције, али и ка кроћењу личне перцептивне грамзивости, која несумљиво јесте једна од бројних негативних тековина, односно – девијација савременог човека.

Данијела Пурешевић,  
историчар уметности и ликовни критичар

*СТРЕЈА МОГА ДЕДЕ,*

*8. мај*

Слободанка Ракић Шефер је мајстор свог заната и сликарка невероватне енергије, креативности, маште, визионарског духа и искрености. Њене слике са светлוצавим акордима истовремено су згуснуте, снажне, питоме и топле. Прожете су аутобиографским моментима, одраз су префињене душе, где запажање и сећање, са цитатима традиционалних вредности, граде садржаје који никога не остављају равнодушним. Управо биографске секвенце, казивање успомена, древних мудрости, веровања и сновиђења, надовезују се и на наше давно доживљено. Кроз личну исповест и унутрашњи дијалог рефлектује се истина као ехо специфично сатканог сензибилитета. И ако би нам, којим случајем, живот ауторке био непознаница, из њеног опуса насликаног и написаног проистекло би све о њеној личности, преокупацијама, карактеру, правилима, склоностима и, пре свега, оптимизму.

Свака слика рађена је по моделу сопственог лика и актери су у нераскидивој вези са унутрашњим, духовним, медитативним и психолошким стањима уметнице. Проникнувши



у суштину личног и емотивног, наслутила је тајну и филозофију једноставности. Испричан је доживљај и пренета је лирски интонирана мелодија живог сећања на детињство. Кроз кадрове њених слика отвара се несвакидашње интониран хармоничан простор који повезује универзум са хомосапиенсом, коме Творац даде свој лик. Помоћу мудрих конотација наизглед обичних ствари, које су заправо емотивне асоцијације, алегорије, знакови и кодови женске симболике, васкрсавају Божје заповести и љубав као промисао и смисао. Нераскидива идејна спрега архетипске снаге проживљеног, искуственог и наталоженог ствара сопствену сценографију која преноси дубоку поруку, попут народне мудрости и генетских записа.

Специфичан говор гради отмену, уравнотежену и хармоничну причу са чврстим композиционим решењем где ништа није плод случаја. Радови са промишљеном поруком, језички доследни и препознатљиви – носе снагу, лепоту и свежину израза која обједињује прошлост, садашњост и будућност. Окосница поставке је равнотежа коју гради бела, берићетна кућа са црвеним кровом са дечјег цртежа, онаква какву смо је сви ми првобитно нацртали и која нам је прва знаковна асоцијација дома. На крову певац буди домаћине добрим јутром, под стрехом виси благородна арабеска лозе. Око куће су најразличитије столице за чељад и госте, па ложица девојачког срца, голубови и свраке, паунови принчеви и принцезе из сликаркиног шареног света одрастања... Дан завршава на клупи за медитацију са кутијом и просутим бисерима на месечини.

У тематском и изражајном домену, добро постављена основа и прецизно распоређени елементи, са главним мотивом зумираним у центру, уводе гледаоца у аутономни свет слике са лаганим наративним током. Тачан, рационалан цртеж паралелно носи естетску питкост и лакоћу. На пола пута између реалног и иреалног, на граници фантастике, симболичког и илустративног, настају необични штимунзи који се на белој подлози купају у сунчевој светлости као у радости и лепоти. Ту настаје мала илузионистичка игра, где пиктурална слојевитост и јасно осветљење одређују пут погледу и ванвременски оживљавају сцену попут чаролије. Многа сликарска искуства спојена су у целину, тако да је реализација доведена до перфекције. Добро промишљен уметнички поступак обједињује озбиљност стваралачког чина и шарм игре. Форме су затворене, а боје су топле, јасне, засићене или лазурно нанете. Понекад комадић аплициране чипке или белог веза прави, са густим, пастозним наносом боје, рустичан рељефни ефекат, попут старинских уштирканих постељина. Али,

важно је да у сваком сегменту, без обзира на пуноћу, постоји осећај за меру својствен великим уметницима.

Ово убедљиво, спокојно и ведро ликовно меморисање не може се заборавити, јер представља најтананија надахнућа истинама проткана, кроз сагу у славу живота, где сензибилитет уметнице и ликовност прате ритам природе. Сlike су настале из чистог задовољства са умећем да се то задовољство подели са другима.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

### *ЖИВОТ ЈЕ ТРЕН,*

#### *5. јуни*

Када посматрамо слике Јелене Којић и Јована Јовића у заједништву, схватамо да нису случајно једне поред других, јер тематски симболизују нераздвојивост младости и старости, почетка и завршетка живота. Код Јелене је заступљена радост и бол откривања, запитаност над оним што је чека, самим тим узбуђеност и зачудност одрастања; код Јована мудрост и помиреност са животом, после дугог „путовања”, смиреност и стаменост пред неминовним. Богат колорит прати ову нит дете – човек, па се често боје примењене на дочаравање дечјег окружења урезају у стара лица, у којима је сажето сво искуство филозофског (егзистенцијалистичког) питања: Ко смо, где идемо?

Јелена Којић користи мотиве са фотографија и фотоколажа које накнадно филтрира и надограђује, преиспитујући изнова однос одрасле себе са собом као девојчицом, свој однос према уметности и свету уопште. Сlike носе психолошку димензију у настојању уметнице да успостави контакт са унутрашњим дететом, да се повеже са њим, да га заштити и допусти да се испољи, јер једино је тако могуће прећи пут искушења и суочавања, и постићи хармонију и радост садашњег тренутка. Из представљеног опуса „читамо” њена упамћена осећања, сећања на магичност детињства, на игре у природи, сусрете са светом биљака, животиња – на „Еденске вртове“, како сама каже. Преко тих меморисаних слика, што изгледају као сан, Јелена трага за исконском, истинитом емоцијом, често дубоко сакривеном, те прекривеном рањивошћу, тугом, узнемиренешћу сазревања. Та емоција чини суштину бића, његову душу (тзв. *eidōs* Ролана Барта, када говори о „хватању” правога тренутка приликом фотографирања особе), те ју је важно „поново пронаћи и оживети”, јер је управо ту сва покретачка снага што буди креативност и ослобађа од тескобе.

Слике Јована Јовића настале су као инспирација на ликовној радионици у домовима и дневним боравцима за стара лица, а која је била осмишљена са циљем зближавања младих и старих, побољшања квалитета живота оних који су се нашли у другачијем окружењу, усамљени, беспомоћни, и њихове социјалне интеграције. Портрети су уобличени кроз уметников доживљај који је проистекао из разговора са старима, посматрањем њиховог начина провођења времена, слушањем њихових животних прича. У њима су сажети доживљаји, искуство, сећања ових људи, за уметника истовремено непознатих, али и блиских кроз дружење са њима, што се читава у емпатичном приступу портретисању. Слике су загаситог колорита, сведених композиција, једноставне су у исказу, јер на њима преовладава заокупљеност лицима као својеврсним „апстрактним букварима преживљеног живота”, како сам уметник каже. Символи који се налазе у позадини са једне стране одражавају њихове личне сензитивитете, допуњују њихове исповести, а са друге стране – носе универзална значења рађања, нестајања, мистичности, духовности.

Јеленина платна су великих димензија, влада симетричношћу, фронталношћу, волуминозношћу дечјих приказа, одушевљење игром светлости и сенке, док је на Јовановим платнима својеврсна синтеза живота дата умиреност, али и искиданост потезима. И код једног и код другог доминира заокупљеност сликом пролазности, али и трајања, кроз слојевито „бележење” нутрине људске, односно дечје природе, што се поствараје естетиком блиској поетском реализму, као и маниром колористичког експресионизма.

Јер, мада на први поглед изграђују мотив у духу интимног сликарства (портретисања), што асоцира на жанр сцене, они су на трагу егзистенцијалистичких питања, питања о суштини постојања, о драми људског бића; стога, поред спољашње складности и меланхоличности, своје ликовне обавијају и дозом напетости и експресивности. Одговор на филозофску запитаност откривамо управо на њиховим сликама: код Јована – у портретисанима који проналазе снагу за преношењем свог унутрашњег богатства на друге, код Јелене – у аутопортретима који помажу у освешћивању и оплемењивању сопствене личности. Доминантно је осећање наде, љубави, вере у бољи свет – што обитава унутар сваког бића, а развија се током целог живота до самог његовог краја.

Надовезујући се на почетак текста, рекли бисмо да иако делују да су конфронтирани, сви ови присутни ликови око нас као да се сусрећу, прожимају, утапају један у други,

указујући на то да је живот тек трен, али и отварајући нам пут даље – ка вечности.

Мр Драгана Мартиновић,  
теоретичар уметности и медија

*ТРИ ЖИВОТНА ДОБА,  
19. јуни*

Милан Ђокић, бриљантан мајстор сликарског поступка и занатског умећа, деценијама ствара са подједнаком љубављу и оптимизмом. Његове слике носе дух времена у коме су настале. На њима се рефлектују и лагано смењују тековине стилова који су настајали и трајали током XX века. Без обзира на различитост пренетих артефакта, у целокупном уметниковом опусу доминира добро осмишљена целина, а скуп појединости на њима има симболично и метафорично значење. Нит која уметника повезује са Београдом, центром збивања на ликовној сцени Србије, Академијом, атељеом на Старом сајмишту, првим изложеним радовима на Октобарском салону и у Графичком колективу, носи дух сликарства Недељка Гвозденовића, као и апстрактног и енформеловског. Боравак у Паризу, а пре свега Пикасове фигуре и Сезанови пејзажи, остављају у уметниковом сензибилитету неизбрисив код.

Уз сагледавање места и времена у коме аутор живи и ради, све је ишло својим уходаним током, попут „Мараве” и Ибра, између два србијанска града, средњовековног Крушевца и краљевске чаршије, од Жиче до Лазарице, од Козника и Сталаћа ка Магличу. Милан Ђокић годинама прати лична уверења, слуша своју интуицију, истовремено врло убедљиво пише и слика, остављајући записе на акварелима и цртеже међу стиховима. Без претераних заокрета и резова, увек на граници апстрактног и модерног, настају дела зреле епохе са све наглашенијом тенденцијом ка новој фигурацији и традиционалном наслеђу. Кроз песму, прозу и слику – целовит интелектуални допринос уметника у том делу Србије је немерљив. Својим визуелним перципирањем, искреним емотивним доживљајем, радозналошћу, суптилном поетиком и креативним импулсом на лепши и величанственији начин уводи прошлост у нашу свакодневицу, да би јој омогућио да остави траг у садашњости и постане знамење будућности.

За други период његовог стваралаштва карактеристичне су ведре осамдесете и драматичне деведесете, са обавезном људском фигуром која је сведок друштвених кретања. Његови блистави ликови искрено комуницирају, исказују блискост, топлину, љубав, раздор, свађу... Дешавања обичном

човеку наглашена су дискретном мимиком и јасним гестом. Тихи шапат давних времена са специфичним значењима, као спој митске генезе и метафизичке надоградње, карактеришу његове најновије слике које стоје у виду асоцијативне симболике и које су геометријски подељене на више равни, на којима се фигуре смењују као у филмском кадру. Сценски призори интензивно су осветљени из неидентификованог извора, чиме је зналачки постигнута убедљива пластичност и просторни илузионизам.

Милан Ђокић подједнаку пажњу посвећује форми, цртежу, колориту, анализи материје, текстури и технолошким поступцима. Теме се све време крећу у широком распону од вишезначних апстрактних и симболистичких композиција ка пејзажу, портрету, мртвој природи, сакралним и духовним садржајима. Свака слика представља својеврстан спој ових сегмената. Када је фигурација у центру, позадина је пејзаж или мртва природа, и обрнуто. У пејзажу је скоро увек назначена група актера, док мртва природа у позадини има геометризовану креацију. Колорит се креће у распону од угашених окера и топлих умбри до маслинасто зелених и сивих површина, а у каснијој фази – од смарагдних до париско плавих, мрких са акцентима црвене, оранжа или златно жуте. Поред чистих бојених равни налазе се минуциозно исликане партије са веома истанчаним осећајем за валерске односе, што даје врло разуђен и богат утисак.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

### *ЗЛАТНА ЧЕЗА МИЛАНА ЂОКИЋА*

Зачаран магијом свог професора Недељка Гвозденовића, млади сликар Милан Ђокић више неће излазити из његовог фигуративног поетског реализма. У једној од првих слика којим је зачео богат опус овог значајног савременог српског сликара, нашла се слика класичне лепоте Златне чезе која је симболично пронела целу његову будућу ликовну биографију.

А заправо, иако без запреге, те ликовне златне чезе возиће један сањиви и радознао дечак, попут Јегорушке из Чеховљевог новеле Степа, који ће у бескрајним руским хоризонтима лутати трагајући за тајнама света, љубавима, непознатим пределима и далеким просторствима, великим искушењима и моћним доживљајима, у свету ружичастом, који би морао имати и тамну страну, у свету лепом, који би имао и ружну страну, вазда несхватљивом, недосегљивом, чему

ће посветити сва своја чула, дамаре и осећања. Јер свету треба лепоте, доброте, мира и милосрђа.

И тај снени и занесени дечак јурцао је својим чезама по српским ливадама, оним моравским и ибарским, возио је собом бројне бајковите арлекине, седме трубаче, благе младиће и смерне девојчице, читаве лутајуће породице, а свим су му они причали своје бајковите животне скаске, откривали душу и поверавали све своје искрене исповести као саговорнику којем се верује да ће их исцелити, разумети и помоћи.

Јегорушки су сви веровали, јер је он скупљач лепоте и лепих мисли, доброте и добрих мисли, смерности и смерних осећања. Макар да му самом то није успело кад се заљубио први пут, потом му није успело кад се заљубио други пут, потом му није успело кад се заљубио трећи пут, али што то њега брига што му није успело, он није одустао никада да воли. Међу ближњима и пријатељима љубав све превасходи, како је говорио његов славни земљак Стефан Лазаревић.

Све његове фигуре стоје у јединственој колористичкој, композиционој и мисаоној зависности. Читалац његове слике може мирно ући у тај мизансцен и осетити да је део тог догађања.

Може разговарати са арлекином, са девојком у плавом, може отшкринути завесу да уђе још мало свежег ваздуха, упалити лампу ради студије о светлости, попити мало пића из тестије, ради студије о чулности, чути који цвркул ради идеје о хармонији, мирисати какву траву, цвеће или гранчицу, схватити идеју дубине коју објашњава један бокал, идеју неба коју објашњава једна птица. . .

И осетити се као онај Чеховљев Јегорушка, вечно млад и вечно радознао, али шта га брига за све то, он има своје златне чезе у које ће све то натоварити и јурити овим лепим српским просторствима, иако има одавно белу гриву. . .

И баш га брига што има белу гриву!

Љубиша Ђидић

*ВИДИМ, ДАКЛЕ (ТО) ПОСТОЈИ,*

*10. јули*

Овај мултимедијални пројекат посвећен је Николи Тесли а настао је поводом његовог симболичног 158. рођендана. Учесници су: Марица Радојчић, ауторка дигиталног амбијента, Владан Јеремић, који је урадио цртеж – инсталацију о друштвеним конфликтима и интерпретацијама Тесле, Ненад Јеремић, који је направио софтверску инсталацију,

Мирослав Савић, који је извео перформанс, док су видео радове приказали Александра Јованић, Селена Савић и Бранислав Тодоровић Клинић.

Николи Тесли се замера што није записивао своје мисли, што није подробно описивао и образлагао своје изуме и експерименте (стога, неки од његових најпознатијих експеримената нису никада поновљени). Речју, замера му се што његов приступ није довољно научан (вероватно из тог разлога није никада био изабран за редовног члана САНУ-а). Превише се ослањао на своје визије и менталне слике које је јасно видео и које су му биле довољне да према њима дође до неког открића, изведе експеримент или нешто конструише.

Све те замерке су у складу са стандардним западним научним приступом који је развијан више од две хиљаде година, почев од Еуклида: научно мора бити доказано по устаљеној дедуктивној процедури, ослањајући се на полазне претпоставке – аксиоме, и изводећи доказ по устаљеним логичким правилима. Ту нема места оном „Види!”, на које се Тесла толико ослања.

За разлику од западне научне мисли, у старој индијској логици докази типа „Види!” били су потпуно легитимни:

Види, то је круг



Види, то је квадрат



Такви докази, наравно, имају мана: релативни су, чак врло субјективни. Друга велика мана им је могућност заблуде, односно привида. То је све још давно у Индији уочено и разматрано: чувени пример о склупчаном ужету које се у сумрак некемо може учинити да је змија. То је привид или *тауа*. Али, тај привид може да буде веома распрострањен ако уже посматра већа група слабовидих или ако је видљивост изразито мала.

Уосталом, кроз историју се запажа да су многи привиди били узимани као вишевековне истине (поменимо онај да је Земља равна, па затим да се Сунце окреће око Земље). За многе наше такозване истине није сигурно да се једног дана неће испоставити да су привиди. Разлог је веома једноставан: када се нешто доказује на стандардни дедуктивни начин, веома је тешко навести све претпоставке – аксиоме, односно доказати да је систем потпун. Стога се, у природним наукама нарочито, увек ради са непотпуним системима, а то значи са несигурним закључцима.

Класични дедуктивни системи имају и друге мане: за ретко који је доказано да је непротивуречан, а докази су често

веома гломазни и, чак, рогобатни. И код таквих система је присутна релативност, а такође и субјективност, јер сваки систем аксиома потиче увек од једног човека (ређе од групе људи), те стога има лични печат.

Поставља се питање да ли је будућност науке у томе да и даље инсистира на развоју све сложенијих аксиоматских система, „мучећи” се са покушајима доказивања потпуности и непротивуречности, или да се окрене развоју запостављеног и дубоко у нама запретеног синтетичког знања и његовог откривања у бљеску менталних слика у тренуцима просветљења, онако како је то Тесла чинио.

Марица Радојчић, математичар и уметник

### *ИЗВОРИ ЖИВОТА,*

#### *7. август*

Читајући о Животину Николићу, слушајући његове приче, коментаришући његова дела са стручњацима, боравећи у његовом селу и разгледајући његове слике, можемо да кажемо и потврдимо да самоуки сликар Животин Николић јесте уметник коме је „природа најбољи мајстор и учитељ” и који се држи овог сазнања својих претходника или савременика. Наравно, то није случајно: он је од свог рођења упијао све што се збивало око њега (у његовој породици, у његовом Црновршком крају), обликовао импресије, похрањивао их у подсвести, постајући нераздвојни део својих слика – уносећи своју душу, емоције, мисли (које је чак и записивао на сликама). Та психолошка надоградња или продирање у сопствену психу привлачи уметника у настојању да, како је Фројд писао, „ отопи ледени брег”, односно да досегне до несвесног, те да своје потиснуте жеље, идеје, представе изнедри на сликама.

Најчешће присутни мотиви на сликама Животина Николића су: цвеће, лептири, пчеле, сеоска шумадијска и моравска кућа, плотови, сељаци, гуслари, домаће животиње, воденице, поља, потоци, дрвеће, цркве, обичаји, али најзначајнији мотив, својеврсни симбол свеприсутности, јесте Сунце – по којем је постао препознатљив међу уметницима наиве. Универзални извор живота који покреће остале изворе живота, захваљујући којем се све у природи рађа, живи, доноси плодове, дато је зракасто, грејуће, увек у средишњем делу слике; једнако обасјава свако биће и сваку биљчицу на Земљи, никада не правећи сенке. Подстиче осећање радосне бајковитости, доприноси романтичној идеализацији сеоског екстеријера, појачава колорит повезујући нас са рајским амбијентом, у којем пожелимо да боравимо. Управо у



тој вечној сунчевој светлости и топлини, што симболизује чисту духовност, лежи и из ње се црпи сила која покреће на стварање.

У сликању, Николића води искрени приступ мотиву, комичка снага коју осећа и, свакако, самодисциплина, што све заједно даје оригиналност његовом раду и самом ликовном рукопису. Каже да су модели за његове фигуралне представе управо његови преци: са брковима и шајкачом српског сељака они сећају на величину српског јунака; архетипи су родољубља, поноса, вредноће, упорности, и својим ставом као да позивају људе да се врате на српску земљу, да је оплоде и наново начине родном.

Сликарство Животина Николића своје корене налази у дечачкој машти, стабло у његовом интересовању за агрономију, па и психологију, што се разгранало и достигло бујност етничког – указујући на вредност тековина српског народа, али и уметничког – постигнутог понајвише „свежином боја србијанског фолклора”, како сам уметник каже. Свака слика је за њега интимна исповест, стога носи једнаку дозу аутентичности у колориту, стилизованом и минуциозној обради бројних елемената, као и у призиваним емоцијама, што резултира хармонично изграђеним композицијама, магично постављеним сценама, континуираним наративом у оквиру дводимензионалне равни. О свему овоме, а нарочито о запажању Иване Јовановић, кустоса Музеја наивне и маргиналне уметности у Јагодини (која је написала монографију о овом самоуком сликару) – да Николић „црта бојом” – може се уверити свако ко погледа његову изложбу.

Мр Драгана Мартиновић,  
теоретичар уметности и медија

*RELATIONSHIP,*  
*4. септембар*

Изложба Милоша Антоновића, симболичног назива *Relationship*, јесте зрело, заокружено, мисаоно и визуелно казивање особите документарне вокације, које је истовремено згуснута мешавина спонтаног и промишљеног садржаја. Мисао ове поставке је приказивање слојевите и сурове стварности као тешке драме, са поентом да покрене емоције и опомене нашу савест. У првом плану налази се човек данашњице, посматран у најразличитијим животним околностима. Необични штимунзи на сликама настали су сучељавањем различитих људских карактера. Логично је да је представа насликане животне збиље проистекла од сакупљених исповести или сведочења из канцеларије или суднице. Међутим,

уметник је свесно избегао класичну причу и драматични наратив да би представио опору или огољену страну живота, и усредредио се на лице актера, гестикулацију и сугестивне кретње са одређеном дозом карикатуралног. Његово професионално искуство и изузетна моћ запажања предност дају ликовном изразу, тако да је из целовитог доживљаја и пренетих емоција у заокруженом контексту проистекло сложено дело које залази чак у просторе ауторових метафизичких доживљаја.

Мимика, стресна изобличења, грчеви мишића, нападна реторика, сугестивне ритмичне кретње или еуфоричност сегменти су који се усложњавају и понављају, тако да се помоћу њих обликује снажан естетски доживљај. Рефлексија стања свести, по принципу обрнутог огледала, изврће на површину патологију друштвеног живота као пројекцију садашњег времена, са свим негативним психичким стањима. Искрена тежња уметника, са рукописом препознатљиве визуелне и естетске садржине – јесте да попут визионара свог времена упуту апел човечанству. Наратив је проистекао из претходне сликареве фазе где доминирају фигуре жена жртава, са телом као потрошном робом, а што се тек данас препознаје као злочин и добија друштвену осуду. Овај увод се развио у нови циклус кроз искрену тежњу уметника да знаковно представи синтетизовану стварност.

Што се тиче техничког поступка, за Милоша Антоновића се са сигурношћу може рећи да је он пре свега сликар који не штеди боју, да је његова палета толико широког спектра да нема комбинације и тона који није сучелио или испробао. Употребљени пигменти носиоци су енергије која у класичном судару светлог и тамног даје посебну дубину и драматику. Сликарева виспрана истраживачка и авантуристичка мисао носи собом брз потез и гест, што резултира делима невероватне снаге. Јединственост израза, са поентом у драмском сукобу и јакој боји, доприноси стварању утиска о томе да су радови настали у једном даху. Заправо, све је подређено фантастичној експресији.

У овој фази стварања, Милош Антоновић се бави истраживањем енформеловске рељефности, ради бољег акцентовања основне идеје и поруке коју жели да пренесе гледаоцу у доживљају опоре и огољене истине. Најновија платна истовремено су и апстрактна и фигуративна. Простор је тек наговештен, непрегледан и неограничен, са местимичном храпавом структуром нанетом преко лазура. На уравнотеженој подлози сва пажња се усредсређује на испреплетане ликове дате у гро-плану. Поступак рада је врло сложен, у слободној комбинацији стилизованих форми и строго дефинисаних

партија. Актери су увек постављени у први план широким, сигурним потезима и снажним линијама. Зависно од исхода сучељавања сви су затечени, статични или у јаком замаху, наглом покрету. Међусобно их чврсто повезује *feeling*, односно специфичан *relationship*, истичући поенту сликара да смо још људи.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

*МОЈ СВЕТ,  
18. септембар*

Посматрањем природе кроз призму имагинације и доживљаја, Љиљана Вуковић слика метафору свог унутрашњег света, дарујући му живот и трајање. У њему призори делују као да су измишљени: пуне долине, реке, облаци, дрвеће или пак куће, шума, чамци, цвеће, изгледају као да су инсценирани, али увек без присуства људске фигуре. Са једне стране, ово указује на снагу и моћ природе, а са друге стране рефлектује стања ауторкине душе, што и јесте примарно у њеном сликарском опусу. На Љиљаниним радовима заступљен је меланж стилских праваца, те она повремено у духу старих мајстора, повремено послушнујући шта јој исконска природа говори, твори симболичну визију флоре коју сагледава у односу на себе и своју личност. Пејзажи и мртве природе овде су у функцији изражавања лирског субјекта, без ограничености објективне стварности; стога, ослобођени од спољашњих стега и правила попримају експресивну ноту, музикалност, појачане емоције. Увек присутна четири елемента: вода, небо, земља, светлост, говоре нам о вечитом обнављању природе, о оном што је есенцијално, што остаје иза нас.

Сликајући пејзаже, знатичеља води ауторку ка холандским пејзажистима XVII века, Ројсдала конкретно, чији се утицај запажа у нижој линији хоризонта, у дугим потезима којима настоји да наслика промену атмосфере и осветљења, да креира енергетско поље, али и да задржи мир, подари наду и безвременост. На сликама мртве природе, присутни су барокни контрасти светла и сенке, јаче боје, затворене композиције. Може се рећи, прототип каравађовског реализма, који нас одводи и до „наше” Катарине Ивановић и њене познате представе корпе са грожђем у бидермајер стилу, чврсте форме и меког топлог колорита, а што се код Љиљане Вуковић види нарочито на сликама са мотивом цвећа. Цвеће је дато попут увеличаног дела сложеније композиције, као фрагмент мисаоног света, али истовремено носи и свој интегритет и отвореност за асоцијације. Сваки цвет може да има

другачије значење, представљајући оно што му је иманентно, а зависно од његовог облика и боје – симболизујући рађање, лепоту, страст, пролазност (ефемерност), мистичност. Тако, сликарка проналази везу и са уметношћу романтизма, у којој се истиче осећајност и слобода уметничке индивидуе и фантазије, где стварност бива заоденута успоменама, чежњом, чак и слутњом, тугом, не заобилазећи ни дах народног. Њени узори су свакако и француски импресионисти, чију технику кратких густих намаза, којима прекрива површину целе слике, примењује на изучавање светлости и боје.

Следи закључак да се Љиљана Вуковић при изради слике инспирише првенствено мотивом који проналази у природи, и то у својој визури; потом јој синкретичко знање помаже да га обради, али увек вођено креативним духом, што производи једнако динамичност и смиреност, те поетичност у стремљењу ка узвишеном. Иако запажамо несвакидашњу одлучност у приказивању префињености реалистичног, обликоване форме не чине пуку материјалну забелешку, већ бивају преображене у нову садржајну вредност, која ипак није лишена наративног и естетичног, па ни декоративног. Но, суштина њене слике јесте управо у тежњи према нечем недокучивом, присном, интимном, хармоничном, у жељи да открије своју сопствену природу – свој свет.

Сликарство Љиљане Вуковић враћа нас на мисао Ван Гога: „Ми не сликамо ствари и природу онако како их видимо, већ сликамо онако како их наш дух доживљава”.

Мр Драгана Мартиновић,  
теоретичар уметности и медија

*КОНЦЕПТ ИГРЕ –  
РАЗУМЕВАЊЕ СА УМЕТНИКОМ,  
6. октобар*

У Галерији Завода за проучавање културног развика из Београда, а у сарадњи са Градском галеријом Удружења ликовних и примењених уметника из Краљева, приређена је изложба графика „Концепт игре – разумевање са уметником”, мексичког сликара и графичара, професора Мигуела Алварада.

Шта рећи ако се пред вама прво нађе мапа са графикама црно-белог сазвучја, са прецизним цртежом, са представама чудних човеколиких ликова, укомпонованих у путање и спирале, са прикаченим врпцама или сондама. А онда, у истом „пакету”, налазе се портрети налик древним народима и чудан пар мушкарца и жене који као да је приспео са другог

света, са лицима и позадином стопљеним у истом окер тону. Затим, ликови маркантних жена – лепотица, можда костимираних глумица са турбаном и сунцобраном у руци или циркуских играчица, обојених интензивним, флуоресцентним, пудерасто нанетим пигментима. На крају утисака је доминантна, геометризована, доброћудна Сова, са укомпонованом цик-цак орнаментиком пренетом са текстила, која се намеће својом монументалношћу и одмах буди асоцијације на илустрације из дечјих књига или на ведре колаже. У најкраћем, то би био наротив који нам шаље уметник из Мексика.

Знатижељно посежем за Фејсбуком и гледам фотографије на којима је Мигуел Алварадо како ради у свом атељеу, нагнут над припремљеним папиром и окружен бојама, затим је снимљен како се као предавач обраћа групи студената. Следи уметник у свечаном оделу на отварањима изложби и пријемима, или задовољног израза у друштву пријатеља... Уз ауторову кратку биографију, то је била довољна инспирација да осмислим наслов изложбе и започнем писање текста.

Мигуел Алварадо је радознао и убедљив стваралац, богатог унутрашњег сензибилитета који гради свој сликарски свет као сопствену истину кроз игру сигурних потеза и транспарентних боја. Истовремено је традиционалан и модеран, уноси елементе надреализма, уз сигуран цртеж и јасан колорит, који се постиже синтетичким пигментима, нанетим попут пастела. На његовим графикама су веома заступљене људске фигуре, углавном у покрету, са прецизно исцртаном контуром или у пуној пластици, укомпоноване у специфичан цестасти пејзаж или простор испуњен дискретном орнаментиком као нежном ликовно естетском шаром, попут чипке и веза. На портретима је постигнут поетски штимунг са вишезначним креативним сегментима. У тихом шапату древних времена, са специфичним знамењима и симболима, настају сценски призори са паровима у игри, који улећу или излећу из ковитлаца.

Да је Европљанин, могла бих да кажем да је Мигуел Алварадо сликар богатог унутрашњег света, попут Макса Шагала, коме никада није доста неба и светла, а да су његове слике одраз духовности, осећајности, зрелости и задовољства стварања. Концепт слике је промишљен, целовит, језички доследан са одличном ликовном организацијом. Заправо, то што сликара разликује и показује да долази из другог поднебља јесте специфичан звучни колорит. Ако пажљиво и дуго посматрамо слике, отвориће нам се један лепши, истовремено хармоничан и динамичан свет раскошне игре и финог, лаганог покрета уклопљеног у арабеску. Богато

вековно искуство Мексика проткано је кроз нити и обресе који заокружују целину.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

*A CONCEPT OF DANCE – UNDERSTANDING  
WITH THE ARTIST,  
October 6*

In the Gallery of the Centre for Cultural Development Studies in Belgrade, in cooperation with the City Gallery of the Association of Painters and Applied Artists from Kraljevo, an exhibition of graphics was prepared of a Mexican painter and graphic artist, professor Miguel Alvarado, titled “A Concept of Dance – Understanding with the Artist“.

What can one say when first faced with a map of black and white graphics, with precise drawings, with images of strange manlike characters placed in paths and spirals, pinned with ribbons and probes? At the same time, one discovers portraits resembling ancient peoples faces and a weird couple – a man and a woman as if from another world, with their faces and the background merged in the same ochre tones. Also, remarkable women’s faces – faces of beauty – perhaps costumed actresses with turbans, holding parasols or circus dancers colored by intensive fluorescent powdery pigments. And finally, a dominant, geometrical, benevolent owl, with zigzag ornaments transferred from textile: imposingly monumental, bearing associations of child book illustrations or cheerful collages. In short, this would be the narrative sent to us by this artist from Mexico.

Curious, I turn to the facebook to see the photographs in which Miguel Alvarado is pictured working in his studio, leaning over prepared papers and surrounded by colours, then a snapshot of him teaching a group of students. Then others of him in tuxedo from opening nights and receptions, or with a look of satisfaction on his face, surrounded by friends... Having read a short biography of the artist, this was inspiration enough to come up with a title for an exhibition and start this article.

Miguel Alvarado is obviously an inquisitive and convincing author of rich inner sensibility who has built his art world as a personal game, sure in strokes and transparent in colour. He is at the same time modern and traditional, with surreal elements, steady in drawing and with a clear colour scheme given by synthetic pigments used as pastels. His graphics mostly show human figures, mainly in motion, with precisely drawn contours,

or fully plastic, nicely fitting into a specific tubular landscape or space filled with discrete ornaments, gentle esthetic patterns resembling lace or embroidery. The portraits offer a poetic ring with multi-meaning creative segments. In the quiet whispers of times gone by, with specific images and symbols, dramatic scenes are born of dancing couples who fly in and out of swirls.

If he were European, I could compare him with another artist of a rich inner world, Max Chagall who never ran tired of the sky and the light, and could say that his works are images of spirituality, sensitivity, maturity and the happiness of creation. The concept of his pictures is deliberate, complete and consistent in narrative, excellently structured. In fact, what makes him different and tells us immediately he is from another continent is the specific bright colour pattern of his art. If we observe his paintings carefully and for a long time, a prettier, harmonious and dynamic world will open up to us: a world playfully luxurious, with fine and easy moves fitted into the arabesque. A rich century old Mexican experience is weaved into the threads and shapes forming his unique art.

Marina Lukić Cvetić, art historian

*СЛОБОДА БОЈЕ,  
23. октобар*

Бобан Босић је рођен 1970. године у Краљеву. Факултет ликовних уметности у Београду завршио је у класи професора Живојина Туринског 1994. године, док је постдипломске студије, на истом факултету, завршио 1997. године код професора Момчила Антоновића и тиме стекао звање магистра сликарства. Члан је УЛУС-а од 1995. године. Добитник је награде на изложби Удружења ликовних уметника Краљева (УЛУК) 1995. године. Излагао је на многим колективним изложбама. Ради као професор цртања и сликања у Уметничкој школи у Краљеву.

Босић спада у оне сликаре који су много радили а релативно мало излагали. Одрастајући поред оца сликара, научио је да су марљивост и упорност сигуран пут ка изградњи уметника. Та марљивост га је пратила и кроз школовање. Чак и данас, као сликар са дугим стажом, верује да уметник не сме да чека на инспирацију, већ мора стално да ради, да буде у „кондицији” или, како он то каже – „у уметничком тону”.

Он гради своју поезику без колебања, доследан себи и потпуно предан сликарству. Тежња ка новим сликарским авантурама водила је овог уметника од експресивне фигурације још даље, ка асоцијативној апстракцији. Ову последњу фазу чине радови малог и уједначеног формата, који су

реализовани уљаном техником на платну. Ово сликарство је суштински асоцијативног карактера. Стварност око себе Босић промишља дубље и другачије. Отуда потиче његова потреба да у њу проникне и да је саопшти језиком властите осетљивости. Наносећи слој по слој боје, истог или различитог колорита, ствара сложену фактуру која ове површине чини емоционалним жариштима целе слике. Боја достиже прасак и избија на површину, креирајући узбудљиве црвене, жуте и розе ковитлаце, док снажни акценти црне, плаве, зелене или неке друге боје праве ликовну драматику. Распевани колорит његових композиција пулсира и простире се и ван оквира композиције. Босић се храбро упушта у поигравање смишљено сложених нијанси тонова са апстрактном структуром. Потез прераста у игру линијом која материји даје динамичнији изглед. Може се рећи да је он сликар који не штеди боје, већ и њих користи као носиоце енергије.

Јасмина Дражовић, историчар уметности

### *СОМБОРСКЕ КАПИЈЕ,*

*6. новембар*

Сомбор, као сликарска престоница, својеврстан је феномен у ликовном животу војвођанске равнице, континуирано дајући врхунске мајсторе. Изузетна је част да у скромном галеријском простору Завода отворим изложбу највећем савременом уметнику Сомбора, подједнако сликару и вајару, господину Павлу Блесићу, који је више од седам деценија активан на сомборској уметничкој сцени. За ову поставку одабрала сам незнатни део из обимног циклуса посвећеног равноградским и сомборским капијама, које су у тематском и изражајном домену сликарева вечна инспирација и опсесија.

Избор мотива не изненађује, јер континуитет становања и бурна историја овог царског града, са сачуваним богатим амбијенталним и архитектонским целинама, дају безброј варијација на ову тему. Капије су, заправо, културни код власника који постаје и сликарев лајт-мотив, са поруком граничног и симболичног, спољњег и унутрашњег, приватног и друштвеног, оовременог и оновременог, профаног и сакралног. Носе невероватну енергију експресије и свежину импресије док пулсирају ритмовима душевног и духовног. Преображавају се као у сновима, отварају се пред невидљивим силама, постају чаробне, бајковите, понекад и злокобне. Шта ли се збивало иза древног зида, поред високих парапета, између кудравог растиња и замршеног бршљана? Ко ли су људи који су ту водили своје животе, сада затворене капијом, замандаљене катанцем, закључане заборављеним



кључем? Како ли су клопарале кочије кроз високе ајнфорте, сада одшкринуте тек толико да се провири и устукне од тмине? Да ли је тај нама митски свет био лепши а оновремени људи бољи? Сликарева мисаоност, висок естетски ниво, дубока запажања, префињена осећања, интимност, дискретност и тајновитост граде невероватне садржаје између стварног и поетског.

Инспирација фрагментима из окружења је евидентна, међутим њихова реализација је као конструктивна игра, док је сам сликарски поступак загонетка. Треба помирити рељефност енформела са акварелском лазурношћу и истовремено колажно уклопити фотографију, као сведока времена. Надоградња реалног, постојећег у овом времену и простору, са имагинацијом доведеном до перфекције, превазилази уобичајено препознавање дефинисаних целина и прави својствен штимунг. Врло промишљен уметнички поступак, рационални приступ, хармонија боје и потеза – преносе атмосферу смираја дана и предвечерње тишине, што сликама даје ноту барокног пејзажа са древном архитектуром и ђорђонеовском атмосфером ишчекивања. Свака слика је вишезначна и симболична прича обликована са осећајем за меру, а која се догодила или се управо догађа у посматрачевој машти. Чврсто, смисаоно и целовито саздана композиција високог занатског умећа, спретног ликовног језика и богатог искуства достиже просторни илузионизам. Текстури, пастуозност и слојевите нијансе, поред транспарентних овлаш нанетих трагова боје као флуида – слици дарују врло уверљиву патину. Сликари инсистира на широком распону валера, од сиво-беле до свих нијанси мрких, тамно зелених па све до црне, у којој се маса потпуно растаче. Кроз залутали зрак дифузног светла дубински исијавају сви тонови, тако да се облици фасцинантно трансформишу у чаролију.

Слике Павла Блесића се дуго посматрају и откривају, јер поседују духовну ауру, царску узвишеност и надреалну метафизичку ноту. Са њима сам водила дијалог или, боље речено, оне су водиле мене до препознавања врлина предака и традиционалних вредности. Кренула сам од капије као елемента грађанске архитектуре којој је најпре мајстор занатлија посветио посебну пажњу и подарио сво своје умеће, а после више векова сликар Павле Блесић је овековечио и продужио јој трајање кроз ново ремек-дело. Попут дечијег искреног писања кредом, уметник понекад на истој капији оставља запис у коме је резимиран смисао људског делања и трајања.

Марина Лукић Цветић,  
историчар уметности

ОДРАЗИ БЕОГРАДА,

27. новембар

Београдска уметничка група „Рас арт” окупља сталне чланове (П. Тодоровић, П. Милошевић, Б. Терешченко, Ц. Р. Гавела, С. Тодоровић, Љ. Гашпаровски, Р. Сикимић, П. Јовичић, Ж. Радовић, Ј. Кланица и М. Карајанковић), али за излагачке пројекте позива и друге ствараоце. На изложби „Одрази Београда” преовлађују различите поетике и технике у знаку ликовног квалитета. Од естетике иконе до интимизма, експресионизма, реализма и симболизма, група узноси традиционалне вредности на модеран начин, па њен рад прате и историчари уметности и ликовни критичари – Станислав Сташа Живковић, Љиљана Суботић, Драгана Мартиновић, Софија Љубичић, Дејан Ђорић и Љиљана Николић, која је и осмислила име групе. Окупљени око новог пројекта, уметници су Београд сагледали као драги камен, у бројним одразима, одгонетајући дух места и његову тајну.

Слика Предрага Тодоровића *Београд винчанске светлости*, по формату и квалитету међу најважнијим на изложби, у том смислу има програмски карактер. На духовној вертикали од неолита и винчанске културе до сецесионистичког, најлепшег Београда, уздиже се сунце града. Предраг Милошевић је акварелом *Tempus fugit (Време лети)* приказао идеално време, утопијски Београд, у коме је лепота дама из времена Ренесансе блиска оронулим фасадама садашњих старих здања. Између прошлости и садашњости поставио је своју меру – женску фигуру!

Бисенија Терешченко, међу најбољим српским мозаичаркама, радом *Бехар* сећа на пролећни, романтични Београд, на доба у којем је у престоници било више цвећа, дрвећа и разума. Џоја Ратковић Гавела је на слици *Сенке* унела у метрополу симболику детета, овце, дрвета и анђела, поетички вреднујући најбоље људске и урбане особине. На слици Станке Тодоровић *И би слово*, свети Ђорђе убија аждају подно моћне цркве у чијој је сенци овај град. Драгош Калајић је тврдио да испод Београда живи аждаха која се не сме будити. Пирилична слова на слици потичу још из винчанске културе као судбински знамен народа у чијем су језику слово и слава сродне речи.

Колажом *Београдска сцена*, Љиљана Гашпаровски тумачи Београд као небески град – тријумфалних капија, аркада, лукова и балкона, који нису архитектонски елементи, већ се спуштају са небеса, из вечности! Слично и Рада Сикимић цртежом на свили представља једну од купола, тих моћних форми које за становнике града имају вишу вредност од

архитектонске. Сликом *Прочеље*, Петрија Јовичић експресивно анализира упечатљивост фасаде и градског изгледа али и светлост Београда у коме, како Драган Лубарда каже – улице које се уливају у Кнез Михаилову „чине јој тихи наклон”.

Жељко Радовић помоћу дигиталне фотографије једне од београдских фасада уочава ванредну и све мање приметну ликовност наших старих здања, митску димензију града сагледаног „Из Сервантесовог угла”.

Јазмина Кланица сликом *У славу вечног града*, у виду барокне иконе, представља Христа као Сведржитеља, Пантократора – владара светова, крунисаног у слави од анђела, како бди над „белим градом”, острвом спаса и тврђавом наде.

Силва Вујовић, једна од наших најбољих акварелисткиња, ликовно отвара питање онога што Београд суштински јесте – не (пост)модерни већ град светлости, дугих летњих поподнева, снова и уметничких ткања. Приказује најлепши момент једног града, његову поезију и интиму. На свом сликарски омиљеном мотиву ћерке Петре у амбијенту старих здања, капија и зидова Земуна и престонице, Славољуб Радивојевић поетским реализмом подсећа на неко друго, прошло, увек лепше време, када је детињство било садржајније, тајанственије а мириси изразитији. Као и већина радова на овој изложби, и његов има унутрашњу топлину.

Жељко Комосар сликом *Београдско двориште*, као и Драгољуб Станковић Чиви са радом *Калемегдански парк*, наставља поетику ведуте и естетику међуратних интимиста Београдске сликарске школе. Реч је о сликама заснованим на солидном знању и уважавању најбољег у српском модернизму.

Славица Ердџановић Цурк је сликом *Сиви дан* приказала можда најтеже за представљање – не изглед већ атмосферу града, често меланхоличну и тешку али испуњену смислом и осећајношћу. Франц Цурк радом *Фасада* евоцира тајанствени град старих прочеља, здања и капија, град у коме се највише урбане лепоте појавило у деветнаестом веку, град подједнако заводљив дању као и ноћу, космички Београд на најбољем геостратегијском положају.

Зашто поједини уметници на овој изложби приказују Београд монохромно као Радмила Матејевић на слици *Град?* Испод слојева и наслага које време оставља на материји, изнад сивила и озбиљности крију се, када је реч о Београду, ведрина, виталност и вечна младост града који – као на овом раду – духовно стреми у висину.

Татјана Пировић је у духу експресионизма, који наслеђује најбоље из Београдске школе међуратног интимизма, ликовно изразила велике љубави које одликују овај град, његову митску Београђанку и њеног центлмена у тренуцима заједничких снова.

Милијана Јовановић је брзим погледом, експресивно и лако, обухватила типично урбану сцену, сликарством које Београд повезује са било којом другом европском метрополом. Тако и Весна Марковић, на једној од старих београдских фасада, спаја искуства енформела, апстракције и фигурације, сликарством које има шарма и женствености, све ређим у данашњој огрубелој уметности.

Мирослава Карајанковић радом *Еден у Београду* у гризају, сагледава метрополу као рајски врт, град вечних љубави и судбинских преплитања.

Миодраг Зубац експресионистичким, скоро црно-белим радом, приказује бурну историју града у коме је погинуло око милион људи. Цркве, коњаници и рушевине на позадини су историјског исувише богатог дешавања. Даница Баста сликом *Винча слово Београда* улази у свет винчанских „чрта и реза” првог европског, вероватно и светског писма, које делује изненађујуће модерно по девизи Мила Милуновића: „Не постоји стара ни нова уметност, већ само добра и лоша”.

Дејан Ђорић,  
историчар уметности и ликовни критичар

### МУЗЕЈ КАО ИНСПИРАЦИЈА, 18. децембар

„Ми живимо од исказаног. Између многих и многих ствари, за које имам управнику највише да благодарим, ни за једну му нисам толико захвалан колико за дозволу да ти могу писати о свему, и толико колико желим... С оне стране тамничког зида стоје нека јадна, црна, чађава дрвета, која таман са да терају пуполке, чисто врштаво зелене. Знам врло добро шта се дешава са њима. Налазе израз”.

Оскар Вајлд, *De Profundis*

Весна Матијевић је уметница чијим сликарским опусом доминира предмет. У пољу њеног ликовног интересовања у протеклих неколико година затекла се најразличитија реквизита. Флорални мотиви, разлистали и разгранати, одбачени, истрошени предмети и комади из музејских збирки, сви су без разлике, привучени снагом њене симпатије, дошли до изражаја. Међу многим тежњама, које је у свом

вишемиленијумском развоју ликовна уметност испуњавала, две се показују истовремено и веома виталним и упорним, и изузетно захтевним и тешким. Прва је древнија, магијска. Јавља се као чин материјализације: тежња да се сликом приближи недоступна даљина, да се одсутно симболичким чинем доведе у присуство. Друга је новија, критичка и рационална. Јавља се као чин спознаје: тежња да се уметничким делом произведе сазнање, да слика, скулптура, колаж буду окидачи обрта у мишљењу и делању. У Веснином сликарству доминантна је прва тежња, истакнут је принцип материјализације, надмоћна је симпатија за ликовну вредност мотива, за тајанствени живот предмета који израња из музејског уточишта. Она друга тежња мање је истакнута, но ипак очевидна. У изразу, гесту, бојеном наносу, у линији и контури приметна је доживљеност, игривост, упадљива виталност. Грана смокве и шипка на белом фону бујају плодом, стварајући утисак нежног загрљаја. У интимном сусрету са патином музеалија, са ткањем ћилима, везом кошуље, украсом грнчарије, јавља се напукли глас минулог доба. Предмети откривају своју грађу, али и свој иконички, знаковни потенцијал. Сусрет назначених тежњи недри нове слике и нове, свеже ликовне доживљаје. Они почивају на тензији између тиховања материје и распричаности амблема, између лепог привида, и финим поетским гестом заоденуте суштинне. То је онај квалитет који чини да и одбачено палидрвце и згњечени опушак у овом сликарству стичу способност да нас анимирају. Због тога без потешкоће у њега стичемо поверење, онакво какво имамо у топлину дома или у искрену љубав драгог пријатеља. Због тога ћемо се и надаље надати нежном загрљају зелене гране у коме је Веснино сликарство пронашло свој израз.

Миодраг Даниловић,  
теоретичар и критичар уметности

# РАДОВИ ЗА ЧАСОПИС КУЛТУРА УПУТСТВО

---

*Култура* је научни часопис који је на предлог Матичног научног одбора категоризован од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије као водећи национални часопис са ознаком М 51.

## 1. Рад се предаје у следећем облику:

1.1. путем УСБ уређаја;

1.2. слањем на *e-mail* адресу часописа: [kultura@zaprokul.org.rs](mailto:kultura@zaprokul.org.rs)

## 2. Сваки текст треба да садржи:

2.1. *Word* документ са основним текстом, напоменама, кључним речима (4 до 7 речи на српском и 4 до 7 речи на енглеском језику) и сажетком на српском језику (до 150 речи).

2.2. *Word* документ са насловом текста и резимеом на енглеском језику (до 300 речи).

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.

2.4. Податке 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), поштанска адреса, број мобилног телефона, *e-mail* адреса, 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).

### 3. Опште одреднице

3.1. Текст чланка са списком литературе не треба да прелази обим од 10 до највише 15 описаних компјутерских страница, укључујући графиконе и илустрације.

3.2. Текст приказа не треба да прелази обим од 5 описаних страница.

3.3. Текст научне полемике треба да буде опремљен као и остали чланци у часопису и не може прелазити њихов обим. Он треба да буде ослобођен напада на личност опонента и да се фокусира на саму аргументацију. Редакција задржава право да после објављивања полемичког текста и одговора, без посебног образложења, опонентима ускрати објављивање следећег круга полемике.

### 4. Техничка упутства:

4.1. 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.

4.2. На средини ставити наслов, потом сажетак на српском и кључне речи на српском.

4.3. Уколико постоји институционална финансијска помоћ при писању рада, у првој фусноти треба навести назив и број пројекта, односно назив програма, у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм.

4.4. 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 оригинала.

4.5. Библиографске референце у фуснотама и литератури наводе се без транскрибовања у оригиналном писму. Ако је литература која се цитира штампана ћирилицом и референце у напоменама и списку литературе треба да буду наведене ћирилицом, ако су штампане латиницом, онда треба да буду наведене латиницом. Цитати и позивање на литературу у фуснотама треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.

## 5. 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 би требало да буде дужа од 100 речи.

### Систем навођења:

#### 5.1. Монографије:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) *Назив монографије* (курзив), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Адорно, Т. (1968) *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит, стр. 45.

#### 5.2 Периодика:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) Наслов чланка, *Назив часописа* (курзив) број часописа, Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 146.

#### 5.3. Зборници, акта са конгреса, лексикони, речници и слично:

Презиме, Иницијал. Наслов чланка, у: *Наслов* (курзив), приредио-ла-ли Презиме, Иницијал имена. (година издања), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Парк, Р. Е. Град: предлози за истраживање људског понашања у градској средини, у: *Социологија града*, приредио Вујовић, С. (1988), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 150.

#### 5.4. У случају издања на страним језицима:

Уместо везника „и” користи се енглески термин *and*, уместо предлога „у” користи се енглески термин *in*, уместо глагола „приредио-ла-ли” користе се енглески термини *ed.* или *eds.* (од *editor-s*) ако је више приређивача, уместо скраћенице „стр.” користи се енглески термин *p.*

Пример: Brunet, R. and Ferras, R. Identité, in: *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, eds. Brunet, R. Ferras, R. and Théry, H. (1992) Paris: Montpellier, p. 30.5.5. Необјављене магистарске тезе и докторске дисертације:



Презиме, Иницијал имена. (година на насловној страни тезе или дисертације) Назив тезе или дисертације (курзив), врста рада (магистарска теза или докторска дисертација), назив факултета где је одбрањена, назив одговарајућег универзитета, Место издања, страна.

Пример: Црнобрња, А. Н. (2005) *Lux perpetua – светлост и светилњке у култовима на просторима Горње Мезије*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 120.

#### 5.6. Текстови из дневних листова:

Презиме, Иницијал имена. (датум издања) Наслов текста, Назив дневног листа (курзив), страна.

Пример: Татић, Д. (18. јул 1998) Истина о неимарима, *Политика*, стр. 15.

\*Ако је аутор текста непознат ставити аноним.

Пример: Аноним, (13. IX 1938) Шта мисле наши архитекти о савременој архитектури, *Време*.

#### 5.7. Исти се рад у поновном непосредном цитирању скраћује српском речи Исто.

Пример: <sup>33</sup>Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 147.

<sup>34</sup>Исто, стр. 148.

#### 5.8. Исти рад се у поновном цитирању на неком другом месту у тексту (до две стране удаљеном од претходне фусноте) скраћује са нав. дело.

Пример: <sup>40</sup>Бугарски, Р. нав. дело, стр. 149.

#### 5.9. Интернет издања цитирати на следећи начин: аутор текста на горе описан начин (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (*update*) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

Пример: Rose, M. More on Bosnian „Pyramids”, 27. june 2004., 18. july 2006., <http://www.archaeology.org/online/features/osmanagic/update.html>

---

# CONTENTS

---

---

## AWARDS AND PRIZES IN CULTURE

Editor Miloš Nemanjić PhD

---

*Miloš Nemanjić*  
EDITOR'S NOTE  
9

*Branimir Stojković*  
ON THE NATURE OF PRIZE  
11

*Vladislava Gordić Petković*  
LITERARY CANON AND LITERARY PRODUCTION:  
AWARDS AND THE CRITICAL JUDGEMENT  
22

*Predrag N. Dragojević*  
ABOUT THE AWARD CULTURE IN  
SERBIAN MODERN ART LIFE  
33

*Dejana Prnjat*  
SERBIAN NATIONAL AWARDS FROM 1945 TO 1980  
43

*Miloš Nemanjić*  
A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF  
AWARDS IN SERBIA  
51

*Bojana Vukotić*  
THE BEST OR THE MOST READ BOOK AWARD  
64

*Ljiljana Manić, Tatjana Milivojević and Marija Aleksić*  
SOCIAL MEANING OF AWARDS IN CULTURE AND  
THEIR AMBIVALENT EFFECT ON CREATORS  
77

Saša Ćirić  
DOXOLOGY OF EMPTINESS OR  
WHO THOUGHT THEY SAW A KITTY CAT  
94

---

CONTENTS

---

---

JOURNALISM AND THE NEW MEDIA  
Editor Veselin Kljajić PhD

---

Veselin Kljajić  
EDITOR'S NOTE  
103

*Veselin Kljajić and Milica Kljajić*  
POST JOURNALISM IN THE FOURTH  
TECHNOLOGICAL REVOLUTION  
105

*Slobodan Penezić*  
TECHNOLOGICAL REVOLUTION, MEDIA EXISTENCE  
AND THE ROLE OF JOURNALISM  
123

*Milan Radovanović*  
THEORY OF THE TEXT AND THE NEW MEDIA  
150

*Melina Nikolić*  
STRATEGIES FOR TRUTH EVASION IN  
CONFRONTATIONAL DISCOURSE  
169

*Oleg Jeknić*  
NEW MEDIA OR NEW INTERFACES  
188

*Ivana Ercegovac and Marko Sredojević*  
COPY/PASTE JOURNALISM AND THE INTERNET:  
A USED PRODUCT IN THE NEW MEDIA  
198

---

STUDIES

---

*Nikola Božilović*  
ANTINOMIES OF THE YUGOSLAV  
ROCK-N-ROLL IN THE SIXTIES  
217

*Ivana Popović*  
THE IMPORTANCE OF CULTURAL POLICY IN  
SUPPORTING THE SUSTAINED CULTURAL ACTIVITY  
242

---

CONTENTS

---

---

CRITIQUES AND REVIEWS

---

*Vladimir N. Spičanović*  
FROM UNDERSTANDING TO LOVE  
265

*Marina Lukić Cvetić and Dragana Martinović*  
REVIEW AF ART EXHIBITIONS AT THE GALLERY  
OF THE CENTER FOR STUDY IN  
CULTURAL DEVELOPMENT IN 2014  
269

CONTENTS  
305

---

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 развитка, 1968-  
(Београд : Retro Print). - 26 cm

Тромесечно  
ISSN 0023-5164 = Култура (Београд)  
COBISS.SR-ID 8472066