

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ  
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

**МЕДИЈСКЕ  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ**  
Приредила др Дејана Прњат  
**ШТА ЈЕ ТО СРЕДЊИ ВЕК**  
Приредио  
др Далибор Кличковић

ДРАГАН ЋАЛОВИЋ  
ВЕСНА МИЛЕНКОВИЋ  
МИЛАН РАДОВАНОВИЋ  
ФИЛИП ДУКАНИЋ  
АЛЕКСАНДАР РАДОВАНОВИЋ  
ДЕЈАНА ПРЊАТ  
ЗЕХРА ЈИГИТ  
ДРАГАНА ПРОДАНОВИЋ  
НИКОЛА ЗЕЧЕВИЋ  
ИРЕНА ПЛАОВИЋ  
ДАЛИБОР КЛИЧКОВИЋ  
МИНА М. ЂУРИЋ  
НАТАША ПАНИАН  
САЊА Б. ФИЛИПОВИЋ  
ВЕСНА ЈАЊЕВИЋ ПОПОВИЋ  
ЈЕЛЕНА ЂОРЂЕВИЋ  
БОЖИДАР ФИЛИПОВИЋ  
ТАМАРА ВУЧЕНОВИЋ  
МИЛЕНА ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ  
ВЛАДИМИР КОЛАРИЋ  
ВИТОМИР ТЕОФИЛОВИЋ

МЕДИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ  
ШТА ЈЕ ТО СРЕДЊИ ВЕК



---

ISSN 0023-5164  
УДК 316.7

На корици:  
Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Визионарка*, мозаик, 20 x 26 цм.

---

---

1997

**КУРА**

---

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

---

---

# КУЛТУРА

Редакција: др Љубодраг Ристић, др Милета Продановић,  
др Александар Кадијевић, др Дејана Прњат,  
др Драгана Мартиновић, др Слободан Мрђа  
Секретар и извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Главна уредница: др Владислава Гордић Петковић

Лепотом часописа бавио се: Божидар Боле Милорадовић

Лектура и коректура: Агенција МФ

Превод на енглески и лектура превода: Агенција МФ

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Илустрације: фотографије мозаика и цртежа  
уметника Предрага Пеђе Тодоровића

Издавач: Завод за проучавање културног развоја

Одговорни уредник: др Вук Вукићевић

Редакција часописа *Култура*, Београд, Риге од Фере 4,  
тел. 011 2187 637, Е-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

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

Штампа: *Петро Принт* д.о.о.,  
Душана Вукасовића 74/2, Београд

Тираж: 500

Штампање завршено: на пролеће 2018. године

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

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

---

---

# САДРЖАЈ

---

---

## МЕДИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ Приредила др Дејана Прњат

---

*Дејана Прњат*  
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА  
9

*Драган Ђаловић*  
МЕДИЈИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА СТВАРНОГ  
11

*Весна Миленковић*  
КОНСЕНЗУС КОМПЕТЕНТНИХ ДИСКУТАНАТА –  
МЕДИЈСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИСТИНЕ  
22

*Милан Радовановић*  
ПРИНЦИПИ МЕДИЈСКОГ УТИЦАЈА  
39

*Филип Дуканић*  
МЕДИЈСКЕ МАНИПУЛАЦИЈЕ У  
ОБЛАСТИ САВРЕМЕНЕ ЕСТЕТИКЕ  
58

*Александар Радовановић*  
ОСКАР ВАЈЛД У СЈЕДИЊЕНИМ ДРЖАВАМА  
73

*Дејана Прњат*  
ПОСЛЕДЊИ ДАНИ ХОЛАНДСКОГ СЛИКАРА У ФИЛМУ  
С ЉУБАВЉУ, *ВИНСЕНТ: МИСТЕРИЈА ВАН ГОГА*  
90

*Зехра Јигит*  
ПРИКАЗ НОСТАЛГИЈЕ ХОНГ КОНГА КАО ТЕМЕ У  
ТРИЛОГИЈИ *КАР-ВАЈА*  
102

*Драгана Продановић*  
МИТОВИ ОБОЈЕНИ НОСТАЛГИЈОМ  
113

*Никола Зечевић*  
МЕДИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ДЈЕЛОВАЊА САБАТА  
ЦЕВИЈА И КРИПТО-ЈЕВРЕЈСКЕ ЗАЈЕДНИЦЕ  
*ДОНМЕХ НА БАЛКАНУ*  
134

---

## ШТА ЈЕ ТО СРЕДЊИ ВЕК: ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ДИЈАЛОГА ИСТОКА И ЗАПАДА Приредио др Далибор Кличковић

---

*Далибор Кличковић*  
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА  
151

---

---

## САДРЖАЈ

---

*Ирена Плаовић*  
ПОЕЗИЈА МОНАШТ(А)ВА  
153

*Далибор Кличковић*  
ПОРЕЂЕЊЕ БУДИСТИЧКОГ ПОИМАЊА НЕСТАЛНОСТИ  
СВЕТА У ЈАПАНСКОМ ДЕЛУ ХОЋОКИ И СХВАТАЊА  
ПРОЛАЗНОСТИ У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ  
165

*Мина М. Ђурић*  
МЕДИЈАВЕЛИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ ЈАПАНА И ВИЗАНТА У  
СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ДИГИТАЛНОГ МОДЕРНИЗМА  
186

---

## ИСТРАЖИВАЊА

---

*Наташа Паниан*  
ПОКРЕТ КАО СТАЊЕ ФОРМЕ  
203

*Сања Б. Филиповић и Весна Јањевић Поповић*  
УТИЦАЈ ИНИЦИЈАЛНОГ ОБРАЗОВАЊА НА СТРУЧНЕ  
КОМПЕТЕНЦИЈЕ НАСТАВНИКА У НАСТАВИ ЛИКОВНЕ  
КУЛТУРЕ  
213

*Јелена Ђорђевић*  
РАЗЛИКА У ВЕДРИНИ  
240

*Божидар Филиповић*  
ДИРКЕМОВО КОРИШЋЕЊЕ РЕЧИ КУЛТУРА  
255

*Тамара Вученовић*  
ПАРАДИГМА ПАРТИЦИПАТИВНОСТИ У САВРЕМЕНОМ  
МЕДИЈСКОМ КОНТЕКСТУ  
280

---

## ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

---

*Милена Драгићевић Шешић*  
ИДЕНТИТЕТ У НАСТАЈАЊУ  
307

*Владимир Коларић*  
У ТРАГАЊУ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ  
315

*Витомир Теофиловић*  
АНТОЛОГИЈА РУСКОГ АФОРИЗМА  
318

УПУТСТВО  
329

CONTENTS  
333

---

---

# МЕДИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

---

Приредила  
др Дејана Прњат



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Анђео доласка*, мозаик, пречник круга 71 цм.

---

---





# УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

---

## МЕДИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Свету око нас и појавама у њему сваки појединац додељује значење у складу са својим знањем, искуством, веровањем, системом вредности, предрасудама, па иако живимо у истом свету, могло би се закључити да се наше стварности разликују. Тако се у процесу комуникације свака порука на путу од пошиљаоца до примаоца интерпретира најмање два пута, а треба узети у обзир и шум који, такође, може утицати на модификовање поруке. Ствар се усложњава када се порука шаље путем медија масовне комуникације, јер сваки медиј има своје карактеристике које условљавају облик поруке. И мада се креатор медијске поруке може видети као интерпретатор стварности, за њено разумевање кључна је медијска публика, која на основу својих карактеристика филтрира поруку мењајући њен облик и тек кроз сопствену интерпретацију одређује њено крајње значење.

У тематику посвећеном медијским интерпретацијама пред читаоцима се налази девет радова, који из различитих угла разматрају ову тему. Док прва три рада имају теоријски приступ теми, остали се могу окарактерисати као студије случаја.

Текстови „Медији и интерпретација стварног” и „Консензус компетентних дискусаната – медијска интерпретација истине” баве се проблемом медијских порука и њиховим тумачењем, док се у „Принципима медијског утицаја” презентују неке од најзначајнијих и најчешће примењиваних техника манипулативне медијске комуникације из угла рекламне индустрије. У истраживању „Manipulations médiatiques dans la sphère esthétique contemporaine” аутор испитује креативну употребу медија у извођачким уметностима на примеру сценске инсталације без извођача *Stifter's Dinge*, једног од најзначајнијих аутора савремене музичке и позоришне сцене Хајнера Гебелса (Heiner Goebbels), а рад „Оскар Вајлд у Сједињеним државама: естетицизам, комерцијална фотографија и зачеће модерне селебрити културе” доноси занимљиву причу о младом Вајлду који је, док је боравио на прекоокеанској турнеји са задатком да промовише комичну

оперу у којој је имао улогу, уз помоћ медија, промовисао себе и постао оно што данас подразумевамо под „селебритијем”. Следећа три рада баве се филмским интерпретацијама. У првом раду „Последњи дани холандског сликара у филму „С љубављу, Винсент: Мистерија ван Гога” истражује се савремена интерпретација догађаја који су предходили трагичном крају сликара, у тексту „The Representation of Hong Kong as a subject of Nostalgia in the Kar-wai’s Trilogy” акценат је на анализи двоструког идентитета Хонг Конга, источног и западног, а у „Митовима обојеним носталгијом: холивудски поглед на новинарство” се закључује, на основу анализе десет филмова који су настали у распону од 40 година, да се позитивна представа новинара у холивудским филмовима, у посматраном периоду, није нарушавао. У тексту „Interpretacija djelovanja Sabataja Cevija i kripto-jevrejske zajednice Dönmeһ na Balkanu” аутор истражује политичко и духовно деловање Цевија у Солуну и Улциљу, ослањајући се на доступне изворе – записе, чланке, књиге и интерпретацију догађаја у њима.

Надамо се да ће највећи број читалаца у широком спектру приступа заступљених у *медијским интерпретацијама* моћи да пронађе по који ослонац или светло на путу властитог одгонетања ове слојевите теме.



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Свети Ђорђе*, мозаик, 100 x 180 цм.

Универзитет Мегатренд у Београду,  
Факултет за уметност и дизајн, Београд

DOI 10.5937/kultura1858011D

УДК 316.776.33

32.019.51:654.19

оригиналан научни рад

# МЕДИЈИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА СТВАРНОГ

---

**Сажетак:** У тексту се испитује однос медија и интерпретирања стварног. Аутор износи схватање да је у савременим околности-ма, управо медијима дат примат међу механизмима педагогије стварног. Педагогија стварног одређена је као нарочита обука уз помоћ које различите интерпретације света и друштвених односа бивају прихваћене као поступци разоткривања стварности. Репозиционирање медија у овом процесу доведено је у везу са развојем индустријске производње.

**Кључне речи:** имагинарно, интерпретација, медији, педагогија стварног, стварно

Готово на свим фронтима сведоци смо деловања једне педагогије стварног.<sup>1</sup> Реч је о нарочитој обуци да различите интерпретације света и друштвених односа прихватимо као поступке разоткривања стварности. Управо стварно, насупрот имагинарном, допушта именовање ауторитета који би био гарант његовом исправном разумевању. Отуда је и самом продирању у стварно било нужно обезбедити нарочиту педагогију, која би водила рачуна о очувању сагласности са аргументом ауторитета. Ово, свакако, још увек не значи да је имагинарно укинута деловањем ове педагогије. Укинути га, значило би подарити му ауру забрањеног. Јасно, педагози

---

<sup>1</sup> Текст је настао у оквиру пројекта *Унапређење јавних политика у Србији у функцији побољшања социјалне сигурности грађана и одрживог привредног раста*, при Универзитету Мегатренд у Београду. Евиденциони бр. пројекта 47004.

---

стварног се овим ни најмање не би приближили постављеном задатку, јер свака је забрана праћена приписивањем тајновитости, буђењем жудње да се прекрши, али и сталним тињањем сумње у њену оправданост. Стога питање које на овом месту ваља поставити не дотиче проблем очувања имагинарног упркос више десетина векова дугој традицији деловања педагогије стварног. Оно што бисмо у наредним редовима желели да испитамо, јесу последице деловања ове нарочите педагогије и ефекти њеног ширења у самом приступу разумевања стварног.

Одржавати имагинарно а наметати доминацију стварног, привидни је парадокс ове педагогије. Сведено на експонат, имагинарно је, у маниру успостављања бинарних опозиција, очувано још једино да би као *егзотична* супротност норми, било изложено погледу. И како имагинарно није смело бити укинато, јер свака доминација претпоставља постојање опозиције у односу на коју се одмерава, то је оно брижљиво одржавано, свакако у контролисаним условима, попут оних које друштво нуди оболелима од инфективних болести за које постоји забринутост да би могле угрозити јавно здравље, па чак и представљати претњу по одржање заједнице. Будући неговано још једино како би се обезбедила неповредивост стварног, имагинарном је одузимана делатна моћ приписивањем статуса маргиналног, инфантилног, девијантног или на било који начин штетног. Поједине форме његовог остваривања још увек су могле бити толерисане како би биле инструментализоване. Но оквири њиховог утицаја морали су остати у јасно омеђеним оквирима, који ни на који начин не би довели у питање делотворност педагогије стварног. Сваки покушај да се из ових оквира изађе, па чак и наговештај да би деловањем имагинарног они могли бити дестабилизирани, морао је бити санкционисан или коригован применом у ту сврху развијених *дидактичких средстава*.

Развој репресивних метода ограничења утицаја имагинарног, текао је напоредо са развојем педагогије стварног. Од уништавања материјалних споменика, којима је приписивана снага ширења имагинарног, преко изгнанстава, изопштења, мучења, те коначно јавних погубљења оних на које деловање опчињености стварним није имало учинка, или пак оних који су, прозревши механизме педагогије стварног, кренули путем супротстављања његовој доминацији. Увођење азила и посебних метода лечења, пракса је тек позне историје тлачења у име доминације стварног. Вероватно најпотпунију критику употребе лудила у циљу одржања

тумачења стварног налазимо код Фукоа (Foucault).<sup>2</sup> Развитак праксе, да се сви они чије се разумевање и однос према стварном није могао уклопити у постављене доминантне оквире његовог разумевања, буду изопштени, друштвено маргинализовани и морално осуђени, Фуко учава у седамнаестом веку. С јачањем психоанализе и модерне психијатрије у деветнаестом веку, све ће снажније бити изражена тежња да ови изопштеници деловања педагогије стварног, буду *кориговани*.

Могућност повезивања медијског деловања и педагогије стварног била је најављена модернизацијом технике штампе у петнаестом веку. Мада су услови оваквог развитака у претходном периоду већ увелико били обезбеђени, *медијско извештавање* је до развоја модерних медија имало релативно изједначен статус са другим облицима медијског посредовања садржаја у процесу остваривања утицаја педагогије стварног. Ипак, само унапређење технологије производње штампаног текста, није значило тренутну измену постојећих односа. Нова технологија отворила је нове могућности, но тек су друштвене околности обезбедиле простор њиховом остварењу. Анализирајући рани развој унапређења технике штампе у западној Европи, Маклуан (McLuhan) наводи да је нови приступ текстуалној продукцији био праћен низом промена, укључујући оне на плану језика, разумевању знања, развоју савремене науке, измени друштвених односа, итд.<sup>3</sup> Овоме, међутим, треба придодати и измену статуса медијског извештавања у области деловања педагогије стварног.

Разлоге овој измени статуса, при том, не треба тражити у самом поступку медијског извештавања, нити пак у специфичним својствима и структури штампаног текста. И једном и другом, тек је требало подарити ауторитет. Учињени обрт, у највећој је мери резултат препознавања ширих могућности селектовања садржаја у функцији производње стварног. Развој технологије која је могла обезбедити масовну производњу штампаног текста, није оно што је медијском извештавању осигурало истакнуту улогу међу механизмима деловања педагогије стварног, већ у овоме пресудни значај треба приписати учачавању могућности убрзања продукције нових текстова. Рани период модернизовања процеса штампе, још увек је био обележен релативно скромним бројем посебних издања. Тек ће са афирмацијом потенцијала

---

2 Foucault, M. (1965) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Vintage Books.

3 Makluan, M. (1973) *Gutembergova galaksija*, Beograd: Nolit.

---

развитка индустријског произвођења слике стварног, доћи до промена којима је даљи развој медија био усмерен.

Унапређење технике штампе, праћено изменом друштвених околности, попут повећања писмености, смањења трошкова производње штампаног текста, јачања предузетништва, те изнад свега препознавања могућности интензивнијег одабирања и ширења нових садржаја у функцији креирања слике стварног, изменило је статус медијског извештавања. Штампане вести, новинарска тумачења дипломатских активности, извештаји са ратишта, сензационалне објаве технолошког напретка и новооткривених територија, убрзо ће постати стални извор тема на којима је грађена слика модерног света.

Ова радикално нова слика била је праћена успоном капитализма. Новина коју је она доносила не лежи само у томе што је кроз раскидање веза са традиционалним мотивима и поукама из легенди, на којима је генерацијама унатраг (мада једнако погрешно) темељено разумевање света и друштвених односа, учвршћивала нове наративе једном великом историјском преокрету. И мада ову страну нове слике стварног, о којој је доста писано, ни најмање не треба занемарити, оно што нам се на овом месту чини њеном суштинском одликом, огледа се управо у начину њене производње.

Износећи критику буржоаске класе, Маркс (Marx) истиче да је управо измена односа производње оно што је овој класи обезбедило успон.<sup>4</sup> Ове односе производње, свакако, не треба схватити као некакав спољни фактор који је утицао на измену околности, већ управо супротно, као сâм принцип успона и одржања нових друштвених односа, укључујући и прераспodelу моћи и одржање доминације. Рефлексија овог принципа остварује се на свим нивоима, не само у организацији и подели рада, утемељењу новог система вредности, итд., већ исто тако и у механизмима деловања педагогије стварног. Образложење стварног се, у новим околностима, више није могло производити традиционалним облицима производње, оно је, као и све друго, морало бити индустријализовано. Поставши део индустријске производње, слика стварног је подређивана оним економским принципима којима је капитализам дуговао свој успон.

Медијско извештавање, које се захваљујући унапређењу технике штампе, најпотпуније могло прилагодити новим производним односима, добило је примат у области учвршћивања

---

4 Marks, K. i Engels, F. (1976) *Manifest komunističke partije*, Beograd: Komunist.

и ширења слике стварног. Наративи на којима је изграђивно стварно, сада су могли бити произвођени на дневном нивоу, а на остварење ове могућности није се морало дуго чекати. Са развојем тржишта вести, интензивирана је и динамика *производње стварног*. И како је, због убрзања производње, теме на којима би се слика стварног могла градити требало пронаћи на дневном нивоу, то су свакодневна дешавања, па макар и тривијална, постала њихов најпогоднији извор.

Коначном утемељењу нових односа значајно су допринеле историјске околности, које су, чини се, њихово прихватање учиниле што безболнијим. Било би погрешно претпоставити да су приче о свакодневним дешавањима могле без отпора потиснути велике наративе на којима је слика стварног грађена, а у чијем су преношењу религија, уметности и усмена традиција, имале вишевековно учвршћиван ауторитет. Мало је вероватно да би индустрија стварног могла држати корак са општом индустријализацијом, да период њеног успона није пао у доба великих открића. Вести о новим територијама, егзотичним културама, далеким народима и њиховим обичајима, необичним животињама, читавом једном новом свету који је упознаван упоредо са ширењем колонија, одлично су се надовезивале на традицију наратива о древним краљевствима и митској прошлости. Легендарни светови, фантастична бића, удаљени крајеви, итд., сада су могли бити поново оживљени, али са једним новим ентузијазмом. Ови непознати светови више нису били део приповести преношених путем легенди, већ део стварности која је откривала нове димензије. Фрагменти новог света приказивани су на сајмовима, великим изложбама, а захваљујући развоју трговине, могли су постати и део свакодневног кућног мобилијара, свакако оних који су овакав луксуз себи могли приуштити.

Период успона *индустрије стварног*, није био само доба колонијалних освајања и упознавања нових култура, већ и великих технолошких открића. Ова открића, једнако су ишла на руку бржем ширењу свежих тема, око којих су се свакодневно могли градити нови наративи, колико су и сама постајала темом наратива на којима је грађена слика стварности. У том смислу, развој челичних конструкција и нових начина градње као и развој читавог низа технолошких помагала, имали су за развој медијског извештавања готово једнак значај колико и успостављање телеграфске мреже и нових саобраћајних веза.

Ипак, није било довољно само учврстити нове теме на којима би индустрија стварног засновала свој успон. Раст једног тржишта у настајању није се могао осигурати само



обезбеђењем понуде. Индустрijски мултипликованим наративима требало је подарити ауторитет, којим би њихово место у произвођењу слике стварног било обезбеђено. Перспектива утемељења овог ауторитета препозната је у примени фактографског приступа. Већ је сам дух времена наметао његову доминацију, оно што је требало учинити било је да се пронађе најадекватнији начин његове примене у уобличењу медијских извештаја. Фактографија је заузела место аргумента, а образлагање слике стварног било је замењено навођењем података.

Читаво викторијанско доба обележено је својеврсном опчињеношћу фактографијом. Аргументација заснованости слике стварног, која је уобличавана наративима различите врсте, тражена је у најситнијим детаљима, подробним описима, разрађеним системима класификације и ситематизације, табеларним приказима, уредно вођеним нумеричким подацима, итд. Фактографско образлагање утемељености наратива на којима је слика стварног заснивана, временом је, свакако у једној прилагођеној форми, постајало део оних активности на којима је обезбеђиван ауторитет новинским извештајима.

Посебан замајац развиту фактографске аргументације медијских извештаја, дала је фотографија. Већ и пре проналаска начина њеног непосредног преношења у штампу, слика произведена хемијско-механичким поступком, добила је статус чврстог фактографског аргумента, иако још увек на нивоу предлошка литографијама које су на основу њих израђиване.<sup>5</sup> То је био почетак великог процвата фотографских студија чији су сниматељи обезбеђивали визуелне доказе о дешавањима на ратиштима, живописној атмосфери удаљених крајева света, чудима природе, монументалним споменицима древних култура, али и о условима живота у радничким четвртима модерних градова. Био је то почетак савременог војеризма (Prise), али и утемељења предрасуде да документарна фотографија може послужити као поуздано средство за разумевање стварног.<sup>6</sup>

Технолошки напредак током двадесетог века обезбедио је додатну потпору развоју модерне опчињености фактографијом. Могућност снимања документарних филмова, радијског а потом и телевизијског преноса, још је снажније учврстила веру у претпостављен развој информативне функције медија. Разумевање медија јавног комуницирања као

---

5 Vels, L. ur. (2006) *Fotografija*, Beograd: Clio.

6 Prajs, D. Posmatrači i posmatrani, u: *Fotografija*, priredila Vels, L. (2006), Beograd: Clio, str. 91-150.

канала посредством чијег деловања се стварност показује, заснивано је на читавом низу дискурса, претпоставки, уверавања, колективних надања и предвиђања. Оваква слика о медијима, током двадесетог века, задобијала је све истакнутију позицију међу механизмима деловања педагогије стварног, перпетуирајући илузију о медијском извештавању као поступку у којем се стварно разоткрива.

Темељи оваквом развоју постављани су на више фронта и са неуједначеним интересима. Значајан допринос учвршћивању ове илузије, већ је у првим деценијама двадесетог века дао развој студија пропаганде и укључивање медија јавног комуницирања у националне стратегије ширења политичко-идеолошких утицаја. Потреба обликовања јавног мњења у бурним политичким превирањима, која су свој коначни исход имала у ратним дешавањима из прве половине двадесетог века, усмерила је сагледавање медија јавног комуницирања као погодних канала ширења официјелне слике стварног. То није само значило масовну производњу информативних садржаја који су путем медија преношени, већ и интензивно улагање у прихватање ових садржаја управо као извештаја у којима се стварно разоткрива.

Ово није постигано само уверавањем у објективност медијских извештаја, већ и учвршћивањем научног дискурса о информативној функцији медија. Већ су истраживања пропаганде, у првим деценијама двадесетог века, овоме дала значајан допринос проширујући библиографију о информативној улози медија на више хиљада наслова. Захваљујући оваквом развоју, постављени су снажни темељи линији научног промишљања медија која је свој фокус управо проналазила у испитивању могућности, услова и техника медијског извештавања у циљу разоткривања стварног. Претпоставка од које се кренуло, била је да су медији канали који могу бити стављени у функцију разоткривања истине, те да су медијски професионалци они који пажљивим и професионалним радом могу спознати стварност. То, свакако, није значило и усвајање слепог веровања да је сваки медијски извештај сачињен у функцији разоткривања стварног, већ да је путем медијских извештаја до стварног могуће доћи, применом адекватне методологије медијског извештавања.

Усвајање оваквог уверења постало је ослонац утемељењу дискурса о информативној функцији медија. Истраживања предузета са различитих теоријских позиција и потекла из посебних научних области, а која су временом обликовала интелектуална кретања унутар широко схваћених оквира студија медија, не ретко су фокус свог интересовања усмеравала управо на испитивање улоге медија јавног

информисања у процесу разоткривања стварног. Развој комуникологије, истраживачког новинарства, медијске анализе, итд., овом је усмерењу дао нарочитог подстицаја. Упоредо са снажењем оваквих тенденција, јачала је и примена фактографског приступа. И како је двадесети век одмицао, изношење најразличитијих нумеричких података, фотографских и видео снимака, аудио записа, задобијало је статус аргументације, која се, поставши средство уверавања педагогије стварног, није смела довести у сумњу.

Далековидији мислиоци медија препознали су опасност овакве тенденције, због чега овакав развој није остао поштеђен критике. Тако питање информативне дисфункције медија, временом почиње да привлачи пажњу све већег броја истраживача. Џозеф Грипсунд (Gripsund) подвлачи опасност фрагментације и тривијализације сложене друштвене стварности, чиме се смањује могућност медијских корисника да, ослањајући се на медије јавног комуницирања, рационално сагледају друштвену стварност у ширем контексту, те скрену пажњу са небитних, пролазних и површних дешавања, која су у процесу производње вести постала погодан и приступачан извор фактографије на којој се могла изнова учвршћивати заблуда о учешћу медија јавног комуницирања у процесу разоткривања стварног.<sup>7</sup> Снажну критику фактографског приступа налазимо и у Бартовој (Barthes) критици реторичких фигура буржоаског мита.<sup>8</sup> Овде пре свега треба истаћи *квантификацију квалитета*, широко прихваћену у медијској примени фактографског метода, којом усмереност на суштину бива замењена фасцинацијом нумеричким исказима. Објашњавајући дејство и осталих фигура, попут *вакцине*, *одузимања историје*, *таутологије*, итд., Барт имплицитно указује на недостатке фактографског метода узроковане селективним, неутемељеним и непотпуним чињеницама на којима медији граде слику стварног.

За дубље разумевање односа савремених медија јавног комуницирања и педагогије стварног, од посебног је значаја Бодријарова (Baudrillard) теза о развоју надстварног.<sup>9</sup> Објашњавајући механизме успостављања и ширења симулакрума, Бодријар указује на снагу процеса замењивања стварног његовим знацима, односно о, како каже, операцији одвраћања од сваког стварног процеса његовим оперативним двојником. И управо у његовом разумевању да се ово

---

7 McNair, B. (1999) *An Introduction to Political communication*, London, New York: Routledge.

8 Barthes, R. (1993) *Mythologies*, London: Vintage Books.

9 Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.

---

ново стварно производи уз помоћ минијатуризованих хелија, матрица, меморија и модела управљања, те да је могуће унедоглед репродуковати, препознајемо снагу раширености индустријског принципа, на којем савремена педагогија стварног заснива делотворност властитих механизма утицаја.

На линији покренуте критике, свакако не треба оставити по страни Вирилијев (Virilio) допринос.<sup>10</sup> Износећи критику савремене *фасцинације информацијом*, Вирилијо, можда најдалековидије, уочава последице заокрета у усмерености деловања педагогије стварног. Коришћење научних открића као својеврсне сировине производње медијског сензационализма, Вирилијо препознаје као ефекат обузетошћу објавом неког открића пре него самом заинтересованошћу за истину. Ова опчињеност индустријом вести, заправо је пратећи ефекат исцрпљивања разумевања стварног у производњи информација.

Упркос аргументима чија заснованост озбиљно доводи у питање схватање о делотворности примене фактографског приступа у образложењу оправданости претензије медија јавног комуницирања на разоткривање стварног, снага његове примене није губила на јачини. Разлог пре свега треба тражити у могућностима његовог садејства са различитим облицима индустријске производње. Наметање уверења да медијски уобличени нумерички подаци, те аудио-визуелни прикази, представљају темељна упоришта изградње знања о производима широке потрошње, политичким програмима, различитим услугама које се боре за опстанак на тржишту, подржано је деловањем различитих индустрија у циљу остварења властитих економских интереса. У успостављеној спреси, медији јавног комуницирања, поставши и сами индустрија, заузели су место интегративног фактора у широј тенденцији учвршћивања фактографског приступа као једног од најутицајнијег механизма деловања педагогије стварног. Схваћено као резултат рада медијских индустрија, разумевање стварног је паралелно са јачањем ауторитета медија добијало све израженији статус робе. И како процес разоткривања стварног, већ по свом унутрашњем устројству и предусловима властите заснованости и одржања, не може пратити динамику индустријске производње, то се трагање за разумевањем стварног, на широком фронту, почело исцрпљивати производњом фактографије. Савремена технолошка помагала, дигиталне базе података, брзина производње и обраде дигиталних снимака, те развитак планетарног

---

10 Вирилио, П. (2000) *Информатичка бомба*, Нови Сад: Светови.

видео надзора, обезбедили су неопходну логистику овом процесу.

Крај двадесетог и почетак двадесетпрвог века доба је одуштајања од вишевековно развијаних приступа који су традиционално примењивани на путу разумевања стварног. Област уметничког рада, одавно је, у овом смеру, сведена на оквире откривања уметничке истине, док јој је у укупној потрази за разумевањем стварности признат још само упитни допринос, пре свега на нивоу асоцијације или интуиције. Нешто бољи статус задржале су филозофија и хуманистичке науке, но и ове области изложене су све снажнијој маргинализацији, а њихов статус као дисциплина које трагају за разумевањем стварног доведен је у питање. С друге стране, егзактне науке, које још увек успевају да одоле снази овакве тенденције, гурају се у уске међе примењених истраживања из чијег фокуса проблем разумевања стварног најчешће изостаје.

Промене које су обележиле двадесети век последица су великог преокрета учињеног на различитим нивоима, укључујући и однос према разумевању самог поступка трагања за спознајом стварног. Примена традиционалних приступа изгубила је престиж у потрази за објашњењем стварног. Чак је и производња слике стварног, темељена на преиндустријским методама, иако у извесној мери још увек присутна, изгубила свој ауторитет. Савремено доба најавило је велики покрет трагања за стварним у производима индустрије информација. Овај заокрет није значио само прихватање нових приступа, већ и развој једне нове врсте задовољства – задовољства у фактографији. Антиципацију оваквог развојног тока препознајемо у Бартовом поређењу читалачких и ауторских текстова. Следећи постављену диференцијацију, задовољство у фактографији могло би бити схваћено као радикализована форма задовољства у интелектуално незахтевном тексту. Фактографски исказ, а не текст, много је лакше могао задовољити рудиментирану радозналост лењог духа. И како је могуће претпоставити да је потреба за живом интелектуалном активношћу још увек својствена мањем броју потенцијалних *потрошача разумевања стварног*, то је њихов тржишни утицај на развој индустрије стварног, минималан. Онима који од потраге за разумевањем стварног још увек нису одустали, остављена је могућност бављења академским теоријским промишљањима или уметничким истраживањима, чија је област деловања сведена још једино на маргине интересног утицаја педагогије стварног. Мисао, као и објашњење, изгубили су некадашњу доминантну позицију у аргументацији педагогије стварног, а њихово место

заузела је фактографија. У времену доминације индустријске производње, и сама потрага за разумевањем стварног морала је бити индустријализована, а аргументација њеног образложења подређена принципима тржишног пословања.

ЛИТЕРАТУРА:

Bart, R. (1971) *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.

Barthes, R. (1993) *Mythologies*, London: Vintage Books.

Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.

Vels, L. ur. (2006) *Fotografija*, Beograd: Clio.

Вирилио, П. (2000) *Информатичка бомба*, Нови Сад: Светови.

Makluan, M. (1973) *Gutenbergova galaksija*, Beograd: Nolit.

Marks, K. i Engels, F. (1976) *Manifest komunističke partije*, Beograd: Komunist.

McNair, B. (1999) *An Introduction to Political communication*, London, New York: Routledge.

Prajs, D. Posmatrači i posmatrani, u: *Fotografija*, priredila Vels, L. (2006), Beograd: Clio, str. 91-150.

Foucault, M. (1965) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Vintage Books.

Dragan Čalović

Megatrend University in Belgrade, Faculty of Arts and Design, Belgrade

MEDIA AND INTERPRETATION OF REALITY

Abstract

The author analyzes the relationship between the media and interpretation of reality. It is stated that, in contemporary circumstances, priority among mechanisms of the pedagogy of real is given to the mass media. Pedagogy of real is interpreted as a kind of training for understanding different interpretations of the world and social relations as acts of revealing reality. The repositioning of media during this process is connected with development of industrial production.

**Key words:** *imaginary, interpretation, media, pedagogy of real, reality*

Висока школа за комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1858022M

УДК 316.776.33

32.019.5:316.324.8

оригиналан научни рад

---

# КОНСЕНЗУС КОМПЕТЕНТНИХ ДИСКУТАНАТА – МЕДИЈСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИСТИНЕ

---

**Сажетак:** *Почев од језичко-аналитичке филозофије која као истину истиче 'консензус постигнут у кругу компетентних дискутанаата' у једном контексту и временском периоду, преко варијанте дијалога у коме је пошљалац поруке спреман да изнесе истину, али и да оповргне супротстављени исказ што говори да нема апсолутне, већ парцијалне истине, до медијске интерпретације која истиче истинитост поруке као стандард професије показало се да је достизање истине још једна неостварена амбиција. Интерпретација стварности у друштву медијског спектакла која је у потпуности испунила слободно време медијске публике, у глобалном окружењу проширила је своју понуду медијски обликованих манипулативних форми. Иако се чинило да ће медијске представе које су укинуле дијалог, посустати пред интернет комуникацијом, догодило се да је интеракција постала привид дијалога. Рад се бави преиспитивањем начина медијске интерпретације истине у медијски посредованој стварности друштва спектакла, цивилизације слике у индустрији забаве и снова.*

**Кључне речи:** *интерпретација, репрезентовање, истина, идентитет, стереотипи, манипулација*

## Увод

Полазећи од констатације да је домет медија у информационом друштву глобалан и директан, као носиоци комуникативне и симболичке функције медији имају огромну одговорност, јер, по дефиницији, треба да рефлектују ставове и доминантне вредности друштва, да прате и иницирају важне друштвене теме дајући легитимитет и одајући

поштовање појединцима и групама који су укључени у медијске садржаје. Због монопола над информацијама, светски масмедији сходно интересима које промовишу, преносе медијски произведене садржаје базиране на сензацијама, стереотипима, полуистинама или дезинформацијама, на индустрији забаве и снова, на одсуству дијалога и тако, манипулишући, добијају сагласност јавности за своје пројекте, политичке, економске, културне природе. Презевши на себе и одговорност редакцијске групе којој припадају и медија као организације, новинари промовишу културне и моралне вредности друштва; од њиховог извештавања зависе одлуке јавности која својим ангажовањем утиче на обликовање унутрашње и спољне политике у демократским друштвима. Аутократске државе медије користе у пропагандне и манипулативне сврхе ради освајања и задржавања власти. Уколико се медијске поруке базирају на истинитим и објективним чињеницама, без прећуткивања и спиновања, немогуће је да јавност подржи морално неприхватљиву политику.

Медији као репрезенти владајуће идеологије, креирају друштвену стварност и одржавају постојеће стање. У јавној и политичкој комуникацији, путем слике, мултимедијалних садржаја, директних преноса, великог броја понављања и истицања важности вести по теорији *agenda setting* медији успостављају жељени ред у комуникацији, селекутују понуду информација и њихових извора, фокусирајући теме „које ће постати *public issues* – питања у центру јавне расправе”<sup>1</sup>. На важност информације указује величина одвојеног медијског простора за ударну тему, коришћење посебних термина, стереотипа, бираних епитета да би се на жељени начин догађај окарактерисао. Поруке, идеје, вредности које медији преносе, али и производе њихова значења, потребно је поставити у одређени контекст да би се на прави начин декодирани текстови медијске културе и затим разумели њихови ефекти. За то је потребно познавати основе медијске технологије, развијати критички однос према медијским представама и дискурсима<sup>2</sup> што се може достићи у оквиру изучавања медијске писмености. Осим аналитичког ’читања’ медијских садржаја, потребно је научити и како се користе предности медија за достизање идеала демократије који је озбиљно доведен у питање у време естетизације политике и њене замене медијским спектаклом.

---

1 Радојковић, М. и Ђорђевић, Т. (2001) *Увод у комунологију*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 224.

2 Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: Клио, стр. 551.

---



Интерпретација стварности која је у потпуности испунила слободно време медијске публике раније закупљене добром књигом или реализацијом својих креативних идеја, у глобалном окружењу проширила је своју понуду медијски обликованих манипулативних форми ради наметања идеја и интереса представника политичких или економских центара моћи. То завођење публике ширењем владајуће идеологије и политике или деловањем на потрошачке укусе публике кроз промену њиховог начина живота ради прилагођавања рекламираном производу, или утицањем на промену навика, мерила вредности и стила, препознаје се, у првом случају као манипулација, затим, пропаганда и на крају, на нивоу медијски произведене стварности као индустрија забаве и света снова.

### *Медијски конструисана стварност друштва спектакла*

Медијски текстови увек нуде више значења, а тзв. активној публици оставља се да на свој начин 'чита' садржај. Фиск (*J. Fiske*) истиче да од друштвених, културолошких и идеолошких компетенција публике зависи која ће се интерпретативна стратегија употребити<sup>3</sup> што значи да је медијска интерпретација директно условљена положајем публике и њене производње значења. Ако се пође од тога да медији производе вести, односно стварају изворни наратив и да, у исто време, снажно утичу на формирање субјеката јавног мњења, контролисање и предвиђање њиховог понашања, онда се може рећи да медији шаљу симболичким средствима обликоване поруке којима утичу на уверења, ставове и понашања масовне/глобалне публике. Корисници друштвених и традиционалних медија обично нису свесни таквих медијских активности које укључују и слање тзв. сублиминалних порука, јер су медији користећи сва своја продукциона технолошка средства окренути ка једном циљу, а то је постизање опште сагласности у складу са интересима, ставовима и вредностима манипулатора. Пошто промовисање ставова и вредности води ка стварању позитивних мишљења у јавности, манипулација покушава да до угледа личности и њихових идеја дође силовитим притиском на свест публике ради усађивања одговарајућег мишљења или понашања. Иако публика, при том, није свесна присиле, временом се јавља осећај изманипулисаности, а затим и моралне дилеме. Из тог разлога, медијска етика промовише обезбеђивање истините, објективне, правремене информације, чије ће садржаје јавност моћи да подвргне критичком вредновању. Тај посао

---

3 Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: Клио, стр. 169.

селектовања, обликовања и преноса порука могу да обаве само медијски професионалци морално освешћени и правилно информисани који као предуслов у свом раду имају пуну слободу изражавања.

Култура слике у садејству са многобројним медијским могућностима продукције веома је привлачна центрима моћи, јер телевизија и друштвени медији одсликавају тенденције друштвено-политичког контекста. Медијска култура у потрошачком друштву промовишући интеграцију и демократизацију светске културе, у ствари, представља хомогенизацију и американизацију култура<sup>4</sup>, стварање светског тржишта капитала под контролом малог броја мега корпорација у чијој су интересној сфери производи масовних медија. Свакодневица медијатизованог друштва састоји се из мноштва различитих призора које форсирају медији и препоручују као пожељан начин живота. Дејство извођења и идентификовање са медијским личностима у друштву спектакла постало је владајући облик присутан у медијским садржајима у којима је граница између вести и забаве (*infotainment*) постала невидљива. Као носиоци нестабилног тржишног идентитета и изразити производи медијски интерпретирани, личности супермаркет културе утичу на публику која прихвата илузије о сјајном животу 'звезда', и идентификујући се мења свој лични идентитет и доживљава трансформацију сопствених вредности<sup>5</sup>. Док је процес конвергенције медија довео до мешања уметничких и медијских жанрова, преузимањем тржишних стандарда, медијска публика постепено се изједначила са уметничком, што је довело до тржишне синтезе остварене захваљујући високој технологији<sup>6</sup>.

На уједињеном глобалном тржишту, спектакл је постао главни производ и културни модел медијски посредованог друштва у коме се „стварност појављује у границама спектакла, док спектакл постаје стварност”<sup>7</sup>. Као производ друштва обликованог захваљујући развоју технологије и нових медија, спектакл чији је најважнији принцип профит, постао је владајући облик живота који уз слике, звуке и остале мултимедијалне елементе непосредно учествује у формирању

---

4 Стојковић, Б. (2008) Религијски извори еколошких покрета у епохи глобализације, *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, бр. 120-121, стр. 184-197.

5 Вукадиновић, М. (2013) *Звезде супермаркет културе – медијска слава у потрошачком друштву*, Београд: Клио, стр. 138.

6 Вуксановић, Д. (2007) *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Београд: Чигоја, стр. 101.

7 Дебор, Г. (2003) *Друштво спектакла*, 3. 9. 2016, [http://www.crsn.com/debord///Drustvo\\_spe\\_ktakla\\_Gi\\_Debor.pdf](http://www.crsn.com/debord///Drustvo_spe_ktakla_Gi_Debor.pdf), стр. 9.

---

садржаја свакодневног и социокултурног живота нудећи грађу за стварање сопственог идентитета. Култура спектакла постала је привлачна масовној публици због њене визуелне снаге која подразумева моћи приказивања стварности коришћењем атрактивних визуелних ефеката, раскошних призора, необичних феномена. Такве слике доносе заборав и утеху публици незадовољној сопственим животом која је несвесна чињенице да живи у свету привида, масовне потрошње, естетизоване стварности и медијски произведене истине. Поруке које се шаљу у свету снова и фантазије садрже јасне, али и прикривене информације које почивају на естетизацији стварности насупрот традиционалном појму реалности који се трансформисао у технички репродуковану стварност и естетски привид медијске реалности. Појам 'реалистичног' Фиск не везује за медијско репродуковање стварности, већ медијске садржаје види као производе који изазивају 'доминантни осећај реалности'<sup>8</sup>. „Границе између текста и не-текста између представљања и стварности, постају замагљене”<sup>9</sup>. У складу са овим мишљењем, треба посматрати конструисану стварност коју публика прихвата као реалистички наратив иако је настала од реалности и фантазије у којем се поруке из реалног света стапају са културним садржајима који долазе из медијске и виртуелне сфере као продукта дигиталних медија и нове технологије. Реалност сајбер простора интернет корисници почињу да доживљавају као једину релевантну стварност иако многи аутори указују на опасности од потпуне замене некадашње концепције реалног света<sup>10</sup>. Нова димензија простор/времена и схватање виртуелне реалности може се сагледати и кроз Бодријарово (*J. Baudrillard*) промишљање у оквиру теорије симулакрума. Посматрајући симулацију у контексту производње и репродуковања нечег нестварног по моделу, дефинише се новонастала комбинација као производ нестварног, нереалног. Тај пут модификовања реалности до симулакрума креће се од нивоа нереалне слике до развојне фазе у којој симулакрум сасвим поништава везу реалности и репрезентације и постаје симулакрум/хиперреално<sup>11</sup>. Медији односно симулакруми престају да праве разлику између реалности и репрезентације, постају хиперреално и, поистовећујући се са догађајем, производе сопствену истину као

---

8 Fiske, J. (1987) *Television Culture*, Routledge, London and New York, p. 21.

9 Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: Клио, стр. 169.

10 Вуксановић, Д. (2011) *Савремени медији и друштвена истина*, *Култура пописа*, 9 (16), стр. 131-142.

11 Бодријар, Ж. (1991) *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови, стр. 10.

---

результат манипулативног деловања. Свет медијске реалности и естетизације привида у оквиру медијске комуникације и интрепретације утичу на онтолошки и онтички приступ сагледавања реалности<sup>12</sup>, јер један третира техничку медијску производњу, а други се тиче света виртуелних визија за које Вирилио користи назив 'метафизички двојник' у значењу 'стварност из сфере привида'<sup>13</sup>.

Иако медији нису свемоћни у наметању значења, развили су технике форсирања одређених тема и методе обликовања информација као што су: изазивање емоција, методе засноване на форми садржаја, акционе методе и ширење гласина у смислу методолошких приступа<sup>14</sup>. Медијско конструисање догађаја креће се од медијске активности ширења и представљања, затим следи инструментализовано деловање, па активности откривања тајновитог, спекулисања, величања, уплитања, наметања, до модификације представа, форсирања теме догађаја и мењања односа према историји<sup>15</sup>. Мењајући свет, медији у трци за ексклузивношћу, не проверавају информације, модификују их да би публици биле занимљивије, конструишу догађаје форсирајући варијанте које подржавају оквир уређивачке политике медија и тако заборављају на истину.

### *Медијске интерпретације у сфери медијске репрезентације*

Природа означавања тј. репрезентовања подразумева у основи конструисање значења уз задржавање неких аспеката света реалности, а затим и „изражавање тог значења у оквиру система симбола“<sup>16</sup> односно језика/дискурса. Може се слободно рећи да је карактеристика дигитализованог друштва сужен размак између реалности и означавања. Овај ниво конструисања значења подразумева истраживање многобројних интерпретација догађаја, личности или група, идеја или феномена који улазе у сферу интересовања медијске репрезентације, јер је комуникација у нераскидивој вези са интерпретацијом. Анализа садржаја, дискурса, медијских форми, интеракције директно води ка изналажењу различитих аспеката значења. Међутим, разнородни медијски

---

12 Вуксановић, Д. (2006) *Прилог критичици онтологије медија*, Зборник ФДУ, Београд, стр.113-122.

13 Вирилио, П. (2000) *Информатичка бомба*, Нови Сад: Светови, стр. 20.

14 Јевтовић, З. (2003) *Јавно мњење и политика*, Београд: Академија лепих уметности, Центар за савремену журналистику, стр. 150.

15 Исто, стр. 151.

16 Лоример, Р. (1998) *Масовне комуникације*, Београд: Клио, стр. 311.

---

жанрови отежавају анализу у оквиру студије репрезентације која при селектовању, обликовању и конструисању значења употребљава језик, знакове, слике. То се нарочито може уочити на примеру стандарда обрнуте пирамиде која се користи за креирање вести; затим, специфичност телевизије која у извештавању користи видео снимке као илустрацију наратива; филмска издања служе се најмодернијим продукцијским техникама приказивања медијске реалности која се креће у сфери наднавног; такође, информисање уз коришћење предности мултимедије која је развила технике презентовања сходно укљученим мултимедијалним елементима.

Свакодневна медијска продукција фризирањем мање важних догађаја, исте ставља у фокус јавности да би замаглила актуелне теме чија дебата није у интересу политичког естаблишмента. Тема са друштвене маргине, медијском интерпретацијом постаје ударна вест која својом манипулативном активношћу може произвести ефекте узбуђења, несигурности или може довести до доношења закључака на основу којих ће се јавно мњење заложити за погрешне одлуке. Такво медијско подилажење интересима власти, политике и бизниса уз истицање предрасуда и стереотипа, пример је преплитања медијске репрезентације и стварности. Питање репрезентације повезано је са радом Де Сосира (*Ferdinand de Saussure*) и његове двоструке структуре знака: означитеља (материјални део вредности) и означеног (појмовни део вредности знака), чији однос одређен културним кодовима производи значења у смислу различитих варијанти интерпретације<sup>17</sup>. Промена односа ова два елемента указује на измењено значења поруке/догађаја који се репрезентује. Док де Сосир разматра означитеља и означеног, Барт (*R Barthe*) у наратив уводи појмове: ознаку-означено, као компоненте знака (сигнал, индекс, слика, симбол, алегорија) и денотацију-конотацију<sup>18</sup>, као теоријски пар који представља први и други ниво значења. Допринос теорији репрезентације дао је и Дерида (*J. Derrida*) појмовима деконструкције и диферансе (*differance*)<sup>19</sup>; док је циљ деконструкције да измени приоритете, диферанс због непостојања оригиналног значења може да одложи, замени или дода информације које тако утичу на промену значења појма. Еко (*Umberto Eco*) о коду

---

17 Де Сосир, Ф. (1969) *Опита лингвистика*, Београд: Нолит, стр. 85.

18 Барт, Р. (1971) *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит, стр. 340.

19 Дерида, Ж. Шта је деконструкција, у: *Златна греда, лист за књижевност, уметност, културу и мишљење*, број 37, година IV, ур. Беланчић М. (2004), Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, стр. 52.

---

говори као о најбитнијем елементу комуникације који представља модел 'комуникативних конвенција' насталих ради објашњавања могућности комуникације<sup>20</sup>. Без постојања кода односно установљених друштвених правила помоћу кога долази до комуникације на свим нивоима, нема изграђених протокола и механизма друштва. Медијско представљање се може сагледати као поновно приказивање света, затим кроз појам репрезентативног, типичног за реалан свет, кроз говорење у нечије име и на крају, путем значења које публика додели поруци<sup>21</sup>. Насупрот Сосировој директној вези између знака и означеног, Огден-Ричардсонов (С. К. *Ogden & I. A. Richards*) модел значења<sup>22</sup> упућује на однос знака и означеног и на концепт у уму корисника. Ова релација фаворизује мисли доживљавајући их као место настанка и интерпретације значења у складу са контекстуалним факторима.

Медијска репрезентација са становишта теорије медија сагледава се као моћ медија да на одређене начине представи свет односно да креира значења и обликује медијску реалност. Представљање личности или догађаја доживљава се као медијски доживљај који је заснован на селектованим и вешто монтираним сликама уз коментар и остале елементе медијског изражавања. Обиље информација, потреба њеног брзог преноса често резултира објављивањем непроверених, неистинитих података; у процесу медијског филтрирања, долази до изражаја субјективна процена и закључивање новинара што резултира искривљеном сликом стварности; такође, кориговање и обликовање података под утицајем сведочења различитих извора информација производи дезинформације које доводе јавност у заблуду. Појаву нових поља значења омогућио је развој технологија и друштвених медија који су понудили нови смисао на релацијама разумемоција, реално-фикција. У цивилизацији слике, око камере представља још један ниво посматрања медијске интерпретације. Осећај непосредног присуства публике неком догађају постиже се снимцима из више перспектива, крупним кадровима, понављањима, успореним снимцима. За разлику од публике која се налази на месту догађаја и види једнодимензионалну слику, увек другачију у зависности од тога

---

20 Еко, У. (1973) *Култура, информација, комуникација*, Београд: Нолит, стр. 57.

21 Дајер (R. Dyer) према: Мек Квин, Д. (2000) *Телевизија*, Београд: Клио, стр. 181.

22 Огден, Ч. К. и Ричардс, И. А. (2001) *Значење значења* (превод, поговор, коментари), Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.

---

коју позицију заузима у односу на догађај, публика пратећи медијску представу путем екранске слике види приказе које је по упутствима уредника програма сниматељ селектовао и снимио. Праћењем технике медијске производње од сниматеља, новинара, монтажера, уредника долази се до праве истине о аутентичности слике којој се највише верује, јер се гледаоцима чини да су догађај видели својим очима. Међутим, сликама монтиране стварности публика се најлакше може изманипулисати да поверује медијски произведеним информацијама које је видела својим очима. Манипулација уз помоћ објектива камере честа је појава у медијској интерпретацији догађаја, јер се чини да је објективност камере несумњива због чињенице да се публика може „убедити у различите, кроз ’објектив’ понуђене истине: подвлачењем, бољим осветљењем, увеличавањем појединости”<sup>23</sup>.

Телевизијски реализам осим на слику и текст ослања се и на звук који илуструјући атмосферу указује на могуће путеве тумачења и разумевања слике. Уређивачка политика медија која подразумева изградњу одговарајуће медијске стратегије у складу са притисцима центара моћи и у зависности од доминантног менаџерског стила<sup>24</sup> масмедијског предузећа, такође, у крајњем исходу утиче на медијску интерпретацију догађаја. Медији дакле нису ’огледало стварности’, нити су ’прозор у свет’, јер репрезентују интересе и вредности самог креатора, што указује на репрезентовање које се базира на уредничкој селекцији, кадрирању сниматеља, медијском посредовању и субјективном закључивању новинара. Одабирући теме извештавања по важности, актуелности, просторној блискости и занимљивости са позиције просечног гледаоца, медији уређују вести коришћењем теорије *agenda setting*<sup>25</sup> и тако утичу на дневни ред јавне пажње. Развој мултимедија маргинализовао је ову теорију, јер новинари више нису једини креатори вести по дневном реду.

У идеолошкој сфери, конструисање стварности подразумева промовисање одређених идеја, политичких, економских и културних интереса. Идеолошки обојен, медијски наратив, указује на разлике у друштву, медијски невидљиве групе, друштвено неусклађене идентитете. Томе доприносе популарни текстови медијске културе који због обезбеђивања пристанка јавности на реализовање одређених политичких

---

23 Вирилио, П. (1993) *Машине визије*, Нови Сад: Светови, стр. 27.

24 Наредбодавни стил, консултативни, технократски, демагошки стил – према: Милетић, М. (2003) *Менаџмент медија*, Београд: Факултет за менаџмент малих предузећа, стр. 236.

25 Радојковић, М. и Ђорђевић, Т. (2001) *Увод у комунологију*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 223.

---

ставова, утичу на чланове друштва да схвате одређену идеологију као 'стање ствари'<sup>26</sup>. Доминантна идеологија од које зависи медијска репрезентација, путем порука преноси представе рода, пола, старосних група, расе итд. Стереотипи као типови представљања „илуструју кључне односе моћи и ставове према одређеним категоријама људи“.<sup>27</sup> Идеолошки обојени, они утичу и на наметање вредносних одредница на основу којих ће друштво одредити своје понашање према различитостима *Другог*. Обликујући субјекте културних садржаја, догађаје, феномене које репрезентују, медији публици емитују слике конструисане стварности што указује на злоупотребу могућности медија ради наметања пожељних идентитета који не подразумевају плуралитет *Другог* и *Другачијег*, већ опште прихваћеног, препорученог. Пошто је претпоставка идентитета и комуникације постојање *Другог* на основу кога се одређује *Ја/Ми*, онда се закључује да се у одсуству *Другог* не може успоставити однос који омогућава остваривање комуникационог чина<sup>28</sup>. Сходно томе, уместо преузимања улоге заговорника културне разноврсности, такво медијско промовисање начина живота и мишљења указује на испланирано слање порука јавности о могућностима 'решавања' неусклађености идентитета у друштву. Медији своје представе изграђују путем препознатљивих типова које Бартон (*G. Burton*)<sup>29</sup> дефинише као елементе (изглед, понашање) – носиоце карактерних значења и односа. Класификација ових 'поновљених елемената' креће се од типова, медијски произведених личности који нису стереотипно приказани, затим стереотипа<sup>30</sup> који су обавезно повезани са представљањем, до архетипа (нпр. Супермен) најснажнијих представника културе из које потичу, јунаци са позитивном или негативном конотацијом, примери најдубљих уверења, вредности, чак и предрасуда.

### *Узалудно трагање за истином?*

Медијско креирање многобројних интерпретација значења садржаја који се репрезентују указује на велике могућности манипулисања подацима који ће се ставити у контекст

---

26 Келнер, Д (2004) *Медијска култура*, Београд: Клио, стр. 101.

27 Мек Квин, Д. (2000) *Телевизија*, Београд: Клио, стр. 184.

28 Стојковић, Б. (2002) *Идентитет и комуникација*, Београд: Чигоја штампа, стр. 5.

29 Бартон (*G. Burton*, 1990) према: Стојковић, Б. (2002) *Идентитет и комуникација*, Београд: Чигоја штампа, стр. 182.

30 Када је слика толико искривљена да постаје гротескна, реч је о карикатури, претераној намерно хумористичној слици о појединцу или групи, према: Мек Квин, Д. (2000) *Телевизија*, Београд: Клио, стр. 183.

---



медијског садржаја: пре свега, одређивање критеријума пресудних за избор личности које ће одлучивати о подацима важним за представљање догађаја, затим питање селектовања извора информација и субјеката информативног пакета, питања односа актера догађаја; важна одлука односи се и на питање која ће истина доћи до јавности: истина као консензус компетентних дискусаната или као медијска интерпретација стварности?

Истина и објективност, слобода и демократичност идеали су којима се тежи. Пuteви достизања и доказивања истине могу се пратити кроз историју развоја филозофије и наука проистеклих из ње. Језичко-аналитичка филозофија као истину истиче „консензус постигнут у одређеном временском моменту, у кругу компетентних дискусаната”<sup>31</sup>. Међутим, ако се пође од варијанте дијалога у коме је пошљалац поруке спреман да изнесе истину, али и да оповргне супростављени исказ<sup>32</sup>, онда се може рећи да је тешко формирати апсолутну, заувек дату истину, већ само делимичну истину која се тиче једног дела реалности. Стални напредак науке као ’отвореног система’<sup>33</sup> подразумева побијање законитости новим истинама. Комуникација у оквиру конвенционалног новинарства истиче да је истинитост поруке стандард професије што се показало само као још једна неостварена амбиција. Иако извештавање више не зависи само од институционализованог информисања, већ и од активности креативних појединаца у смислу прикупљања, размене и дистрибуције важних информација, новинари су у сталној борби за истином, остали одговорни за очување демократских, културних и етичких вредности. Истинитост поруке може се проверити тек после интерпретативног обликовања поруке упоређивањем новонасталих медијских значења са реалношћу. Ако су резултати те провере позитивни онда се може рећи да је успостављена парцијална, друштвено прихватљива истина.

Са становишта комуникологије, фактографски и вредносно-интерпретативни нивои представљају следећи степен анализе креирања медијских садржаја. Интерпретација подразумева субјективну обраду чињеница на вредносном нивоу у коме комуникатор у фокус јавности поставља своју интерпретацију чињеница које је прикупио користећи дескриптивно-аналогски поступак обраде инсистирајући на избору

---

31 Радојковић, М. и Ђорђевић, Т. (2001) *Увод у комуникологију*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 75.

32 Лиотар, Ж. Ф. (1988) *Постмодерно стање*, Нови Сад: Братство-Јединство, стр. 42.

33 Исто, стр. 105.

знакова који ће најлакше означити његову верзију догађаја. На фактографском нивоу прикупљања, селекције, предочавања информација користе се индексични знаци који просторно и временски одређују поруку. Ласвелово (*H. Lasswell*) 'златно правило писања вести' представља модел обликовања истините вести по коме је интерпретатор постављен у ситуацију да се строго придржава одговора на постављена питања (5W) што, с друге стране, значи да публици није остављена превелика могућност самосталног одређивања значења поруке. У потрази за истином, у оквиру етичке, друштвене, политичке праксе наилази се на одлуке од којих се не очекује да буду истините него праведне<sup>34</sup>. Примери такве праксе доводе до потребе да публика сама одабере своју вредносну интерпретацију догађаја. На другом, вредносно-интерпретативном нивоу медијске обраде података, интерпретатор тежећи да промовише своје вредности, интересе и намере комбиновањем симболичких форми одређује свесно или подсвесно дејство изабраних знакова. Очекивани ефекти комуникатора односе се на међузависност начина разумевања понуђених знакова и адекватних понашања публике. Догађа се, међутим, да се једном догађају (или његовом пројектованом садржају) приписују супротне вредносно-интерпретативне одреднице што доводи до несугласних реакција субјеката комуникације. Утолико је већа одговорност новинара да при интерпретацији не прибегну манипулацији. Имајући у виду развој медија заснованих на информатичкој технологији, развијен је нови облик комуницирања који подразумева размену порука посредством кумпјутерске мреже између неограниченог броја корисника у простор/времену у коме се остварују равноправни комуникациони односи на релацији емитер–реципијент чиме се губи велики део разлика између интерперсоналног и масовног комуницирања<sup>35</sup>. Са становишта глобалних промена, недостатак објективног информисања и непоштовање медијских слобода, таблоидизација медија и неостварени идеал истине указују на постојање медијских порука из којих су изостављени одређени аспекти који чине целовитост информације и који утичу на њену парцијалну истинитост што указује на медијску сцену којој је профит увек испред квалитета и достизања професионалних стандарда.

Појавом грађанског новинарства из редова интернет корисника издвојили су се активни појединци који су постали извори, комуникатори и тумачи садржаја. Уз помоћ Web 2.0

---

34 Исто, стр. 55.

35 Радојковић, М. и Милетић, М. (2008) *Комуницирање, медији и друштво*, Београд: Учитељски факултет, стр. 167.

---

и властите креативности, веб заједнице отвориле су релевантне теме и забележиле важне вести због којих су заслужиле мањи или већи публицитет. Многбројне могућности, разноврсност приступа, улога хипертекста, могућност интеракције, брзина информисања, дале су нову димензију медијској интерпретацији. Заинтересована публика у реалном времену објављује садржаје чији су актери или очевици, а постмодерни медији их преносе често без провере утркујући се са временом. Иако се извештавање јавности више не одвија посредством комуникатора повезаних у редакције, на дневном реду су питања која се односе на квалитет и добре намере интерпретације партиципативног новинарства. Иако сагледана као прикупљање, размена и дистрибуција важних информација путем Интернета, ова грађанска иницијатива није имуна на пропагандна и манипулативна деловања, спиновање и дезинформације. Чак и када је присутна добра намера активиста, неискуство, неприпремљеност и недостатак комуникационих вештина, може у јавности произвести многбројне забуне, недоумице, услед порука које долазе из грађанског корпуса. Зато се не може рећи да ће блогери, постови, веб странице заменити извештавање професионалног новинара, али ће помоћи да медијска интерпретација уз помоћ медијске писмености доживи своју трансформацију у облику избалансираног извештавања *мултимедијалних storyteller-a* који ће интернет корисницима интерпретирати догађај у различитим форматима.

### *Закључна разматрања*

Изгубивши поверење у традиционалне процесе прикупљања, селектовања и обраде података професионалних комуникатора повезаних у редакције, глобална публика своју пажњу окренула је према грађанима активистима који су за разлику од конвенционалних медија успешно извештавали у тренуцима великих криза (природне катастрофе, терористички напади). Међутим, има и примера када су многбројни појединци и групе преузимали идентитете иза којих стоје организације са различитим, не увек, хуманим намерама. Служећи се најмодернијим технолошким алатима, недоступним контроли, успостављали су комуникацију са људима широм света који су недовољно медијски описмењени наивно прихватили наметнуте моделе понашања и мишљења, ставове и навике безрезервно верујући у истинитост пласираних информација. Модернизоване информативне стратегије друштвених медија ослобођене од селективних активности медијских комуникатора подразумевају слободу објављивања информација независну од медијских забрана или медијске интерпретације иако се комуникација између

одређених медијских адреса може контролисати. Ипак својом неограниченошћу, Интернет дозвољава да се у случају цензуре неких садржаја у електронским и штампаним пост-модерним медијима, пропагандна активност пресели у *on line* сферу. Интернет корисници се труде да кроз симболичке представе наметну своју истину, своју интерпретацију догађаја уз коришћење сопствених техника манипулације. Одбрана виртуелног простора, односно заштита од одређених информација које се деле путем Интернета добија облик тзв. сајбер суверенитета који подразумева покушаје заштите виртуелног простора мрежног саобраћаја одређене земље од свих акција које би нарушиле реални државни систем.

На крају треба закључити да се из поступка медијске интерпретације десигнатума могу издвојити три важне одреднице: представе о догађају зависе од намере комуникатора; при том, медијске поруке могу бити различито вредносно обликоване; иако су те интерпретације све делимично 'истините', оне нису у потпуности објективне. Праћење две процедуре интерпретације порука, фактографске и интерпретативно-вредносне, указало је на поступке медија који не трагају за истином као сазнањем, који често преузимају манипулативну улогу и креирају поруке узимајући у обзир своје референтне оквире, утицаје интересних група, медијских организација, притиске политичке културне, научне сфере. Наиме, представа о десигнатуму није апсолутна реплика, већ његов привид што наводи на закључак да се о истинитости може говорити само у оквиру одређеног времена, контекста и редувантних садржаја. Ако се исказ посматра ван тих одредница, разумевање поруке се доводи у питање и информација постаје неистинита<sup>36</sup>.

Када се преиспитивање медијске интерпретације и репрезентације стави у контекст комуникације на друштвеним мрежама онда се закључује да су у друштву спектакла умрежени људи непрекидно онлајн доступни. Њихова пажња окренута екранској слици конвенционалних и друштвених медија, усмерена је ка потрошачкој супермаркет култури и индустрији забаве, ка различитим перформансима и креативним укључивањима у свет рекламне продукције. Дакле, преиспитивањем начина медијске интерпретације истине у медијски посредованој стварности друштва спектакла, цивилизације слике, у индустрији забаве и снова дошло се до закључка да интерпретативни ниво обраде података укључује реконструкцију контекста десигнатума у коме медији

---

36 Радојковић, М. и Ђорђевић, Т. (2001) *Увод у комуникологију*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 78-80.

истичу оне аспекте који подупиру њихову интерпретацију догађаја; такође, они се руководе сопственим вредностима у жељи да истакну једну интенцију и задобију пажњу реципијента што би, по правилу, требало да носи одређене ризике губљења угледа и поверења јавности уколико су се залагали за неостварену интенцију.

Када је реч о консензусу постигнутом у кругу компетентних дискусаната у једном временском периоду и, у раду, супротстављеној медијској интерпретацији истине, треба рећи да је и један и други начин достизања истине неухватљив идеал иако се сматрало да ће време друштвених медија, појава алтернативног, 'независног' и недовољно уређеног сајбер простора донети велике промене везане за слободу, објективност и истинитост. Нажалост, ти идеали нису достигнути. Показало се да је виртуелни простор комуникације специфичан по блискости, друштвености, мултимедијалности, интерактивности у реалном времену, уствари, веома погодан за пропаганду и манипулацију при размени информација које се олако проглашавају за истините иако често потичу са измишљених профила и страница на друштвеним мрежама.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Барт, Р. (1971) *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.
- Бодријар, Ж. (1991) *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови.
- Де Сосир, Ф. (1969) *Опита лингвистика*, Београд: Нолит.
- Дебор, Г. (2003) *Друштво спектакла*, 3. 9. 2016, [http://www.crsn.com/debord///Drustvo\\_spe\\_ktakla\\_Gi\\_Debor.pdf](http://www.crsn.com/debord///Drustvo_spe_ktakla_Gi_Debor.pdf).
- Дерида, Ж. (2004) Шта је деконструкција, у: *Златна греда, лист за књижевност, уметност, културу и мишљење*, број 37, година IV, М. Беланчић (ур), Нови Сад: Друштво књижевника Војводине.
- Еко, У. (1973) *Култура, информација, комуникација*, Београд: Нолит.
- Фиск, Џ. (2001) *Популарна култура*, Београд: Клио.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*, London and New York: Routledge.
- Јевтовић, З. (2003) *Јавно мњење и политика*, Београд: Академија лепих уметности, Центар за савремену журналистику.
- Келнер, Д. (2004) *Медијска култура*, Београд: Клио.
- Лиотар, Ж. Ф. (1988) *Постмодерно стање*, Нови Сад: Братство-Јединство.
- Лоример, Р. (1998) *Масовне комуникације*, Београд: Клио.

- Мек Квин, Д. (2000) *Телевизија*, Београд: Клио.
- Милетић, М. (2003) *Менаџмент медија*, Београд: Факултет за менаџмент малих предузећа.
- Огден, Ч. К. и Ричардс, И. А. (2001) *Значење значења* (превод, поговор, коментари), Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Радојковић, М. и Милетић, М. (2008) *Комуницирање, медији и друштво*, Београд: Учитељски факултет.
- Радојковић, М. и Ђорђевић, Т. (2001) *Увод у комуникологију*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стојковић, Б. (2002) *Идентитет и комуникација*, Београд: Чигоја штампа.
- Стојковић, Б. (2008) Религијски извори еколошких покрета у епохи глобализације, *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, бр. 120-121, стр. 184-197.
- Вирилио, П. (1993) *Машине визије*, Нови Сад: Светови.
- Вирилио, П. (2000) *Информатичка бомба*, Нови Сад: Светови.
- Вукадиновић, М. (2013) *Звезде супермаркет културе – медијска слава у потрошачком друштву*, Београд: Клио.
- Вуксановић, Д. (2006) Прилог критичици онтологије медија, *Зборник ФДУ*, Београд: ФДУ, стр. 113-122.
- Вуксановић, Д. (2007) *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Београд: Чигоја.
- Вуксановић, Д. (2011) Савремени медији и друштвена истина, *Култура полиса*, 9 (16), стр. 131-142.

Vesna Milenković  
Faculty of Communications, Belgrade

CONSENSUS OF COMPETENT DISCUSSANTS –  
MEDIA INTERPRETATION OF THE TRUTH

Abstract

Starting from the linguistic-analytical philosophy which emphasizes the truth of “a consensus reached within the circle of competent panelists” in a certain context and a certain period of time, through a sort of a dialogue in which the sender of the message is not only willing to tell the truth but also to disprove the opposed statement, which indicates that there is no absolute but only partial truth, to a media interpretation that emphasizes the veracity of the message, reaching the truth as a standard of profession seems to be yet another unfulfilled ambition. Interpretation of reality which, together with the media spectacle, has fully occupied the leisure time of the media audiences, has expanded its offer of the media-shaped manipulative forms in a global environment. Although it seemed that the media performances which abolished dialogue would falter due to the Internet communication, it turned out that interaction became an illusion of dialogue without the opportunity of reaching the truth. The paper deals with the reexamination of the method of media interpretation of truth in the media-mediated reality of the society of spectacle and the civilization of the image in the entertainment and dream industry.

**Key words:** *interpretation, representation, truth, identity, stereotypes, manipulation*



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Чаробна земља Оз*, цртеж, формат А4.

---

# ПРИНЦИПИ МЕДИЈСКОГ УТИЦАЈА

---

**Сажетак:** *Медијски утицај подразумева примену одређених видова комуникације са циљем промене навика, понашања или уверења људи којима се обраћамо. Развој нових технологија и масовних медија много је бржи од развоја наших способности процесуирања непрегледног мноштва информација са којима се сусрећемо. Због немогућности превазилажења сопствених когнитивних ограничења, последица убрзаног развоја медија је да се све мање ангажујемо у анализи дате ситуације као целине. Свет у коме живимо постао је много комплекснији, а наше реакције знатно упрошћеније. Медији су идеално средство да се у таквим околностима оствари жељени утицај, а основна тактика је веома једноставна – довољно је само понудити пажљиво изабран и ограничен број информација. У савременом добу, за већину људи догодило се само оно што је објављено у медијима, односно оно што је посредовано језиком медија. Семантичка функција медијског простора омогућила је једноставну и ефикасну примену многих техника медијског утицаја. У овом раду изложићемо основне принципе на којима се оне заснивају.*

**Кључне речи:** *медији, утицај, комуникација, манипулација, доношење одлуке*

## Увод

Један од пионира пропаганде, односа са јавношћу и примене принципа медијског утицаја, био је Фројдов (Freud) нећак Едвард Бернеиз (Edward Bernays), који је већ почетком двадесетог века уочио неопходност коришћења медија као средства путем којег је могуће лако и ефикасно утицати на људе: „До јавности се може доспети само посредством



постојећих медија комуникације.”<sup>1</sup> Физичка раздаљина одавно више није препрека у комуникацији са потенцијалним купцима и клијентима. Посебно појавом нових медија, она је у потпуности превазиђена. Приступ људима постао је више него икада персонализован и директан, а међусобна комуникација чешћа и једноставнија. Познавање медија неопходно је свакоме ко жели мењати јавно мњење: „Он мора да познаје физичка средства којима приступа својој публици: радио, говорница, филм, писмо, реклама, памфлет, новине. Он мора знати како да идеју преведе у појмове који одговарају сваком облику комуникације, тако да то његова публика може разумети.”<sup>2</sup> Будући добро упознат са достигнућима Фројдове школе психоанализе, Бернеиз је схватио да је могуће утицати на људе да се понашају ирационално ако производе које им нудимо повежемо са њиховим потиснутим емоцијама, жељама и осећањима. Ствари не купујемо на основу рационалних разлога зашто су оне за нас добре, него на основу тога што сматрамо да ћемо се *осећати боље* ако их купимо.<sup>3</sup> Сваки производ који се нуди на тржишту може за нас постати снажан емоционални симбол онога како желимо да будемо виђени и прихваћени од стране других. Говорећи језиком семиотике, ми заправо не купујемо производе него *знакове*. Када бирамо аутомобил, ми не бирамо превозно средство као практичну *потребу*, јер би онда скоро сваки био довољно добар, него бирамо и купујемо *знак* нашег животног стила или статуса као нешто што *желимо*. Када видимо рекламу за парфем на којој доминира лице познате глумице, ми желимо да купимо њену младост, лепоту и сексепил, а не бочицу парфема. Оваква одлука је ирационална, и као што ћемо даље видети, тамо где изостаје рационалност отвара се велики простор медијском утицају.

Заокрет од приказивања карактеристика производа и њихове функционалности ка повезивању производа са нашим емоцијама, велики је допринос Бернеиза развоју пропаганде, маркетинга и рекламне индустрије у целини. Остваривање наших жеља, постаје доминантније од задовољавања наших потреба. Циљ је био да се производи више не купују само због базичних потреба, него да постану израз наших унутрашњих потиснутих жеља. На тој основи, могло је да

---

1 Bernays, E. (1961) *Crystallizing Public Opinion*, New York: Liveright Publishing Corporation, p. 125.

2 Bernays, L. E. (1928) *Manipulating Public Opinion: The Why and The How*, *American Journal of Sociology*, Volume 33, Issue 6, Chicago: University of Chicago Press, p. 961.

3 Curtis, A. The Century of the Self – Part 1: „Happiness Machines“, 20. March 2018., <https://www.youtube.com/watch?v=DnPmg0R1M04>

се развије потрошачко друштво које је требало да покрене капиталистичко тржиште које се нашло у застоју. Када своје основне потребе људи задовоље онда престају да купују, а жеље никада неће бити задовољене, увек ће постојати нове које ће непрекидно од људи стварати потрошаче. Стимулацијом унутрашњих жеља потрошача и њиховим задовољењем путем куповине производа, откривен је нов начин управљања и контролисања ирационалних сила маса. Бернеиз је тога био у потпуности свестан: „Свесна и интелигентна манипулација организованих навика и ставова маса, важан је елемент у демократском друштву. Они који манипулишу овај невидљиви механизам друштва конституишу невидљиву власт која је истинска владајућа сила наше земље.”<sup>4</sup> Иако на први поглед ова мисао изгледа као да оправдава манипулацију као такву, Бернеиз сматра да је утицај на људе неопходан како би друштвени систем могао да функционише, односно да не би био препуштен неконтролисаним деструктивним силама индивидуалног и колективног несвесног. Стручњаци пи-ара који разумеју колективну свест и знају како да утичу на њу, посредују између центара моћи и јавности. Њихова улога не мора нужно бити негативна. Зато своју чувену књигу „Пропаганда” Бернеиз оптимистички завршава речима: „Пропаганда никада неће нестати. Интелигентни људи морају разумети да је пропаганда савремени инструмент уз помоћ којег се могу борити за продуктивније резултате и помоћи да се у хаос унесе ред.”<sup>5</sup> Овај далекосежни увид омогућио је даљи развој различитих стратегија, тактика и техника утицаја чему је посебно допринео професор социјалне психологије и маркетинга Роберт Фалдини (Robert Cialdini). Он је развио теорију утицаја која се заснива на шест кључних принципа: *реципроцитета, обавезивања и доследности, друштвене потврде, допадања, ауторитета и оскудице*. Његов рад је имао огроман утицај на маркетиншке и медијске праксе друге половине двадесетог века, а посебно постаје релевантан у ери нових медија и њихове примене у двадесет првом веку. Разумевајући дубље психолошке и социолошке мотиве понашања купаца, клијената и корисника медијских услуга, Фалдини нуди алате који креаторима медијских садржаја омогућавају брз и ефикасан утицај на циљану публику. Велики број научних истраживања и експеримената који су спроведени, као и непрекидна практична примена принципа које је Фалдини издвојио, потврдили су њихову делотворност.

---

4 Bernays, E. (2005) *Propaganda*, New York: Ig Publishing, p. 28.

5 Исто, стр. 127.

---

### *Реципроцитет*

*Реципроцитет* је потреба да узвратимо услугу јер се осећамо дужни да то учинимо. Професор социологије Филип Кунц (Phillip R. Kunz) извео је један експеримент.<sup>6</sup> Послао је божићне честитке потпуно непознатим људима. Већина њих је љубазно узвратила слањем божићне честитке, а да им није био познат идентитет особе која им је послала честитку. Реаговали су по аутоматизму – добили су честитку и осећали су се дужним да узврате. Правило каже „да смо дужни да узвратимо, на неки начин, када од друге особе добијемо нешто.”<sup>7</sup> Тај осећај ће бити изазван у нама и у ситуацији када ништа нисмо ни тражили да добијемо. Скоро да нема човека који не осећа потребу да узврати позив на вечеру или када добије рођендански поклон. Људи се стриктно придржавају овог правила јер не желе да буду одбачени од стране друштвене групе којој припадају. Снага овог принципа посебно се огледа у томе што је потпуно делотворан и у односу на људе који нам нису блиски, или нам се не свиђају.<sup>8</sup> Консеквенце потпадања под реципроцитет као технике утицаја могу бити веома озбиљне, јер смо често спремни да за било које људе или организације урадимо оно што они желе, само зато што су нам учинили неку малу услугу пре постављања свог захтева. Правило реципроцитета не тражи да размена буде уједначена: „Мала иницијална услуга може произвести осећај обавезе да пристанемо на значајно веће узвраћање услуге. Као што смо већ видели, правило дозвољава једној особи да изабере природу задуживања током чињења прве услуге и природу враћања дуга током узвраћања услуге, због чега лако можемо бити изманипулисани у неправедној размени од стране оних који желе да искористе ово правило.”<sup>9</sup>

Принцип реципроцитета најлакше је разумети на основу праксе давања бесплатних узорака у адвертајзингу. Циљ је да потенцијални купац проба одређен производ или услугу, како би се додатно заинтересовао. Када током промоције производа добијемо бесплатни узорак, осећамо се дужни да на неки начин узвратимо и због тога ћемо се пре одлучити на куповину понуђеног производа. Истраживања у

---

6 Kunz, P. R. and Woolcott, M. (1976) Season's greetings: From my status to yours, *Social Science Research*, 5, Amsterdam: Elsevier, pp. 269-278.

7 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 19.

8 Regan, R. T. (1971) Effects of a favor and liking on compliance, *Journal of Experimental Social Psychology*, 7, Amsterdam: Elsevier, pp. 627-639.

9 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 33.

угоститељству показују да конобари који гостима уз рачун дају и слаткиш добију бакшиш већи у просеку за 3,3 процента. Ако сваком госту поклоне по два слаткиша, бакшиш може бити већи чак до 14 процената.<sup>10</sup> У ери нових медија, посебно интернета, нуди нам се велики број бесплатних и корисних садржаја, слободан приступ веома вредним дигиталним ресурсима, могућност да испробамо и користимо софтвер на одређено време (Free Trial), а у највећем броју случајева заправо се ради о промотивним праксама заснованим на принципу реципроцитета са циљем веће продаје, јер врло брзо следи и комерцијална понуда која корисницима постаје много прихватљивија. На тај начин интересенти брзо постају редовни купци производа или корисници понуђених услуга. На пример, можемо добити неколико гигабајта складиштеног простора на интернету бесплатно. Када нас је привукла својом великодушном понудом, компанија нам нуди још бесплатног простора ако услугу узвратимо тако што ћемо понуђени линк шеровати нашим виртуелним пријатељима.

#### *Обавезивање и доследност*

Принцип *обавезивања и доследности* заснива се на израженој потреби да сачувамо сопствени интегритет. То значи да ћемо тежити да будемо максимално доследни ономе што смо претходно рекли или учинили, без обзира на околности, чињенице или мишљење других људи. Томас Моријарти (Thomas Moriarty) са Универзитета у Њујорку спровео је експеримент који добро илуструје примену овог правила. Један истраживач је био у улози купача на плажи, а други лопова. У првој фази експеримента, после неколико минута лежања на пешкиру и слушања музике са радија, купач би устао да прошета плажом. Убрзо би се појавио лопов, зграбио радио и кренуо да бежи. Истраживање је показало да после двадесет извођења експеримента, само четворо људи је пожурило за лоповом. Међутим, када је експеримент мало измењен тако што је купач пре одласка замолио присутне да му причувају ствари, резултати су се значајно променили. Покренути правилом *обавезивања и доследности*, у истим условима је чак деветнаесторо људи кренуло да заустави лопова.<sup>11</sup>

---

10 Strohmets, D. B., Rind, B., Fisher, R. and Lynn, M. (2002) Sweetening the till – the use of candy to increase restaurant tipping, *Journal of Applied Social Psychology*, 32, Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 300-309.

11 Moriarty, T. (1975) Crime, commitment, and the responsive bystander, *Journal of Personality and Social Psychology*, 31, Washington: American Psychological Association, pp. 370-376.

---

Бити човек од интегритета који је доследан својим ставовима особина је која се поштује у људском друштву. Међутим, често упадамо у замку да остајемо доследни и у ситуацијама када је то штетно за нас саме или друге људе. У данашње време то је посебно изражено, јер нас медији непрекидно излажу великом броју информација које је немогуће стално проверавати или критички промишљати. Најлакше је само остати доследан ранијим ставовима и одлукама, и поступати у складу са њима. На овај начин се лакше носимо са комплексношћу савременог живота јер редукујемо процес обраде многобројних информација и брже доносимо важне одлуке.

Како је доследност претходним уверењима честа субституција за критички став, ово правило се веома успешно користи од стране оних који желе да им одговоримо на њихове захтеве без претходног озбиљног промишљања. Социјални психолози су утврдили да испољавање доследности остварује свој максимални ефекат ако томе претходи *обавезивање*. То значи да ако неког наведемо да се обавезе на нешто, он ће даље по аутоматизму остати чврсто доследан својој одлуци.<sup>12</sup> На пример, можемо посредством интернета добити једноставан упитник. Одговарањем на одређена питања изражавамо свој став који нас обавезује. После неколико дана, творац упитника може лако искористити нашу потребу да останемо доследни одговорима, како би остварио жељени циљ. Тест може да пошаље добротворна организација, а једно од питања може бити „Шта бисте одговорили ако би вас неко замолио да донацијом помогнете Друштво за борбу против рака?“ Већина испитаника би одговорила да би радо помогла. Ако убрзо после тога добротворна организација замоли за донацију, можемо очекивати много више донатора, него у случају да се људи претходно ничим нису обавезали. Стратегија која се примењује у примени овог правила је веома једноставна. Људи се прво наведу на тривијално обавезивање, на нешто што им делује ситно и занемариво, а затим се по принципу доследности веома лако наведу на веће обавезивање. На пример, можемо на интернету наићи на веома повољну понуду која нас интересује, која је скоро бесплатна, кошта само један долар. Иницијални циљ није профит, него обавезивање. Када смо се једном обавезали, више нисмо само интересенти, већ смо постали клијенти или купци: „Начелна идеја је да се отвори пут за пуну дистрибуцију тако што се почне са малом наруџбином ... Погледајмо то на овај начин – када особа пристане да поручи вашу робу,

---

12 Brownstein, A. (2003) Biased predecision processing. *Psychological Bulletin*, 129, Washington: American Psychological Association, pp. 545-568.

иако је зарада тако мала да не покрива ни трошкове звања, она више није интересент – она је постала клијент.<sup>13</sup> Зато многи аутори упозоравају да пазимо када нам неко тражи пристанак на ситне захтеве јер то може значајно утицати на промену слике коју имамо о самима себи, на вредности које заступамо и на крају на пристајање на много крупније захтеве на које иначе иницијално не бисмо пристали.<sup>14</sup> Видимо да је могуће са скоро безначајним почетним обавезивањем утицати на промену слике коју неко има о себи, са лакоћом га од интересента трансформисати у лојалног клијента или купца, а који ће на крају испунити цео низ захтева који су у складу са новом сликом коју је о себи створио. Зато правило обавезивања и доследности по коме људи често поступају функционише по принципу: „Нису они креирали одлуку; одлука је креирала њих.“<sup>15</sup>

Могућност да се посредством интернета лако дође до појединачних потенцијалних клијената, компаније обилато користе. Распише се наградни конкурс на који учесници треба да пошаљу тестимонијал о најбољим карактеристикама производа које користе. Не само да је очигледна примена принципа обавезивања и доследности на сваког учесника конкурса, већ и јавно публикување њихових тестимонијала тај утицај значајно повећава. Мортон Дојч (Morton Deutsch) и Херолд Џерард (Harold Gerard) са Универзитета у Њујорку, спровели су истраживање у коме су јасно показали да смо најмање вољни да мењамо своје ставове које смо јавно исказали, чак и у случају изношења аргумената и чињеница који их оспоравају.<sup>16</sup> Многе компаније оглашавају конкурсе на друштвеним мрежама као што је Фејсбук, не само да би допрле до већег броја пратилаца, него и да би применом правила обавезивања и доследности многобројне интересенте претворили у лојалне купце. Када се људи пријаве на конкурс, они се већ јавно декларишу да подржавају бренд, што је облик обавезивања. Од тог тренутка, њима ће бити све теже да се одупру понудама које ће стизати од компаније, због потребе да остану доследни и избегну стање психолошке

---

13 Green, F. (1965) The „foot-in-the-door“ technique, *American Salesmen*, 10, Burlington: National Research Bureau, p. 14.

14 Freedman, J. L. and Fraser, S. C. (1966) Compliance without pressure: The foot-in-the-door technique, *Journal of Personality and Social Psychology*, 4, Washington: American Psychological Association, pp. 195-203.

15 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 93.

16 Deutsch, M. and Gerard, H. B. (1955) A study of normative and informational social influences upon individual judgment, *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51, Washington: American Psychological Association, pp. 629-636.

---

нелагодности које се у психологији назива когнитивна дисонанца. На пример, компанија може расписати наградни конкурс на коме су главне награде петодневно путовање у неку егзотичну земљу и комплет производа на поклон. Учесће на оваквом конкурс у карактерише јавна идентификација учесника са брендом и могућност коришћења првобитног обавезивања учесника конкурса за касније комерцијалне понуде од стране компаније. Други пример може бити коришћење инстаграма као фото-центричног медија. Компанија може расписати фото конкурс, у оквиру којег ће најинтересантније фотографије бити одштампане на шољама за кафу и објављене на инстаграму. Велики број учесника конкурса јавно ће обзнанити своју лојалност бренду, што компанији ствара идеалну циљну групу за касније комерцијалне понуде. Када се правилно примени на друштвеним мрежама и сајтовима, овај принцип утицаја постаје моћан фактор повећања конверзија и продаје.

### *Друштвена потврда*

Гледано из угла социјалне психологије, принцип *друштвене потврде* узима у обзир утицај мишљења и понашања других људи на наше одлуке у датој ситуацији. Један од примера делотворности друштвене потврде у медијима је наснимљен смех карактеристичан за телевизијски формат ситкома.<sup>17</sup> Иако бисмо се сложили да је та врста ефекта банална, примењује се јер су истраживања показала да се захваљујући наснимљеном смеу публика више и чешће смеје док гледа комедију, коју такође вреднује много више као забавнију и смешнију него када нема додатог смеха, због чега је његово увођење потпуно оправдано гледано из угла телевизијских продуцената, посебно када се ради о серијама слабијег квалитета. У рекламним кампањама сасвим је довољно нагласити да је производ *bestseller*, да га купује велики број људи, чиме се често постиже већи ефекат продаје него истицањем његових добрих карактеристика. Било какву идеју је могуће пласирати у медијима, само ако се публика увери да је прихвата већина: „Принцип друштвене потврде каже: Што је већи број људи који сматра неку идеју исправном, више ће одређени појединац веровати да је та идеја тачна. [...] како

---

17 „Наснимљен смех у комедијама нам омогућава увид у тенденцију да на смех који чујемо одговоримо сопственим смеом – ради се о техници контроле публике која је експлоатисана од стране императора Нерона као и од стране продуцената *I Love Lucy*.”, Provine, R. (2001) *Laughter: A Scientific Investigation*, New York: Penguin Books, p. 3.

физички доказ није могуће променити, неопходно је променити друштвени доказ.<sup>18</sup>

Друштвена потврда је веома често коришћена техника утицаја на интернету. Она може да има различите форме у виду дељења различитих садржаја, текстуалних и видео сведочанстава на сајтовима, приказа и оцена од стране корисника, итд. Објављивање testimoniјала на главној страници сајта са линковима ка услугама које су клијенти користили, веома успешно пратиоце сајта претвара у лојалне купце. Да би се подстакло што више пријављивања за добијање *newslettera*, пракса је да се на опцији за пријављивање истакне број оних који су се већ пријавили. Када пуно људи прати одређеног блогера, прва помисао је да би можда и ми требало да га пратимо. Сигурно пише о нечем важном што не бисмо смели да пропустимо. Када желимо да наручимо неку књигу, пре ћемо се одредити за ону која има више стотина позитивних рецензија, него за ону која нема ниједну. Постови на друштвеним мрежама који имају на стотине коментара, свакако заслужују и нашу пажњу да их прочитамо. Пре ћемо прочитати чланак који је шерован више стотина пута, него само неколико пута. Иако нам овакав начин доношења одлука на први поглед делује блиско, друштвена потврда је гаранција масовног коришћења, али не и квалитета понуђеног садржаја. У контексту примене правила друштвене потврде компаније добро знају да су људи на првом месту друштвена бића, а тек затим потрошачи. Зато бирају стратегије медијског утицаја које ову друштвену димензију озбиљно узимају у обзир. Коришћење друштвене потврде је успешан пут изградње кредибилитета брэнда, преусмеравања пажње неодлучних потенцијалних клијената и самим тим остваривање жељеног утицаја.

### *Допадање*

Правило *допадања* каже да ћемо најрадије пристати да испунимо одређен захтев од људи које познајемо и који нам се свиђају. Што нам се неко више свиђа, биће и веће наше поверење у њега. Истраживања показују да утицај друштвене везе много више утиче на одлуку о куповини производа, него он сам.<sup>19</sup> Најчешћи пример примене правила допадања је приказивање великог броја лепих и атрактивних људи, највише девојака, којима нас медији непрестано засипају.

---

18 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, pp. 108-109.

19 Frenzen, J. R. and Davis, H. L. (1990) Purchasing behavior in embedded markets, *Journal of Consumer Research*, 17, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-12.



Једна позитивна карактеристика особе, а физички изглед је најочигледнија, одређује начин на који је та особа перципирана од других људи. Истраживања су показала да физички атрактивни људи имају бољи положај у друштву јер ће пре добити посао, у просеку ће имати већу плату, имаће веће шансе за унапређење на послу, сматраће се за интелигентније и паметније, биће им поклањана већа пажња и мање ће бити кажњавани.<sup>20</sup> Зато није случајно да се за најразличитије медијске садржаје највише ангажују људи који добро изгледају. На тај начин се постиже брз и тренутачан утицај на публику. Несвесна пречица у закључивању је да онај који добро изгледа мора бити и добар. У људе који су добри имамо поверење, што значи да смо више спремни испунити захтеве које нам они поставе. Истраживање које је спровела Шели Чејкен (Shelly Chaiken) са Универзитета у Торонту, потврдило је да ће атрактивни људи лакше утицати на промену мишљења код публике: „У глобалу, експеримент се бавио важношћу атрактивности онога који комуницира као детерминанте убеђивања. Да би се размотрило ово питање, у експерименту су учествовале живе, физички атрактивне и неатрактивне особе, које су имале задатак да пренесу поруку која је требало да убеди циљну групу. Предвиђање је било да ће атрактивне особе у комуникацији бити више убедљиве, него неатрактивне.”<sup>21</sup> У адвертајзингу и рекламној индустрији непрекидно се примењује правило допадања. Маркетиншки стручњаци знају да медијски садржај треба креирати тако да је производ повезан са нечим што се потенцијалним купцима свиђа. Због тога је тешко замислити већину реклама без zgodних и сексепилних девојака које у њима позирају, иако најчешће немају никакве директне везе са производом који се нуди. Стручњаци добро знају да ће потенцијални купци одреаговати на производ на исти начин како реагују на атрактивне моделе. У истраживању које су спровели Смит (Smith) и Енгел (Engel) фотографија аутомобила је показана стодвадесеторици мушкараца. Пола испитаника је добило фотографију на којој је био само аутомобил, а пола фотографију на којој је испред аутомобила позирала zgodна девојка. Испитаници који су гледали фотографију са девојком, оценили су аутомобил као привлачнији и боље дизајниран, него испитаници у првој групи. Такође су га проценили да је скупљи, бржи и мање безбедан. Већина

---

20 Olson, I. R. and Marshuetz, C. (2005) Facial attractiveness is appraised in a glance, *Emotion*, 5, Washington: American Psychological Association, pp. 498-502.

21 Chaiken, S. (1979) Communicator physical attractiveness and persuasion, *Journal of Personality and Social Psychology*, 37, Washington: American Psychological Association, p. 1388.

---

испитаника је негирала да је на њихову оцену утицало присуство девојке, иако је истраживање то недвосмислено показало.<sup>22</sup> Принцип допадања у овом случају функционише веома очигледно: потрошачи виде атрактивну девојку која им се свиђа и тај доживљај аутоматски преносе на производ који се нуди. Култ селебрити личности такође је заснован на принципу допадања. Разлог је веома једноставан – маркетиншким одељењима компанија лакше је да производ асоцирају са неком познатом личношћу која се већ свиђа великом броју људи, него да од почетка мукотрпно граде кампању за сам производ. Битно је само да се позната личност допада људима, а уопште није битно да ли има било какве директне везе са производом који рекламира.

Генерално говорећи, волимо све оно што нам је блиско и познато. Фреквентно приказивање одређених људи и лица у медијима, ствара утисак блискости и допадања код публике. Због тога им публика верује, иако их никада није лично упознала. Поред физичког изгледа, постоје и други фактори који могу изазвати допадање. Свиђају нам се људи који су нама слични. Зато маркетиншке агенције за testimонијале бирају просечне људе када желе продати производе широке потрошње. Важно је да циљна група на рекламама види људе који су слични њима: „Ми ћемо на основу поступака других одлучити шта је исправно понашање за нас, посебно када видимо да су ти други слични нама.”<sup>23</sup> То укључује сличне ставове и размишљања, личне особине, понашање, заједничка интересовања, одевање, порекло или животни стил. Бергер (Burger) и сарадници са Универзитета у Санта Клари су закључили: „У нашем истраживању, случајна сличност са неким ко је упутио захтев, као што је датум рођења или име, била је довољна да изазове реакцију. Друге студије су утврдиле да су кратка конверзација, слично одевању, коришћење личног имена, чак и неколико минута присуства, довољни да покрену овај процес.”<sup>24</sup>

Још једна позната стратегија утицаја потпада под принцип допадања. То је чувени метод у ислеђивању назван „добар полицајац” / „лош полицајац”. Циљ полицијског ислеђивања

---

22 Smith, G. H. and Engel, R. (1968) Influence of a female model on perceived characteristics of an automobile, *Proceedings of the 76th Annual Convention of the American Psychological Association*, 3, Washington: American Psychological Association, pp. 681-682.

23 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 118.

24 Burger, J. M., Messian, N., Patel, S., del Prado, A. and Anderson, C. (2004) What a coincidence! The effects of incidental similarity on compliance, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 30, Thousand Oaks: SAGE Publications, p. 42.

је да се што пре добије признање од стране осумњиченог лица. Прво наступа „лош полицајац”, прети осумњиченом, агресиван је и веома непријатан. После њега „добар полицајац” игра улогу особе која разуме осумњиченог, која је добронамерна и која му је блиска. Наравно да због тога по правилу допадања задобија поверење осумњиченог, који најчешће признаје дело које је учинио. Ова стратегија утицаја веома често се користи у масовним медијима. На пример, ако је неопходно да електрична енергија поскупи за 15 процената, вест би наишла на велики отпор код грађана. Зато прво наступа представник владе у улози „лошег полицајца” који у медијима објави да струја мора поскупети за 32 процента, што наравно изазива велико незадовољство и бес код грађана. После неколико дана, премијер или министар у улози „доброг полицајца” као неко ко потпуно „разуме” грађане и стаје на њихову страну, сматра да је толико поскупљење недопустиво и да ће се због грађана заузети да поскупљење буде „само” 15 процената. Грађани су одахнули, прихватили су значајно мање поскупљење, које је иначе и било планирано да се уведе.

Стратегија утицаја допадањем, лако је применљива. Довољно је да се у масовним медијима појаве људи који се допадају изабраној циљној групи, или да на страницама друштвених мрежа<sup>25</sup> и сајтова буде њима допадљив садржај. На тај начин креира се амбијент у коме се може очекивати њихова позитивна реакција на одређену понуду.

### *Ауторитет*

Правило *ауторитета* односи се на ситуације у којима ћемо без преиспитивања оправданости захтева поступити онако како од нас тражи особа коју сматрамо за ауторитет. Бернеиз о значају ауторитета каже: „Тротер и Ле Бон су закључили да групни ум не *размишља* у стриктном значењу те речи. Уместо мисли, он има импулсе, навике и емоције. При доношењу одлуке, први импулс је по правилу да следи пример лидера у кога има поверење. Ово је један од најчвршће установљених принципа масовне психологије.”<sup>26</sup> Психолог Стенли Милграм (Stanley Milgram) са Јејл Универзитета спровео је чувену серију експеримената из социјалне психологије у којима је мерио спремност испитаника да буду послушни ауторитету који их је инструирао на поступке који

---

25 Skoro da nema bolje ilustracije principa dopadanja od opcije „Like” na društvenoj mreži Fejsbuk.

26 Bernays, E. (2005) *Propaganda*, New York: Ig Publishing, p. 55.

---

су у супротности са њиховом савешћу.<sup>27</sup> У експерименту су учествовали екпериментатор као особа од ауторитета, испитаник и „ученик“ који је био глумац. Испитаник је имао задатак да све јачим електрошоковима кажњава „ученика“ за сваки погрешан одговор који да на тесту. Када би крици „ученика“ поколебали испитаника у давању електрошокова, експериментатор би му издао вербални налог да настави са кажњавањем. Резултати експеримента су били изненађујући, јер је 65% испитаника било спремно да слушајући инструкције експериментатора иде до краја, кажњавајући жртву све док нису достигли максималну јачину електрошокова на генератору. Пребацивањем одговорности на неког другог, човек је у стању да учини зла невиним људима за која никада није ни мислио да је способан. При томе, не треба заборавити да су учесници експеримента били нормални и психолошки стабилни људи. Милграм је о свом експерименту рекао: „Правни и филозофски аспекти послушности су од огромног значаја, али не говоре много о томе како се људи понашају у конкретним ситуацијама. Извео сам једноставан експеримент на Јејл Универзитету како бих тестирао колику количину бола би обичан грађанин нанео другој особи само зато што му је то наређено од стране научника који изводи експеримент. Чврст ауторитет је супростављен моралном императиву испитаника који нису желели повредити друге, и док су у ушима испитаника одзвањали јауци жртава, ауторитет је у већем броју случајева однео победу. Екстремна спремност одраслих да иду до краја под утицајем ауторитета представља главни резултат студије који најхитније тражи објашњење.”<sup>28</sup> Покоравање ауторитету, показало се у експерименту, у великом броју случајева може бити јаче и од сопствене савести. Експеримент је показао да већина испитаника не би ишла до краја у кажњавању, да није било инструкција експериментатора као ауторитета.

Постојање друштвене хијерархије, а самим тим и позиције ауторитета, важан је аспект функционисања људског друштва. Зато смо „од рођења васпитавани да је послушност исправном ауторитету добра, а непослушност лоша.”<sup>29</sup> Како смо од малих ногу навикли да нам прихватање ауторитета доноси значајну корист, склони смо да се слепо и по аутоматизму приклонимо свакоме кога прихватимо као ауторитет.

---

27 Milgram, S. (1974) *Obedience to Authority, an experimental view*, London: Tavistock Publications Ltd.

28 Milgram, S. (1973) *The Perils of Obedience*, *Harper's Magazine* 1973 December, 247(1483), New York: HarperCollins Publishing, p. 62.

29 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 180.

---

С обзиром на то, да у највећем броју случајева нисмо у могућности, или не желимо, да преиспитамо релевантност ауторитета, онда реагујемо на спољашњу појавност као доволјну за његово прихватање. У том смислу, три су најважнија знака која у нама изазивају прихватање ауторитета: титуле, начин одевања и присуство луксуза, што се у медијима максимално експлоатише. Када нам се неко представи као доктор, судија или професор, или ако у свечаном оделу изађе из скупог аутомобила, носи вредан сат или накит као знак свог статуса, свакако оставља утисак ауторитета. Правило ауторитета се заснива на нашој тенденцији да реагујемо више на знакове ауторитета него на његову суштину – захтеве човека у полицијској униформи нећемо доводити у питање.

У рекламној индустрији веома успешно се користи принцип ауторитета. На пример, када жели да се промовише неки фармацеутски производ, присуство лекара у белом мантилу са стетоскопом који препоручује производ у штампаним медијима или на телевизији, значајно повећава поверење потенцијалних купаца у квалитет производа. У пракси се иде још један корак даље. Када људи виде рекламу они знају да је циљ промовисање производа и да се због тога често претерује са истицањем његовог квалитета. Маркетиншки стручњаци су користећи принцип ауторитета пронашли много бољи начин утицаја на изабрану циљну групу. Уместо рекламе, уради се стручан прилог са лекаром који говори о одређеним проблемима и оквиру тог стручног прилога који може бити у форми текста или гостовања на телевизији, ненаметљиво се помене и производ који се промовише. Људи не верују много рекламама, али у потпуности верују стручњацима и слушају њихове препоруке.<sup>30</sup> У ери нових медија, познати блогери представљају ауторитет за своје многобројне пратиоце, што корпоративни свет веома често користи у оквиру својих маркетиншких кампања. Захваљујући блогерима, читаоци долазе до интересантног и корисног садржаја у виду савета, туторијала, анализа и изнесених ставова који су у функцији промоције и тржишног позиционирања одређеног брэнда. Компанија не мора да улаже велики новац

---

<sup>30</sup> Не морамо посебно нагласити, колики утицај могу имати веб сајтови типа *pitajdoktora.com* у оквиру којих корисници могу постављати разна питања стручњацима из области медицине. У видео прилозима и на фотографијама, лекари ће наравно бити у својим белим мантилима са стетоскопима као знаковима њиховог стручног ауторитета. Присуство неупитног ауторитета лекара, уклониће све потенцијалне баријере и учинити сваку тржишну понуду производа или услуга прихватљивом за већину пратиоца сајта.

у своју кампању, јер ће информације које објављује блогер читаоци сами шеровати између себе.

### *Оскудица*

Правило *оскудице* каже да интересовање расте за све оно чега нема довољно. Оскудица узрокује страх да више никада нећемо моћи доћи до онога што желимо. Колекционари су добар пример који се руководи овим правилом. Што је предмет који скупљају ређи и теже је доћи до њега, он је аутоматски вреднији и траженији. Истраживања показују да људе у различитим друштвеним ситуацијама више мотивише страх од губитка, него могућност добитка исте вредности.<sup>31</sup> Из тог разлога, најчешћа примена принципа оскудице на тржишту је намерно изазивање несташице неког производа или производња ограничене серије. У оба случаја циљ је да се купац убеди у недоступност одређеног производа како би тренутачно порасла његова вредност. Оно што је најмање доступно, постаје највише тражено. На распродаји, постављање временског ограничења до када је одређен производ са сниженом ценом доступан, такође спада у ову технику утицаја. Принцип оскудице своју делотворност заснива на два наша искуства. Прво је увереност да су ствари до којих теже долазимо боље и квалитетније од оних које су лако доступне. То је пречица у одлучивању која нам помаже да брзо донесемо исправну одлуку. Друго искуство говори да када ресурси постану ограничени, то ограничава и нашу слободу избора. Због потребе да сачувамо постојећу слободу избора, жеља да имамо оно што је тешко доступно постаје много јача него раније: „Када нешто постаје мање доступно то ограничава нашу слободу да га поседујемо, тако да расте наша жеља за њим. Ми, додуше, ретко препознајемо да је психолошка реакција узроковала да предмет желимо више; све што знамо је да га *желимо*. Да би наша појачана жеља имала смисла, почињемо предмету приписивати позитивне квалитете.”<sup>32</sup> Ограничење приступа медијским садржајима, лимитирање временског интервала у оквиру кога је могуће имати интеракцију са жељеним ауторима, одређивање крајњег рока до кога је нешто доступно, све су то примене технике оскудице са којом се веома често сусрећемо.

---

31 DeDreu, C. K. W. and McCusker, C. (1997) Gain-loss frames and cooperation in two-person dilemmas: A transformational analysis, *Journal of Personality and Social Psychology*, 72, Washington: American Psychological Association, pp. 1093-1106.

32 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 210.

### *Јединство*

Талдини је својих шест принципа допунио и седмим принципом *јединства*. По том принципу, што се више идентификујемо са другима, више ћемо бити под њиховим утицајем: „Односи у којима људи најефектније фаворизују другог нису они у којима ће рећи 'О, та особа је налик нама', него у којима ће рећи 'О, та особа је једна од нас.'“<sup>33</sup> Искуство јединства се не односи само на међусобне сличности, него на питање заједничког идентитета. Свет виртуелне реалности омогућава постојање онлајн виртуелних идентитета који се најчешће организују у оквиру група на друштвеним мрежама, што значајно проширује спектар могућности медијских утицаја.

### *Закључак*

Бернеиз је веома рано уочио да је због објективне немогућности да анализирамо и испробамо све врсте производа који нам се нуде на тржишту, важна улога пропаганде која нам информације пружа на поједностављен начин како би нам олакшала и убрзала доношење одлука: „Да би се избегла ова конфузија, друштво пристаје да му се могућност избора сузи на идеје и објекте на које пропаганда усмерава његову пажњу.“<sup>34</sup> У времену велике доминације савремених медија који значајно утичу на убрзање свакодневног пословног и приватног живота, сужене су нам могућности да истражимо све релевантне и доступне информације како бисмо могли донети исправну одлуку. Због тога се, како закључује Талдини, опредељујемо да одлуке доносимо на основу ограниченог приступа информацијама у датој ситуацији: „Веома често када доносимо одлуке о некоме или нечему не користимо све релевантне и доступне информације. Уместо тога, користимо само један репрезентативни део целине. Изоловано парче информације, чак и када нам је од користи, може нас довести до тога да учинимо глупе грешке – грешке које, када искористе други који су паметнији, чине да изгледамо глупо или горе од тога. [...] И поред наше склоности ка доношењу лоших одлука када се ослањамо на само једно својство доступних података, темпо савременог живота захтева да често посегнемо за овом пречицом.“<sup>35</sup> У потрошачком и медијски посредованом друштву, немамо могућност да се детаљно бавимо свим расположивим информацијама.

---

33 Cialdini, R. (2016) *Pre-suasion, A Revolutionary Way to Influence and Persuade*, New York: Simon & Schuster, p. 169.

34 Bernays, E. (2005) *Propaganda*, New York: Ig Publishing, p. 29.

35 Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education, p. 228.

---

Талдини је, као што видимо, дошао до сличног закључка до кога је дошао и Бернеиз. Препознао је и формулисао основне принципе утицаја који нам помажу да у датим околностима донесемо брзу одлуку, без великог напора и са очекивањем да ће та одлука за нас бити исправна. Гледано шире, медијски утицај је неопходан услов друштвене комуникације између друштвених елита и грађана, како би се сачувао друштвени поредак и његова стабилност.<sup>36</sup> Са друге стране, медијски утицај се непрекидно злоупотребљава зарад очувања друштвене моћи и стицања добити привилеговане мањине која има приступ медијима.<sup>37</sup> Због тога је разумевање принципа медијског утицаја и начина на који се примењују, веома важан аспект медијске писмености и живота у савременом свету.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Bernays, E. (1961) *Crystallizing Public Opinion*, New York: Liveright Publishing Corporation.

Bernays, L. E. (1928) *Manipulating Public Opinion: The Why and The How*, *American Journal of Sociology*, Volume 33, Issue 6, Chicago: University of Chicago Press, pp. 958-971.

Bernays, E. (2005) *Propaganda*, New York: Ig Publishing.

Brehm, S. S. and Brehm, W. J. (1981) *Psychological Reactance, A Theory of Freedom and Control*, New York: Academic Press.

Brownstein, A. (2003) Biased predecision processing, *Psychological Bulletin*, 129, Washington: American Psychological Association, pp. 545-568.

Burger, J. M., Messian, N., Patel, S., del Prado, A. and Anderson, C. (2004) What a coincidence! The effects of incidental similarity on compliance, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 30, Thousand Oaks: SAGE Publications, pp. 35-43.

Chaiken, S. (1979) Communicator physical attractiveness and persuasion, *Journal of Personality and Social Psychology*, 37, Washington:

---

36 „Медији помоћу којих специјални заступници преносе своје поруке јавности посредством пропаганде укључују сва средства помоћу којих људи данас преносе своје идеје једни другима. Не постоји средство људске комуникације које уједно не може бити и средство промишљене пропаганде, зато што је пропаганда једноставно успостављање узајамног разумевања између индивидуе и групе.”; Bernays, E. (2005) *Propaganda*, New York: Ig Publishing, p. 121.

37 „Убеђивање и пропаганда су неопходне у демократијама, зато што они који имају моћ морају константно да реafirмишу и рационализују своју доминацију како би пацификовали сумње и жалбе грађана, чинећи да друштвени поредак изгледа природно и подстичући поверење у систем.”; Soules, M. (2015) *Media, Persuasion and Propaganda*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, p. 10.



- American Psychological Association, pp. 1387-1397. Cialdini, R. (2009) *Influence, Science and Practice*, Boston: Pearson Education.
- Cialdini, R. (2016) *Pre-suasion, A Revolutionary Way to Influence and Persuade*, New York: Simon & Schuster.
- DeDreu, C. K. W. and McCusker, C. (1997) Gain-loss frames and cooperation in two-person social dilemmas: A transformational analysis, *Journal of Personality and Social Psychology*, 72, Washington: American Psychological Association, pp. 1093-1106.
- Deutsch, M. and Gerard, H. B. (1955) A study of normative and informational social influences upon individual judgment, *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51, Washington: American Psychological Association, pp. 629-636.
- Freedman, J. L. and Fraser, S. C. (1966) Compliance without pressure: The foot-in-the-door technique, *Journal of Personality and Social Psychology*, 4, Washington: American Psychological Association, pp. 195-203.
- Frenzen, J. R. and Davis, H. L. (1990) Purchasing behavior in embedded markets, *Journal of Consumer Research*, 17, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-12.
- Green, F. (1965) The „foot-in-the-door“ technique, *American Salesman*, 10, Burlington: National Research Bureau, pp. 14-16.
- Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. and Willis, P. (2005) *Culture, Media, Language*, London: Routledge.
- Kunz, P. R. and Woolcott, M. (1976) Season's greetings: From my status to yours, *Social Science Research*, 5, Amsterdam: Elsevier, pp. 269-278.
- Milgram, S. (1974) *Obedience to Authority, an experimental view*, London: Tavistock Publications Ltd.
- Milgram, S. (1973) The Perils of Obedience, *Harper's Magazine* 1973 December, 247(1483), New York: HarperCollins Publishing, pp. 62-78.
- Moriarty, T. (1975) Crime, commitment, and the responsive bystander, *Journal of Personality and Social Psychology*, 31, Washington: American Psychological Association, pp. 370-376.
- Olson, I. R. and Marshuetz, C. (2005) Facial attractiveness is appraised in a glance, *Emotion*, 5, Washington: American Psychological Association, pp. 498-502.
- Provine, R. (2001) *Laughter: A Scientific Investigation*, New York: Penguin Books.
- Regan, R. T. (1971) Effects of a favor and liking on compliance, *Journal of Experimental Social Psychology*, 7, Amsterdam: Elsevier, pp. 627-639.
- Smith, G. H. and Engel, R. (1968) Influence of a female model on perceived characteristics of an automobile, *Proceedings of the 76th*

*Annual Convention of the American Psychological Association*, 3, Washington: American Psychological Association, pp. 681-682.

Soules, M. (2015) *Media, Persuasion and Propaganda*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Strohmetz, D. B., Rind, B., Fisher, R. and Lynn, M. (2002) Sweetening the till – the use of candy to increase restaurant tipping, *Journal of Applied Social Psychology*, 32, Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 300-309.

Wood, W., Wong, F. Y. and Chachere, J. G. (1991) Effects of media violence on viewer's aggression in unconstrained social interaction, *Psychological Bulletin*, 109, Washington: American Psychological Association, pp. 371-383.

Milan Radovanović

Alfa BK University, Academy of Arts, Belgrade

## PRINCIPLES OF MEDIA INFLUENCE

### Abstract

The concept of media influence involves use of certain types of communication in order to change the habits, behavior or beliefs of the people we are addressing. The development of new technologies and the mass media is much faster than the development of our ability to process the immense amount of information we encounter. Due to our cognitive constraints, the consequence of such accelerated development of the media is that we are less engaged in analyzing the given situation as a whole. The world we live in has become much more complex while our reactions are considerably simpler. The media are the ideal means to achieve the desired impact in such circumstances, and the basic tactic is very simple – it suffices to offer a carefully selected and limited quantity of information. In the modern age, for most people, only that which was published in the media happened (or that which is mediated by the language of the media). The semantic function of the media space has enabled a simple and effective implementation of many media influence techniques. The basic principles of influence help us make a quick decision in given circumstances, without much effort and with the expectation that such a decision will be right for us. Therefore, media influence is a necessary condition for social communication between social elites and citizens, in order to preserve social order and its stability. On the other hand, media influence is constantly misused in order to preserve social power and gain of the privileged minority which has access to the media. Therefore, understanding of the principles of media influence and the way in which they operate is a very important aspect of media literacy and life in contemporary society.

**Key words:** *media, influence, communication, manipulation, decision making*

Univerzitet u Montrealu, CRILCQ – Centre de recherche  
interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises,  
Montreal, Kanada

DOI 10.5937/kultura1858058D

UDK 7.038.531:316.776.33

792.01:316.776.33

originalan naučni rad

# MANIPULATIONS MÉDIATIQUES DANS LA SPHÈRE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

---

**Résumé:** *Le présent texte vise à comprendre les enjeux médiatiques les plus récents dans le domaine de l'art scénique et la façon dont ils repensent les possibilités d'atteinte de l'aire perceptuelle du spectateur. Pour ce faire, dans un premier temps, nous allons présenter quelques exemples où les technologies nouvelles modifient ou remettent en cause certains aspects culturelles, tel que l'éducation, mettant ainsi à mal les règles établies. Nous allons ensuite analyser l'installation scénique Stifters Dinge de Heiner Goebbels. Notre démarche sera de l'analyser selon une perspective intermédiaire pour soutenir l'hypothèse pouvant être ainsi formulée : la création artistique Stifters Dinge manipule l'expérience esthétique du spectateur car elle repose sur un acte de communication médiatique et non sur un acte rhétorique. En outre, par l'utilisation de dispositifs audio-visuels, l'installation scénique développe un langage scénique spécifique reposant sur les illusions optiques, sur l'immersion, sur la mise en scène de machines complexes. Dans un deuxième temps, nous allons aborder le cadre conceptuel du paradigme communicatif dont l'application permettra à la fois une meilleure appréhension de la forme sous laquelle ce spectacle apparaît et une mise en perspective plus large du phénomène théorique dans lequel il s'inscrit. Dans cette section, nous nous appuierons essentiellement sur les ouvrages d'Yves Citton, de Jean-Marc Larrue, de Branko et Dejana Prnjat, de Rémy Rieffel et de Violeta Jelacic-Srbulj. L'hypothèse de travail présentée dans le cadre de cette seconde section suppose que cette forme artistique nouvelle, reliant les médias,*

---

*le théâtre et les arts plastiques crée un nouveau modèle de la politique culturelle, basé sur une hybridation des technologies et de l'art.*

**Mots-clés:** *intermédialité, manipulation, scène, dispositif, communication*

*Prélude : L'homme et les technologies –  
de l'endogène au technogène*

« Enfer ou paradis ? » C'est avec cette phrase, qui s'attarde au paradigme technologique ainsi que à son influence sur l'être humain, que Jean-François Lyotard conclut son ouvrage *La Condition postmoderne* (1979)<sup>1</sup>. Véhiculant une variété d'informations et de données, et ce à très grande vitesse, les nouvelles technologies d'aujourd'hui jouent un rôle important qui affecte tant nos comportements, que nos habitudes, notre accès à l'information, notre santé et notre rapport au monde.

Les téléphones intelligents, les ordinateurs, les tablettes, sans oublier leurs dérivés – podcasts, Facebook, Youtube, envahissent la sphère des activités humaines de façon considérable. En ayant de si fortes incidences sur notre vie quotidienne, il est de plus en plus difficile d'imaginer un individu sans téléphone portable ou sans accès à l'internet. Les données actuelles démontrent par exemple que 75 % de la population mondiale utilise aujourd'hui un téléphone intelligent.<sup>2</sup> Ce fait témoigne d'un changement progressif dans le domaine de la communication ainsi que d'un nouveau tournant à la faveur d'une société informationnelle. Les outils technologiques deviennent de plus en plus accessibles, les appareils de plus en plus puissants et sophistiqués tandis que la culture numérique semble s'imposer comme modalité qui caractérise les préférences culturelles, la création personnelle et la représentation sociale de notre époque. À cet égard, le développement de l'internet constitue également un virage important ; selon les données de L'Union internationale des télécommunications (UIT), plus de 84% des ménages des pays développés ont accès à Internet.<sup>3</sup> Ainsi, l'inflexion des

---

1 Lyotard, J-F. (1979) *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

2 Cette donnée est à prendre avec précaution. Elle provient d'une étude menée par la compagnie GSMA intelligence. La méthodologie employée par la compagnie consiste à mesurer le nombre de connexions mobiles actives sur le réseau dans l'immédiat. Cependant, ce nombre est approximatif puisqu'il y a un grand nombre de connexions qui se désactivent parallèlement et dont la compagnie ne tient pas compte. De même, le fait qu'un portable soit branché sur un réseau ne signifie aucunement qu'il est utilisé par un usager. Pour en savoir plus consultez le site : <https://www.gsmaintelligence.com/> (consulté le 20 avril 2018).

3 Statistiques et méthodologie de recherche peuvent être vérifiées en ligne : <https://acei.ca/dossier-documentaire/donn%C3%A9es-sur-les-tendances->

pratiques informationnelles, étayées par connexion internet, entraîne une dynamique dans laquelle la communication et la circulation d'informations se diffusent à un rythme très accéléré. L'ampleur des transformations provoquées par les technologies numériques, ainsi que l'interconnectivité induite par les systèmes de connexions et de partages, ont déjà conduit certains chercheurs à désigner ce phénomène sous l'appellation « révolution numérique ». Dans son ouvrage *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Rémy Rieffel propose une réflexion sur ce concept en considérant que :

« Si l'on en croit de nombreux analystes, nous serions aujourd'hui les témoins et les acteurs d'une troisième révolution industrielle liée au développement de ces nouvelles technologies de l'information et de la communication. Après une première révolution industrielle fondée sur l'essor de la machine à vapeur et du chemin de fer, puis une deuxième révolution symbolisée par l'exploitation de l'électricité et du pétrole, les sociétés occidentales sont à présent entrées dans une troisième phase grâce à l'électronique, l'informatique et Internet. »<sup>4</sup>

Le domaine de la connaissance, quant à lui, se trouve aussi affecté et transformé. En premier lieu, depuis plus d'une décennie des universités coorganisent des séminaires et des soutenances de thèses qui s'inscrivent dans une logique intermédiaire. En effet, par le biais des technologies, la vidéo et le son peuvent désormais être transmis en direct, ce qui permet à des conférenciers de voir et d'entendre sur un écran des participants se trouvant dans d'autres salles ou lieux.<sup>5</sup> Grâce à ces vidéoconférences un nouveau rapport spatio-temporel se profile. Le dispositif éducatif repose ici sur une dynamique technologique – le discours d'un conférencier est capté et transmis en temps réel entre deux lieux se trouvant parfois sur deux continents différents. Ces deux lieux, investis par les dispositifs technologiques, deviennent des environnements interactifs dans lesquels on retrouve des interactions qui relèvent du registre théâtral. Les participants, assimilables à des acteurs, occupent le même espace que les spectateurs (le public qui écoute et intervient), car l'effet de

---

[internet-au-canada/1%E2%80%99acc%C3%A8s-%C3%A0-internet-et-son-utilisation-dans-le-monde](http://internet-au-canada/1%E2%80%99acc%C3%A8s-%C3%A0-internet-et-son-utilisation-dans-le-monde) (consulté le 21 avril 2018).

4 Rieffel, R. (2014) *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, p. 13.

5 Un de ces séminaires interuniversitaires a été organisé en hiver 2017 par l'Université de Montréal et l'Université Rennes 2. Intitulé « Cinéma et nouvelles technologies », le séminaire se déroulait en téléprésence pendant trois mois.

l'écran devant lequel ils se trouvent annule la distance physique entre les participants. Un sentiment d'immersion se crée. Une inclusion particulière des technologies dans l'éducation s'établit. Dans cette configuration, la diffusion du savoir par la vidéoconférence brise le modèle établi selon lequel le discours d'un professeur, d'un conférencier ou d'un étudiant doit se limiter à la salle où des gens sont physiquement présents. Cette nouvelle forme de diffusion du savoir se pose également en rupture avec l'archétype de la linéarité et contribue à une plus grande circulation du savoir.

En deuxième lieu, immédiatement accessibles, les encyclopédies et les dictionnaires en ligne se substituent aujourd'hui à leurs versions imprimées. Ceci est le cas par exemple avec *Encyclopædia Britannica*, la plus ancienne encyclopédie de langue anglaise. Le 13 mars 2012, Jorge Cauz, son directeur, a annoncé qu'après 244 ans d'existence, cette encyclopédie ne sera plus imprimée, mais sera toujours accessible en ligne.<sup>6</sup> Pareille décision altère inévitablement le rapport au savoir, et ce selon deux perspectives opposées. Premièrement, la nature du contenu des articles est devenue instable, car les usagers sont invités à contribuer en ligne en modifiant des articles existants. Chaque article peut ainsi être alimenté, enrichi par tout le monde, mais également déstabilisé, voire délégitimé. Ainsi, les modalités habituelles de légitimation et de crédibilité intellectuelle d'un auteur d'articles en ligne sont remises en question. À la différence de la version en ligne, dans l'édition imprimée de l'encyclopédie, tous les articles sont rédigés par des spécialistes du domaine concerné et aucune modification provenant de sources extérieures n'est permise. Non sans inquiétude, Rieffel poursuit :

« Les nouvelles technologies numériques engendrent, à des degrés divers, une perte de repères traditionnels en matière culturelle qui confronte l'émergence d'un phénomène majeur : la fin (ou du moins la diminution de l'influence) des médiateurs et des intermédiaires (la « désintermédiation » dans le jargon des spécialistes). À partir du moment où chacun peut prendre la parole sur tout type de sujet, poster des commentaires, se forger une opinion en consultant directement un site en ligne et mettre à la disposition du plus grand nombre son savoir ou savoir-faire ; à partir du moment où tout le monde peut *a priori* expérimenter et créer grâce aux nouveaux supports et outils numériques (contenus autoproduits),

---

6 L'entretien avec Jorge Cauz disponible en ligne : <https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2012/03/13/after-244-years-encyclopaedia-britannica-stops-the-presses/> (consulté le 19 avril 2018).

le rôle des professionnels et des experts perd de son importance. Pourquoi continuer à faire appel à des spécialistes patentés, à des autorités établies ? »<sup>7</sup>

Deuxièmement, le fait de rendre accessible l'encyclopédie en ligne en donnant l'accès à tous par internet encourage la circulation des connaissances et contribue au développement de la démocratisation des savoirs. Cette démocratisation représente un modèle culturel spécifique que la chercheuse Dejana Prnjat désigne comme une « culture démocratique ». La théorie qu'elle propose dans son livre la conduit à identifier deux propositions différentes : « On peut distinguer deux aspects différents de ce modèle : le modèle démocratique avec les fonctions d'états équilibrées, typiques pour les pays européens et le modèle démocratique de marché, typique pour les États-Unis. »<sup>8</sup> Nous appuyant sur ce constat de Prnjat, nous classerions le cas de l'encyclopédie en ligne dans la deuxième sous-catégorie, celle du modèle démocratique du marché, car la mise en ligne n'est jamais complètement isolée des courants politiques et de l'économie de marché. Le savoir ainsi mis en ligne favorise également l'impression d'une proximité et d'accessibilité de la connaissance, car l'utilisateur est sous impression que « tout est à portée d'un clic ». Le passage à l'édition numérique d'une encyclopédie altère la notion de la distance. Les lecteurs ne sont plus obligés de se déplacer jusqu'à la bibliothèque pour la consulter. Ils ne sont également plus soumis aux dépenses souvent coûteuses pour l'achat des volumes, car la consultation en ligne est dans la majorité des cas gratuite.<sup>9</sup> En outre, l'accès en ligne facilite la recherche selon des mots-clés. La version numérique permet aux utilisateurs d'effectuer des recherches d'articles plus rapidement grâce aux moteurs de recherches adaptés et aux outils permettant un triage restreint et précis.

Face à l'essor technologique, le paysage médiatique se transforme également. Un bref panorama des médias contemporains (que cela soit la presse, l'ordinateur, la télévision ou l'internet) impose une culture de partage qui se traduit concrètement par une course aux clics et aux *likes*. Dans cette optique le chercheur Yves Citton constate :

« On entre dans la sphère propre des médias – et de la médiarchie en tant que conscience du pouvoir

---

7 Rieffel, R. (2014) *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, p. 265.

8 [notre traduction] Prnjat, D. (2013) *Kulturna Politika*, Beograd, Akademija Umetnosti, p. 22.

9 Une des exceptions est, par exemple, l'encyclopédie *Universalis* dont l'accès en ligne est payant.

déterminant des médias – à partir du moment où la consolidation d’audience apparaît comme le point nodal du *mattering*, comme le point de levier archimédien dont dépendent à la fois la survie matérielle du média et sa signification historique ».<sup>10</sup>

Par ce passage, Citton souligne l’importance accordée aux médias du point de vue politique. Un fil *tweet*, une publicité sur Facebook et une vidéo sur YouTube sont aujourd’hui des calculs de croissance économique. Désormais devenu le partenaire financier des institutions concernées, le public participe au jeu de l’économie médiatique puisque la majorité des actions proposées au public sur les plateformes et les réseaux sociaux comme Facebook ou YouTube sont ensuite réinvesties en budgets publicitaires. De fait, l’impératif technologique fait en sorte que l’attention collective du public est orientée en fonction de la valeur d’usage d’un média et non seulement selon une politique du libre choix. Ce bouleversement marque un changement important par rapport à la période précédente.<sup>11</sup>

Suivant la même logique d’intégration, il faut voir que l’emprise du numérique affecte aussi les activités journalistiques. Au cours des dernières décennies, une nouvelle modalité d’appropriation de l’information par le public semble s’être dessinée. Cette modalité repose sur un changement du paradigme de la réception et de la diffusion de l’actualité. Avec l’essor de l’internet, les lecteurs se tournent de plus en plus vers la lecture en ligne. Certaines données montrent, par exemple, que des journaux imprimés vont disparaître en Australie en 2022, en Espagne en 2024, en France en 2029.<sup>12</sup> Selon cette même source, 150 quotidiens aux États-Unis ont cessé d’imprimer des versions papier de leurs éditions à la faveur de plateformes en ligne. De la même façon que les encyclopédies, il semble que les habitudes de lecture des consommateurs connaissent un changement qui tend progressivement vers la dématérialisation des supports informationnels. En ce sens, la situation médiatique actuelle témoigne d’un changement de paradigme menant à des pratiques de lecture essentiellement en ligne grâce à l’expansion des nouvelles technologies.

---

10 Citton, Y. (2017) *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, p.127.

11 Nous pensons plus particulièrement à la période des années 1970 et 1980 où le degré de participation du public dans le domaine médiatique était plus modeste. C’est avec le développement de l’internet que s’établit une « culture de partage numérique » mettant en avant l’implication de l’individu dans le milieu Web.

12 Nous nous référons à l’article d’Eric De Saint Angel publié pour le journal L’Obs (anciennement Le Nouvel Observateur). Source en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/la-selection-teleobs/20140825.OBS7118/presse-le-papier-est-il-voue-a-disparaitre.html> (consulté le 23 avril 2018).

---



Quant à elle, la création artistique semble particulièrement touchée par l'impact des nouvelles technologies qui ouvrent le champ aux innombrables débats lancés depuis plusieurs années. Au cœur d'une telle situation, le théâtre contemporain se trouve particulièrement concerné. C'est pour cette raison que nous lui accordons une part importante de notre analyse, et ce, par rapport aux autres formes de pratiques artistiques.

Longtemps considérés comme un art du « vivant » et de la « présence », les spectacles les plus récents exposent une mise en distance à l'aune de cette conception. Les technologies nouvelles qui créent des dispositifs immersifs (Ryoji Ikeda), des environnements interactifs (Nonotak), des avatars sur scène (Lemieux-Pilon) ou des machines (Romeo Castellucci, Bill Vorn) proposent d'autres façons d'impliquer le schéma sensoriel du public. Ces spectacles opèrent sur la frontière instable entre l'art médiatique, les arts plastiques, la performance et la danse, mêlant des disciplines et des formes variées dans une réalisation scénique unique. Mais une question essentielle se pose : comment les nouvelles technologies à l'œuvre dans ces créations altèrent, augmentent ou modifient la sphère perceptuelle du spectateur ? Ces manipulations technologiques sont-elles de simples effets techniques parfaitement incompatibles avec l'art scénique ? Ou leur prolifération ouvre-t-elle une nouvelle dimension esthétique et à cette occasion, un champ de débats inédit ? Nous allons tenter de répondre à cette question par l'analyse de l'installation scénique *Stifters Dinge* d'Heiner Goebbels, exemple emblématique où les technologies jouent un rôle primordial.

*Interlude: La disparition comme  
vecteur (inter)médiatique*

Présenté en septembre 2007 au Théâtre Vidy à Lausanne, *Stifters Dinge* (littéralement « Les choses de Stifter ») est une référence à l'auteur autrichien Adalbert Stifter. Suivant le dossier de presse de ce spectacle, on constate que la volonté de Goebbels s'inscrit dans un désir de monter un spectacle « sans acteurs »<sup>13</sup>. En effet, selon lui, cette création scénique doit être envisagée comme « une œuvre pour piano sans pianiste, mais avec cinq pianos, une pièce de théâtre sans acteur, une performance sans performer – un non one-man-show ou peu importe la dénomination que l'on choisira. »<sup>14</sup> Le spectacle débute par l'arrivée de deux techniciens qui ouvrent les robinets

---

13 Dossier de presse de *Stifters Dinge* disponible en ligne : <http://vidy.ch/stifters-dinge> (consulté le 24 avril 2018).

14 Ibid.

de cuves, lesquelles commencent à remplir trois grands bassins au milieu de la scène. Le plateau étant intégralement sonorisé, le public entend clairement l'eau qui coule très lentement. Parallèlement à ce son diffusé, on entend également des chants de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Les deux sons sont diffusés par les haut-parleurs, ce qui crée une sensation d'homogénéité. L'attention du spectateur n'est donc pas guidée par deux sons différents puisqu'il les perçoit comme une inhérence naturelle. Une fois les bassins remplis d'eau, la scène ressemble à trois lacs noirs rectangulaires.

Quelques instants plus tard, la dimension musicale prend une nouvelle tournure. D'une part, deux des cinq pianos sur scène sont joués automatiquement ; le spectateur s'aperçoit que le son est produit par des marteaux frappant les cordes, mais ces marteaux sont manipulés par voie électronique, à distance. Cela déclenche un effet de distanciation, car le spectateur a l'impression que les touches du clavier sont jouées par des doigts invisibles. D'autre part, les trois autres pianos créent un effet de désordre : ils sont désaccordés alors que la musique est créée par le déplacement de minces bras robotiques attachés contre une structure métallique. Juste à côté des pianos, le spectateur voit des tuyaux gris posés sur la verticale, lesquels complètent le dispositif pianistique. Ces tuyaux assurent les percussions – on entend ainsi des frappes, des sons secs parfaitement synchronisés au rythme des pianos. Le dispositif scénique est parachevé par deux machines à brouillard qui pulsent de la vapeur dans toutes les directions, plongeant ainsi le plateau dans le brouillard.

Au fur et à mesure que le temps s'écoule, la scène se reconfigure progressivement sous les yeux du spectateur. Les écrans mobiles se déplacent verticalement donnant à voir une succession de tableaux. On aperçoit deux scènes, soit deux peintures différentes sur les écrans : la première est *Chasse nocturne* de Paolo Uccello et la deuxième *Le marais dans une forêt* de Jacob Van Ruisdael. Durant la projection de la deuxième peinture, le public entend un long extrait du texte d'Adalbert Stifter, *Histoire de la glace*, tiré de *Les cartons de mon arrière-grand-père*. Le texte porte sur la nature et détaille les sons qui sont produits dans les airs, au sein d'une forêt. Il se termine par une description de chute de glace, après laquelle le narrateur « s'engage dans la chose ». C'est à partir de ce moment que le spectateur découvre une autre dimension du spectacle. L'installation l'invite à se mettre à l'écoute de toute nuance sonore, du moindre détail audible de la nature, comme le faisait le protagoniste de Stifter. Dans ce contexte, le spectateur est porté à identifier les sons étranges de la nature et qui proviennent des hauts parleurs. Il s'associe au milieu fictif qui est offert à sa contemplation. Puis,

les projections sur les écrans laissent place à un entretien entre Claude Lévi-Strauss et Jacques Chancelle. Ensuite, on entend les voix de Malcom X et de William Burroughs accompagnées par un concerto de Johan Sébastian Bach. Enfin, dans la séquence finale une grande averse s'installe. La pluie clapote sur la surface des trois bassins et produit un son qui résonne partout dans la salle. Cet orage est d'autant plus mis en relief que des images stroboscopiques puissantes sont projetées vers le public. Au final, tous ces jeux de circulation thématiques semblent ne pas avoir de fil narratif commun. Cependant, une logique interne au spectacle fait en sorte que le spectateur perçoit des motifs du même ordre ; c'est avant tout le concept de nature qui s'impose au premier plan.

À la fin du spectacle, les pianos se mettent en mouvement. Posés sur des ponts roulants, qui émergent très lentement de l'arrière-scène, ils se dirigent vers les spectateurs. Un effet esthétique solennel se profile. Mises en apposition afin de créer un effet de grandeur et l'emphase, les grands pianos franchissent successivement plusieurs couches de brouillard et s'approchent jusqu'aux limites de la scène, comme une menace mécanique provenant de l'inconnu. *Dinge* – la chose – personnage de cette pièce sans acteurs apparaît finalement devant le public, attendant des applaudissements. Quelques instants plus tard, un des techniciens entre de nouveau sur le plateau et invite le public à le rejoindre sur la scène pour vérifier l'agencement des pianos et les mécanismes informatiques.

Même si cette création scénique de Goebbels se déroule sans acteurs « vivants » sur scène, toute présence humaine n'est pas complètement mise à l'écart. En effet, deux fois durant le spectacle des techniciens entrent en scène. Lors de leur seconde apparition, ils interagissent même avec le public. De prime abord trivial, ce détail est particulièrement important, car il témoigne d'une situation esthétique propre au processus de création. Tout comme un grand nombre d'autres spectacles intégrant les technologies dans une proportion élevée, cette pièce ne se déroule pas en disparition complète. Même si les acteurs ne sont pas physiquement visibles, l'humain reste quand même présent au début et à la fin du spectacle. Cela est le cas aussi, par exemple, dans *Sacre du printemps* (2014) de Romeo Castellucci. Ce spectacle repose sur des machines complexes qui sont porteuses de l'ensemble de l'action scénique. Cependant, tout comme chez Goebbels, dans la dernière séquence de la pièce (d'une durée d'environ 10 minutes), trois personnes entrent en scène pour ramasser les cendres d'os qui sont tombées au cours de la représentation. Ces deux exemples démontrent que malgré l'intention des metteurs en scène de monter un spectacle où le rôle

de l'être humain serait remis en question, sur le plan strictement matérialiste, ce désir rencontre des limites pratiques.

En adoptant cette position, il convient donc d'observer ce spectacle de Goebbels comme une fusion entre les nouvelles technologies et l'homme. Dans cette optique, cette création scénique incorpore des dispositifs audiovisuels qui orchestrent un paysage visuel singulier. Mais en quoi consiste précisément ce dispositif ? Au début du spectacle, il semble se déployer grâce aux machines sonores : les pianos automatisés jouent la musique classique tandis que les modules robotisés se déplacent latéralement touchant leurs cordes. En outre, le dispositif repose sur le syncrétisme vivant/artificiel, car l'environnement naturel est intégré au contexte purement technologique : l'eau du bassin qui bouillonne crée un grand brouillard autour des machines, la pluie tombe du plafond métallisé, le son diffusé évoque le paysage sonore (*soundspace*) de la forêt, etc. La démarche artistique de Goebbels réside dans un geste biotechnologique constituant un appel au regard et à l'écoute « des choses ». Oscillant entre la matière musicale et l'alliage sculptural complexe, ce geste invite les spectateurs à réfléchir à la dialectique entre l'homme et la machine, ou plutôt, à la machine organique. Par ailleurs, le metteur en scène allemand élabore un rapport spécifique à l'espace. Rigoureusement scénographié, cet espace est en constante métamorphose. La disposition variable des pianos, les éléments robotiques en mouvement, les écrans qui se déplacent sur le plateau ; le spectateur est le témoin d'un jeu de circulations complexes qui fonde le spectacle.

Le dispositif audiovisuel précédemment décrit nous conduit à observer *Stifters Dinge* selon une perspective des communications. Les acteurs étant physiquement absents, ce sont les machines qui prennent le rôle de l'ordre dramaturgique dans ce spectacle. Dès lors, la dramaturgie scénique cherche à transmettre le message « des choses ». Elle tente de faire entendre un substrat sonore qui consiste en la musique du piano, en bruits de machines, en texte diffusé sur les haut-parleurs, en son de la nature et en concerto de Bach. Tout se déroule dans un dialogue entre les machines et les spectateurs. L'attention est portée à l'acte de communication et non sur celui de la rhétorique.<sup>15</sup> Lorsque nous évoquons la notion de rhétorique, nous l'entendons de prime abord telle qu'elle était théorisée par la chercheuse Violeta Jelacic-Srbulj : « C'est dans l'acte de persuasion – dans ce chemin de la logique jusqu'à l'intelligence de l'auditeur – que la rhétorique matérialise son

---

<sup>15</sup> Lorsque nous évoquons la notion de « rhétorique » nous l'entendons dans le sens large du terme comme un aspect discursif qui cherche à convaincre par l'argumentation et la dialectique.

---

impératif moral ».<sup>16</sup> Marie-Christine Lesage souligne cet aspect communicatif du spectacle de Goebbels dans son texte *Espace sonore et présence des choses* :

« La performativité des objets et des choses scéniques réside dans leurs vibrations sonores et leurs mouvements visuels qui agissent les facultés associatives et imaginatives des spectateurs, les invitant à entrer en dialogue avec les rythmes de la machine scénoacoustique. Un *soundscape* et un *landscape* poétiques se mettent en marche, selon une temporalité de la lenteur qui permet la contemplation et le rêve, l'écoute des sons, les associations subjectives créant une « dramaturgie des choses » qui n'est pas fixée à l'avance et qui n'est pas sans relation avec les « choses de Stifter ». <sup>17</sup>

Dans ce passage, Lesage met de l'avant la perspective communicative comme mode discursif dans ce spectacle. Deux détails soutiennent cette thèse. Le mot « dialogue » dans cet extrait expose la dimension auditive comme un échange entre les spectateurs et le spectaculaire. D'une part, en l'absence de récit dramatique – et d'acteurs, en l'occurrence – l'opération performative est négociée par les machines et la musique. Elle fait écho aux images picturales, à la description de la nature, au rêve, et non à la construction du récit qui raconte une histoire, interprété par les personnages. D'autre part, l'absence de texte dramatique fait en sorte que l'acte communicatif conduit les spectateurs directement dans l'imaginaire, sans les faire passer préalablement par un ordre symbolique – texte dramatique écrit/lu/prononcé sur scène. Le texte qui se découvre au fil du spectacle est essentiellement de nature médiatique. Il évoque un monde à mi-chemin entre le vivant et le machinique, entre le naturel et l'artificiel, plongeant le public dans un univers auditif insolite.

Le deuxième élément qu'illustre l'optique communicative correspond au constat de Lesage selon lequel la dramaturgie dans ce spectacle n'est pas « fixée à l'avance ». Le langage des machines dans cette installation invite définitivement le spectateur à entrer dans le dialogue se déroulant devant lui. Son attention est guidée et portée vers des stimulations affectives et cognitives générant une expérience unique de l'imaginaire. Cette expérience n'est nullement arrimée d'avance ni par le jeu théâtral du comédien ni par le texte dramatique qui, dans

---

16 [notre traduction] Jelacic-Srbulj, V. (2007) *Rhetorikè téchne. Retoricka vestina kroz retorske vezbe*, Belgrade, L'auto-édition, p. 18.

17 Larrue, J-M. (2015) *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 287-288.

une certaine mesure, prédétermine les contours de l'action dramatique. La représentation de Goebbels repose sur un agencement dans lequel les séquences scéniques se succèdent librement, communiquant des images, des bruits et des aspects visuels. Cet agencement refuse toute logique causale. En effet, il est très difficile de trouver un point en commun ou un fil rouge reliant la peinture de la *Chasse nocturne* de Paolo Ucello, l'entretien de Claude Lévi-Strauss avec Jacques Chancelle et les voix de Malcom X et de William Burroughs diffusées quelques instants plus tard. Mais, la constellation esthétique hétérogène ainsi figurée, sonorisée et présentée rend impossible toute possibilité de mise en ordre linéaire des faits d'une histoire – élément primordial de tout récit dramatique. C'est donc cette rupture causale et hiérarchique qui marque un passage vers la communication comme *modus operandi* dans *Stifters Dinge*.

*Postlude: Manipulations esthétiques comme expression de la politique culturelle de l'art*

Depuis la période des années 2000, les projets artistiques comme *Stifters Dinge* occupent une place de plus en plus importante sur les scènes européennes et nord-américaines. Assurément, ces créations ne marquent pas une rupture radicale par rapport aux périodes précédentes. Il suffit de se rappeler par exemple, de manière très schématique, les manipulations scénographiques de Josef Svoboda pour le spectacle *The Firebird* (1972), qui incorporait des projections vidéo sur le plateau. Dans la même lignée, Robert Wilson dans *Einstein on the Beach* (1976) développait aussi des paysages visuels au croisement de l'art scénique et de l'art médiatique. Plus encore, depuis les années 1960, l'artiste suisse Jean Tinguely fait également intervenir des machines sur scène. Ceci était notamment le cas dans son installation *Homage to New York* (1960) qui comprenait des interactions avec un robot sur scène.

Au fil de cette mise en perspective historique de l'utilisation des nouvelles technologies, il faut toutefois noter que les installations les plus récentes révèlent une différence au niveau du degré d'hybridation avec les technologies. Depuis des années 2000, certaines œuvres radicalisent la continuité technologique dans la création artistique par rapport à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Fusionnant les médias, les machines, les projections vidéo et les simulations numériques avec la scène, elles illustrent un bouleversement profond des expériences esthétiques. Ce passage instaure une autre dimension de la politique culturelle de l'art. Dans son ouvrage de 2006, *L'introduction à la politique*

*culturelle*<sup>18</sup> se référant aux plusieurs auteurs, Branko Prnjat propose une réflexion sur le modèle de la politique culturelle à l'ère informatisée. Il écrit :

« [...] les nouveaux canaux de communication et de technologies informatiques favorisent la création de nouvelles formes de l'identité culturelle tout en mettant à l'écart les anciens modèles. Mais toute tentative de limiter leur impact à l'intérieur des frontières d'un pays est condamné à l'échec. »<sup>19</sup>

Dans ce passage de Prnjat, on voit que le modèle culturel dominant aujourd'hui repose sur une configuration transnationale, dépassant le périmètre conventionnel du domaine de l'art, de l'enseignement et des médias (nous revenons sur notre exemple du début de l'article à propos de l'enseignement à distance). Cette politique culturelle prend notamment appui sur les technologies de communication sans lesquelles sa prolifération ne serait possible. Dès lors, l'impératif technologique incarne une pratique d'ordre politique permettant « une communication plus intense et serrée entre les membres de la même communauté partageant les mêmes valeurs, notamment la langue ».<sup>20</sup> Or, les chaînes satellitaires panarabes, l'internet, les téléphones intelligents et les vidéoconférences dans les universités permettent de donner un écho mondial aux nouveaux territoires de la communication numérique.

Toutefois, cet essor qui fascine nécessite une la prise d'une distance critique. Ce qui semble se profiler avec l'établissement du paradigme communicatif est aussi une potentialité de manipulation médiatique. Par ce terme de « manipulation », nous entendons la prise de conscience du public du déterminisme médiatique dans la sphère socio-culturelle. En revenant à notre exemple théâtral, nous pouvons constater qu'il conduit à une sorte de fascination pour les technologies, les plaçant au centre du processus de création. Cette fascination déjoue inexorablement les règles dramatiques précédentes qui reposent sur une hiérarchie de la dramaturgique textuelle. Conduite par une esthétique de la machine où les messages sont communiqués et non pas rhétorisés, la sphère perceptuelle du public ne connaît pas les mêmes articulations de pensées, ni les mêmes associations dérivantes, ni le même esprit critique à l'œuvre d'art. Or, son imagination subjective est soumise à l'ordre de

---

18 [notre traduction] Prnjat, B. (2006) *Uvod u kulturnu politiku*, Beograd, Stylos.

19 [notre traduction] Ibid, p. 129.

20 Ibid.

---

synthèses techno-artistiques dépendantes du réel et simulée par des outils, par des robots, par des illusions numériques, etc.

Dans un tel contexte où les mises en scène privilégient le visuel par simulations, l'audible par des dispositifs sonores et l'imagerie scénique par des projections, le spectateur est face à des dispositifs de narration qui sont susceptibles de manipuler sa capacité d'attention. C'est-à-dire que la médiation technologique, malgré sa puissance esthétique et son omniprésence actuelle, pourrait conduire les spectateurs à s'enfermer dans des « pièges de l'image »<sup>21</sup>, les détournant de l'essence de la représentation. Afin de conserver l'intégralité de la réflexion esthétique en analysant les effets produits par le recours aux nouveaux médias et technologies, une attention particulière aux moyens critiques devrait être portée à ces spectacles. Ils inspirent, fascinent, provoquent de multiples sensations vertigineuses. Leur esthétique technologique séduit et propose un autre regard de la beauté, à l'émouvant, à la catharsis. À cet égard, la rigueur du raisonnement critique peut permettre un ressort de la fascination discursive afin de mieux penser la technique et l'ensemble des retentissements sociétaux que la technologie provoque aujourd'hui.

#### BIBLIOGRAPHIE:

- Auslander, Ph. (2008) *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge.
- Chapple, F. et Kattenbelt Ch. (2006) *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam: Rodopi.
- Citton, Y. (2017) *Médiarchie*, Paris : Éditions du Seuil.
- Dort, B. (1997) *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- Elleström, L. (2014) *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, London, Palgrave Macmillan.
- Guillory, J. (Hiver 2010) Genesis of the Media Concept, *Critical Inquiry*, Vol. 35, n°2.
- Jelacic-Srbulj, V. (2007) *Rhetorikè téchne. Retoricka vestina kroz retorske vezbe*, Belgrade, L'auto-édition.
- Larrue, J-M. (2015) *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Lehman, H-T. (1999) *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'arche.
- Liotard, J-F. (1979) *La condition postmoderne*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Prnjat, D. (2013) *Kulturna Politika*, Beograd: Akademija Umetnosti.

---

21 Dort, B. (1997) *La Représentation émancipée*, Arles : Actes Sud, pp. 95-99.

---



Prnjat, B. (2006) *Uvod u kulturnu politiku*, Beograd: Stylos.

Rieffel, R. (2014) *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris : Gallimard.

Salter, C. (2010) *Entangled. Technology and the transformation of performance*, Cambridge: The MIT press.

Филип Дуканић,  
Универзитет у Монреалу, Монреал, Канада

## МЕДИЈСКЕ МАНИПУЛАЦИЈЕ У ОБЛАСТИ САВРЕМЕНЕ ЕСТЕТИКЕ

### Сажетак

Тема овог рада је поимање недавних медијских питања из области извођачких уметности и начина на који оне изнова осмишљавају могућности за обликовање перцепције гледаоца. У том циљу, у уводу је конципирано неколико примера како нове технологије модификују и представљају изазов за неке аспекте културе као што је образовање, уз супротстављање претходно утврђеним правилима. Након тога, дата је анализа сценографије за албум *Stifters Dinge* Хајнера Гебелса. Циљ је испитати његову интермедијалну перспективу ради потврде следеће претпоставке: ова уметничка креација манипулише естетским искуством слушалаца пошто зависи од медијске комуникације а не реторичког чина. Такође, применом аудио-визуелних алата развија се специфичан сценски језик који користи оптичке илузије, урањање и комплексне машине. Затим се креира концептуални оквир заснован на комуникацијској парадигми која омогућава како боље разумевање ових сценских примера тако и ширу перспективу овог теоријског феномена у који се он уклапа. У овом делу, моје теоријске референце усмерене су на радове Ива Ситона, Жан-Марка Ларуа, Бранка и Дејане Прњат, Реми Рајфел и Виолете Јелачић-Србуљ. Хипотеза на којој се заснива приступ другог дела рада је да ове нове уметничке форме које повезују медије, театар и визуелне уметности стварају нови модел културне политике засновано на хибридикацији технологије и уметности.

**Кључне речи:** *интермедијалност, манипулација, сцена, средство, комуникација*

---

# ОСКАР ВАЈЛД У СЈЕДИЊЕНИМ ДРЖАВАМА

---

## ЕСТЕТИЦИЗАМ, КОМЕРЦИЈАЛНА ФОТОГРАФИЈА И ЗАЧЕЋЕ МОДЕРНЕ СЕЛЕБРИТИ КУЛТУРЕ

**Сажетак:** Крајем 1881. године, млади ирски естетa по имену Оскар Вајлд отиснуо се пут Новог света у потрази за славом и богатством. Вајлдова једногодишња турнеја по Северној Америци имала је дефинишући утицај на његово стасавање у културну икону позновикторијанске епохе. У том кратком периоду, Вајлд је постао славан на основу славе, а не каквог опиљивог достигнућа, што га из данашње перспективе чини пиониром самопрокламовања и весником модерне селебрити културе. Овај рад навраћа се на Вајлдову турнеју као преломни тренутак у ком се вистрпеном манипулацијом медијским простором амбициозни уметник наметнуо као славна личност у модерном смислу те речи – као контроверзна фигура упитних заслуга која одудара од хегемоних вредности средње класе, али и као особа која је дубоко уврежена у савремену културу и као таква бива опажана као релевантан друштвени коментатор. Турнеја је смештена у контекст традиције књижевних предавања у Сједињеним Државама и колонијалне потребе да се одржи спона са културним трендовима у матици. Посебна пажња посвећена је комерцијалној фотографији с краја XIX века као медију у експанзији и иновативном средству промоције са растућим утицајем у литерарној селебрити култури. Фотографија је важила за најефикаснији метод грађења иконографије славне личности, а радови Наполеона Саронија су се у Вајлдовом случају показали као беспрекорна илустрација потентности новог медија.

**Кључне речи:** Оскар Вајлд, естетичизам, викторијанска фотографија, Наполеон Сарони

---

---

## АЛЕКСАНДАР РАДОВАНОВИЋ

---

*Уколико је Лабушеру требало три ступца да докаже да сам заборављен, онда нема разлике између славе и опскурности*

Оскар Вајлд,  
*Њујорк хералд*, 12. август 1883.

Током уводне деценије XXI века, у академској и књижевној јавности се усталила представа о Оскару Вајлду као претечи модерне селебрити културе. Према виђењу Џајлса Брендрета, аутора серије детективских романа о Вајлду, он је данас „бренд, са брендовским вредностима које су нам пријемчиве” и које су препознатљиве на сам помен његовог имена.<sup>1</sup> Из наше миленијумске визуре, Вајлд је писац, забављач и сатиричар, једна од најчешће цитираних историјских личности на интернету, геј мученик, модна икона, франкофил и хелениста, одани колонијални поданик и пркосни ирски националиста. У своје доба, међутим, пре него што је написао ишта од значаја, Вајлд је био оваплоћење модерног типа славе која се не заснива на заслуги, већ на видљивости у јавном простору. У питању је слава која посредује између дивљења и поруге, глорификације и вилификације, слава која произилази из амбивалентности харизме познате личности и подељености јавне реакције на њу. Био је то феномен модернитета који, с једне стране, премошћава јаз између високе и ниске културе, а с друге уноси конфузију у некада јасно стратификовану вредносну хијерархију културних производа.

У својој утицајној студији америчке културно-политичке сцене након Ајзенхауера (Eisenhower), Данијел Борстин се пежоративно осврнуо на једну савремену врсту еминентности: „Селебрити је особа позната по својој познатости. [...] Он је људски псеудодогађај. Он је измишљен намерно како би задовољио наша претерана очекивања од људске величине”.<sup>2</sup> У складу са овом раном дефиницијом, селебрити као социјални феномен се наредних деценија преваходно разматрао као нуспроизвод двадесетовековних мас-медија, филмске индустрије и потрошачке културе. Прекретница у приступу овој појави биле су студије селебрити културе, као интердисциплинарно академско поље које је стасало у последњих петнаестак година. Селебрити студије су изместиле фокус са Сједињених Држава на Стари континент, враћајући нас притом читав век раније у односу на доба које Борстин наводи као преломно. Рађање селебрити културе данас се

---

1 Brandreth, G. (6 April 2008) The brand of Oscar Wilde, *The Sunday Times*. [www.thetimes.co.uk/article/the-brand-of-oscar-wilde-d7hgf92t5v8](http://www.thetimes.co.uk/article/the-brand-of-oscar-wilde-d7hgf92t5v8)

2 Boorstin, D. J. (1961) *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York: Atheneum, pp. 57–58.

невезује само за XX век и амерички шоу-бизнис, већ и за викторијанско капиталистичко устројство и период у ком су појава високотиражних листова, растући утицај медија и помалање потрошачке културе издигли култ славних личности на знатно видљивију платформу у односу на претходне епохе.

Књижевни селебрити викторијанског доба јавио се као друштвена категорија која прати комодификацију књижевности кроз успон рекламне индустрије, развој нових технологија и правно регулисање тржишне економије производње и продаје књига. Успостављајући дистинкцију између чувеног писца и књижевног селебритија, Ендру Елфенбајн одређује потоњег као списатељску „фигуру чија је личност створена, купљена, продата и рекламирана кроз капиталистичке односе производње”.<sup>3</sup> Оскар Вајлд се, у том смислу, беспрекорно уклапа у модел литерарног селебритија, као даровитог писца који је свестан тржишних услова и умешан у пласирању самог себе као конкурентног производа. Према сећању Френка Хериса, Вајлд је био уверен да пророк мора сам да обзнани свој долазак: „Уколико желиш углед и славу у свету, и успех за живота, мораш пригратити сваку прилику за рекламу. Сећаш се латинске изреке: 'Слава извире из сопствене куће’”.<sup>4</sup> У сличном духу, једна од епизода из Јејтсових рукописа сведочи о Вајлду као ментору који га је у раним списатељским годинама подстицао да од себе начини мит.<sup>5</sup>

Вођен управо том амбицијом да од себе начини мит, Вајлд је, пре књижевне славе, постао селебрити сам по себи. Његова северноамеричка турнеја сматра се пресудним периодом у стицању тог статуса, а последњих година се учестало наводи и као кључни догађај у формирању модерне селебрити културе. Такво гледиште изнето је у самом наслову студије Дејвида Фридмана о Вајлдовој турнеји, док је у сличној књизи Рој Морис истакао: „Делом хотимично, делом инстинктивно, Вајлд је вршио пионирски утицај на начин на који модерне славне личности бивају креиране, култивисане и комодификоване”.<sup>6</sup> У свом проучавању

---

3 Elfenbein, A. (1995) *Byron and the Victorians*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 47.

4 Sherard, R. H. (1916) *The Real Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie, pp. 103–04

5 Ellmann, R. (1967) *Eminent Domain: Yeats Among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*, New York: Oxford University Press, pp. 12–13.

6 Friedman, D. M. (2014) *Wilde in America: Oscar Wilde and the Invention of Modern Celebrity*, New York: W. W. Norton; Morris, R. J. (2013) *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*, Cambridge: Harvard University Press, p. 2.

---

књижевне реномираности и модернитета, Џонатан Гоулдман такође издваја Вајлдову турнеју као „формативни тренутак модерне селебрити културе”.<sup>7</sup> Имајући у виду наведена становишта, овај рад тежи да подробније испита културне околности Вајлдове турнеје наспрам модерног концепта славе. Иако се селебрити култура данас доживљава као феномен произишао из америчког идеолошког склопа, Вајлдово искуство сугерише да је он у великој мери увезен из Европе и потхрањен колонијалном жудњом за блискошћу са матицом. Вајлдова предавања остварила су успех кроз индивидуалне иступе, али и кроз стратешко надовезивање на традицију књижевних посета из Британије. Рад ће, с друге стране, предочити да је одсудну улогу у наглom скоку Вајлдове популарности имала фотографија. Упоредо са медијском покривеношћу Вајлдових активности, распрострањеност његових фотографија у америчком јавном простору показала се као суштински чинилац у успостављању његове иконичности и иницијалном испредању митологије око његовог имена.

Пролећа 1881. године, комична опера Гилберта и Саливана *Стрпљење; или, Банторнова невеста (Patience; or, Bunthorne's Bride, 1881)* постала је хит у Лондону. Надовезујући се на популарне карикатуре Жоржа ду Моријеа (George du Maurier) у *Панчу*, Гилберт и Саливан (Gilbert and Sullivan) су својом оперетом пародирали естетизам као претенциозну новотарију која у Енглеској узима маха на пољу сликарства, поезије и моде. Када се позоришни импресарио Ричард Д’Ојли Карт (Richard D’Oyly Carte) одлучио да *Стрпљење* постави у Сједињеним Државама, потенцијални проблем виђен је у неупућености домаће публике у материју коју представа исмева. Такве бриге биле су распршене успехом њујоршке премијере у септембру, али се међу организаторима свеједно јавила идеја да би присуство неког од експонената естетизма пружило додатни публицитет представи. Током разговора у којима су се разматрали подобни кандидати, најчешће је фигурирало име младог естете Оскара Вајлда, који је већ демонстрирао редак дар у односима с јавношћу и који је управо издао збирку декадентне поезије која је усталасала критичке кругове. Квалитети који су по врх тога квалификовали Вајлда били су формално уметничко образовање, упућеност у токове естетизма и директне споне са главним именима везаним за правац, укључујући

---

7 Goldman, J. (2011) *Modernism Is the Literature of Celebrity*, Austin: University of Texas Press, p. 23.

пријатељства са Пејтером (Pater), Раскином (Ruskin) и Вистлером (Whistler), као и познанства са Свинбурном (Swinnburne), Розетијем (Rossetti) и Морисом (Morris). Испитујући шаренолико тржиште Сједињених Држава, пуковник Морс (Morse), у својству Картовог посредника, послао је упит културним институцијама широм земље у ком је најавио могућност да „господин Оскар Вајлд, нови енглески песник” одржи низ предавања у којима ће „на јавни начин илустровати своје поимање естетског” како би америчко друштво од њега добило „истинску и исправну дефиницију и објашњење тог најновијег вида помодарске лудости”.<sup>8</sup>

Почетком јануара 1882. године, Оскар Вајлд се искрцао у Њујорку. Непосредно пре тога, цариницима је наводно поручио: „Немам да пријавим ништа осим своје генијалности”.<sup>9</sup> Самопрокламовани апостол естетицизма прешао је Атлантик спреман да се ухвати у коштац с америчком публиком и намеран да се устолочи као месижански глас нове културе. Насупрот естетичким грандиозним стремљењима, Картова и Морсова замисао била је парадирати Вајлда као предмет спрдње у *Стрљењу* и профитирати на основу новоизграђеног публицитета. Појава естете од крви и меса служила би као потврда да естетицизам није позоришна измишљотина, већ истински феномен помодне Енглеске, при чему би Вајлд у очима америчке публике представљао отелотворење Рециналда Банторна (Reginald Bunthorne), феминизираниог протагонисте *Стрљења*. Иако позван да говори у сопствено име, Вајлд је у суштини унајмљен да изводи живи перформанс естете кога оперета пародира, док је сама његова афектирана појава требало да буде јасан показатељ зашто је естетицизам изложен порузи. Из комерцијалне перспективе организатора, Вајлд је био аквизиција која се умногоме уклапала у тржиште циркуских атракција, па и фрик шоуова који су у то доба не само били популарни, већ су се и дали маркетиншки пласирати као аутентична америчка културна

---

8 Ellmann, R. (1988) *Oscar Wilde*, New York: Alfred A. Knopf, p. 152. Увек жељан да се доведе у спрегу са славним личностима, Вајлд је тврдио да је Картова и Морсова иницијатива да га доведу у Сједињене Државе дошла на препоруку Саре Бернар (Sarah Bernhardt); Исто, стр. 151. Према Морсовом наводу, идеја је потекла од удовице Френка Лезлија (Frank Leslie), оснивача недељника *Illustrated Newspaper*.

9 Harris, F. (1916) *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, New York: Self-Published, p. 75. Иако један од најчешћих Вајлдових цитата, ова изјава је по свој прилици апокрифна. По први пут се у управном говору јавила код Хериса, а по први пут уопште код Ренсома, пуних тридесет година након што је наводно изречена. Савремени извори о било каквом сличном исказу не постоје.

творевина.<sup>10</sup> Према мишљењу Диона Бусикоа (Dion Bouci-sault), утицајног ирског писца који је у Сједињеним Државама делао као заштитник свог младог сународника и јемац његовог кредибилитета, Карт је у Вајлду првобитно видео „само марионету – предмет спрдње – средство рекламе”.<sup>11</sup>

Вајлдова северноамеричка турнеја била је осмишљена као промотивна потпора *Стрљења*, али организаторима је убрзо постало јасно да је његов долазак прерастао у већи догађај од било које представе. Вајлд је заузео центар медијске позорнице, а *Стрљење* је његовој представи служило као кулиса. Бусико сведочи о том тренутку: „Карт је мислио да се домогао популарне будале. Када је схватио да је узјахао живу животињу уместо дрвене играчке, био је затечен”.<sup>12</sup> Првобитни планови предвиђали су да турнеја траје неколико недеља, али тај временски оквир се претворио у непуну годину током које је Вајлд одржао импозантних 140 предавања широм Сједињених Држава и Канаде.<sup>13</sup>

Уколико је циљ турнеје био пласирати естетизовану фигуру Вајлда као комично, шармантно и узнемирујуће сведочанство о новом културном феномену, сам Вајлд био је више него вољан да у тој шаради учествује. Турнеја је постала платформа за перформативни чин којим се писац у настанку свесно подвргао процесу самокомодификације не би ли привукао пажњу јавности с обе стране океана и издигао се на раван чувене личности. У опсежној представи пред националним, па и читавим англосаксонским аудиторijумом, „Вајлд је заправо играо себе, не као особа, већ као персонификација естетског стила ком је удахнут живот”.<sup>14</sup> Тај перформанс га је у кратком року сврстао у ред славних. Чињеница да је Вајлд то остварио мимо традиционалних маркера заслужности учинила га је оличењем модерног културног селебритија, јер је изокренула уобичајену трајекторију амбициозног младог уметника: „Слава ће *покренути* Вајлдову

---

10 Simmons, J. C. (2000) *Star-Spangled Eden: 19th Century America Through the Eyes of Dickens, Wilde, Frances Trollope, Frank Harris, and Other British Travelers*, New York: Carroll & Graf, p. 298.

11 Wilde, O. (2000) *The Complete Letters of Oscar Wilde*, eds. Holland, M. and Hart-Davis, R., New York: Henry Holt, p. 135.

12 Исто.

13 Постојећи извори о датумима Вајлдове турнеје се не подударају у потпуности, тако да прецизан број његових предавања још увек није утврђен. За тренутно најподробнију листу датума, погледати страницу [www.oscarwildeinamerica.org/lectures-1882/comparison-with-previous-itineraries.html](http://www.oscarwildeinamerica.org/lectures-1882/comparison-with-previous-itineraries.html).

14 Goldman, p. 23.

---

каријеру, а не доћи као њен врхунац”.<sup>15</sup> У том смислу, Оскар Вајлд, као славни естетa, представља изворну креацију Вајлда уметника.

Вајлдова предавања одвијала су се у јеку британске фa-сцинације Сједињеним Државама као парчетом сопствене земље које се отргло од империјалне матице и прерасло у грандиозан друштвено-политички експеримент. Након запетљаног расплета наполеонских ратова, очи читавог западног света биле су упрте у постреволуционарну Америку. Из визуре политичких теоретичара попут Алексија де Токвила (Alexis de Tocqueville), Сједињене Државе представљале су наду демократског устројства и својеврсну лабораторију будућности. Крајем XIX века, постало је јасно да та лабораторија врви од експлозивних материја, али и да је у стању да изроди ретке дарове социјалне алхемије.

Сједињене Државе које је Оскар Вајлд затекао биле су млада држава која је у претходних пола века прошла кроз период који Џејмс Симонс описује као суштaствену трансформацију „од примитивне границе до модерне индустријске државе”. Било је то доба „брзе индустријализације, експлозије знања, имиграције, огромног раста популације, урбанизације, географског ширења и највећег оружаног сукоба који се икада десио на америчком тлу”.<sup>16</sup> Вајлд је те 1882. године дошао у земљу у којој су се још увек осећала друштвена превирања након грађанског рата, али која је захваљујући привредном замајцу, расној и класној експлоатацији, многољудности и колективној амбицији ушла у тзв. позлаћено доба (*The Gilded Age*) и незадрживо се кретала ка глобалној лидерској позицији. Америчко друштво било је поносно на свој материјални прогрес, али и жељно европејске софистицираности и обележено комплексом ниже вредности услед недостатка културног педигреа.

У таквим друштвеним околностима, Вајлдова турнеја појавила се као атрактиван тржишни артикл који је профитирао на апетиту огромне државе за културним садржајима и народној знатижељи у вези са европским трендовима. Додатни фактор који је Вајлду ишао на руку била је већ устаљена пракса довођења знаменитих Британаца у Сједињене Државе како би широм земље држали предавања и ревитализовали културне споне са матицом. Четрдесет година пре Вајлда, Дикенсова (Dickens) турнеја је, упркос моментима узајамне разочараности, за Американце постала централни национални догађај, чиме је утрла пут сличним

---

15 Friedman, p. 31.

16 Simmons, p. 2.

---



подухватима. 1867. године, тада већ занемоћали Дикенс упутио се на још једну читалачку турнеју по источном делу Сједињених Држава и поновио некадашњи успех. Мимо масовног интересовања које су изазвали и Дикенс и Вајлд, њихове турнеје драстично су се разликовале. Један је боравио у Сједињеним Државама као најпопуларнији писац на свету, а други као списатељски анонимус. Један је био књижевни, а други културни селебрити, али сâмо постојање традиције литерарних посета из Британије пружило је Вајлдовој турнеји круцијалну логистичку потпору. Иако њихови књижевни статуси нису били ни на приближној равни, Вајлд је, према виђењу Сандре Мајер, „свакако парирао Дикенсовој изванредној даровитости за брижно кореографисани јавни перформанс и помно организовани маркетинг”.<sup>17</sup>

Како се Вајлдова репутација у Сједињеним Државама градила кроз штампу, однос са медијима био је од пресудног значаја за целокупни исход турнеје. Битан чинилац у том односу био је интервју, као скорашња новинска форма која омогућава директније обраћање публици и непосредније профилисање свог тржишног производа. Креирање медијског садржаја кроз разговор беспрекорно је одговарало Вајлдовој природи. Новински текстови из тог периода остављају утисак да је естетa истински уживао у ђаскању с америчким новинарима, заводећи их својим разговорним вештинама и личним шармом. Као особа која је рођени приповедач и која је одмалена пролазила кроз обуку ирског беседништва, Вајлд је претворио интервју у ненадано и ефикасно промотивно оруђе.

Вајлд се током турнеје показао подједнако вичним у придобијању публике у луксузним салонима метропола на источној обали и јефтиним салунима у пограничним местима на Дивљем западу. Предавач је пленио реторским умећем и дендијевском провокацијом, пребацујући се неприметно између дискурса естетског просветљења и политичке субверзије. Говорничке позорнице и интервјуи нудили су широк креативни простор за самопромовисање, што је Вајлд користио као прилику да забави и подучи, а с времена на време и да обзнани каткад афирмативна, каткад дисентна мишљења о Британској империји.

---

17 Mayer, S. *The Art of Creating a Great Sensation: Oscar Wilde (1854–1900)*, in: *Celebrity Authorship and Afterlives in English and American Literature*, eds. Franssen, G., Honings, R., (2016), London: Palgrave Macmillan, p. 114. За увид у традицију литерарних предавања и књижевну селебрити културу у Сједињеним Државама пре Вајлдовога доласка, погледати: Moran, J. (2000) *Star Authors: Literary Celebrity in America*, London: Pluto Press, pp. 15–34.

Искрцавши се на обалу Новог света, Вајлд је моментално изазвао сензацију. Америчка јавност суочила се са младим Вајлдом на врхунцу естетског периода, жељног публициста и спремног на конфронтацију. Пажња коју је задобио није био бајроновски случај у ком се романтични јунак „пробудио једног јутра и приметио да је славан”,<sup>18</sup> али несумњиво јесте представљала изненадан и неочекиван подвиг. Две недеље по доласку у Њујорк, Вајлд је у Лондон послао раздразган извештај: „Велики успех овде; ништа ни налик овоме још од Дикенса, кажу ми. Друштво ме раздире на комаде. Огромни приједи, божанствене вечере, масе које чекају моју кочију. Махнем им штапом од слоноваче, с рукавицом на руци, а они кличу”.<sup>19</sup> Тадашња преписка наговештава да је и сам Вајлд испрва био затечен напрасном популарношћу његових предавања у Њујорку. Пишући пријатељици у Лондону, он се изнова хвалио да се таквим одзивом и пробраношћу публике ни Дикенс није могао подичити. Поручујући да му се приређује краљевски третман достојан принца од Велса и да публика хистерише за њим, Вајлд је навео да су га околности приморале да унајми неколицину личних секретара:

„Један по цео дан исписује моје аутограме обожава-  
тељима, други прима цвеће које неко остави сваких  
десет минута. Трећи, чија је коса налик мојој, има  
обавезу да шаље сопствене праменове безбројним  
девама по граду, тако да се великом брзином прими-  
че ћелавости.”<sup>20</sup>

Вајлд је одмах по приспећу увидео да је за ефектну само-промоцију неопходна што шира дисеминација његових слика кроз медијски простор и рекламне материјале. Као релативно нов медијум са растућим комерцијалним потенцијалом, фотографије су биле у стању не само да повећају број пословних прилика, већ и да „обликују начин на који јавност разуме нечије сопство и зацементирају нечију иконичност”.<sup>21</sup> Комерцијална фотографија ушла је експанзију када је препозната као визуелно сведочанство тренутне славе, али и као слика чија репродуцибилност омогућава измештање у други простор и време у којима статус познате особе бива изнова потврђен. Говорећи о начинима на које се Марк

---

18 Byron, G. G. (1830) *Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of his Life*, ed. Thomas Moore, London: John Murray.

19 Wilde 2000, p. 127.

20 Исто, стр. 126.

21 Dumortier, L. (2015) Oscar Wilde's Multitudes: Against Limiting His Photographic Iconography, *English Literature in Transition, 1880–1920*, 58: 2, ELT Press, p. 150.

---

Твен (Mark Twain) служио својим промотивним фотографијама, Линда Раг наводи: „Слике познатих особа промовишу тело као производ, сопство као тражену робу [...] и подстичу јавну препознатљивост лица које се потом повезује не само са именом, већ и са моћи стицања новца”. Спајајући слику тела са књижевном и предавачком персоном, фотографија је у Твеновом случају, као и Вајлдовом, наводила народ да „плати како би видео то тело изнова уједињено и поистовећено са својом дисеминираном сликом и именом”.<sup>22</sup>

Моћ фотографије да покрене или пружи подстрек каријери несумњиво је била јасна и Вајлду, јер у том полазном стадијуму он је био „познат зато што је био нашироко сликан, а не обратно”.<sup>23</sup> Иако су се илустровани медији и даље превасходно ослањали на карикатуре и грубо осликане портрете, фотографија је била модеран и елегантан вид презентације у ком се огледао престиж субјекта. Фотографија је, притом, публици нудила увид у непосредну реалност, иако је препостављена истинитост новог медија представљала само „убедљивију илузију, у којој селекција и вештачност вребају иза привидне непристрасности механичког ока”.<sup>24</sup>

Напослетку, фотографије славних личности побуђивале су чежњу, поистовећивање и класне претензије у посматрачу. Захваљујући новим технологијама репродукције, селебрити фотографије постале су доступне широкој јавности у разним формама, а потражња за њима креирала је уносно тржиште. Из тог разлога, Вајлд се већ 5. јануара упутио ка Бродвеју и посетио студио Наполеона Саронија (Napoleon Sarony), који је у то доба важио за најцењенијег комерцијалног фотографа у Сједињеним Државама.

Према својој скромној процени, Сарони је фотографисао 200.000 особа, од којих је 30.000 одредио као чувене и хиљаду као „светски познате”.<sup>25</sup> Међу потоњима се издвајају Сара Бернар, Лили Ленгтри (Lillie Langtry), Елен Тери (Ellen Terry), председник Кливленд (Cleveland), а из књижевног света Вилки Колинс (Wilkie Collins), Лонгфелоу (Longfellow), Твен и Витман (Whitman). Као посебан куриозитет за наше просторе, међу Саронијевим делима налази се и

---

22 Rugg, L. H. (1998) *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press, p. 42.

23 North, M. (2010) *The Picture of Oscar Wilde, PMLA: Publication of the Modern Language Association of America*, 125: 1, p. 185.

24 Wilson, E. (2003) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New Brunswick: Rutgers University Press, p. 158.

25 Novak, D. A. (2008) *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 131.

---

најпознатији портрет Николе Тесле, усликан 1893. године. Саронијевој импозантној колекцији модела Вајлд је касније са извесном списатељском иронијом додао и лик америчког политичара из своје хумористичке готске приче „Кантервилски дух” („The Canterville Ghost”, 1887). Купивши дрвену палату у Енглеској, Вајлд самouverени дипломата је у предворје окачио свој портрет са супругом, али та слика није била традиционално уље на платну, већ модерна фотографија чији је аутор био управо Сарони.

У својој пионирској делатности, Сарони је истовремено популаризовао и експлоатисао новоформирано тржиште фотографских портрета славних личности. Фотографије је умножавао у виду картонских разгледница различитих квалитета и формата и потом их дистрибуирао трговинама широм земље које су их продавале као сувенире. Захваљујући свом реномеу, Сарони је задржавао ексклузивна права на дистрибуцију портрета које направи, с тим што је својим славним моделима заузврат нудио хонорар какав конкуренција није могла да приушти. Да ли из немарности, лакомислености, великодушности или просто због мањка популарности, Вајлд није остварио директну финансијску добит од својих фотографија. За разлику од Дикенса који је одбио да се слика без позамашне финансијске надокнаде, Вајлд се наводно одрекао Саронијевог хонорара.<sup>26</sup> Штавише, естетa је том приликом потписао уговор којим се обавезао да неће позирати ни за једног другог фотографа током свог боравка у Сједињеним Државама, због чега је, по свој прилици, зажалио већ у марту по доласку у Сан Франциско.<sup>27</sup>

Упркос уговорним рестрикцијама, сесија са Саронијем показала се као изврстан пословни потез. Вајлдова појава била

---

26 Lewis, L. and Smith, H. J. (1936) *Oscar Wilde Discovers America [1882]*, New York: Harcourt, Brace, p. 39. Често навођени податак да Вајлд није наплатио фотографску сесију код Саронија вероватно води порекло из књиге Луиса и Смита. Како аутори не идентификују свој извор, а њихова романизирана приповест се генерално не одликује академском поузданошћу, ову тврдњу треба узети са резервом. Вашингтонски дневник *Evening Star* писао је да су њујоршки фотографи почели с надметањем у понудама за права на сликање Вајлда пре него што је он уопште испловио из Енглеске (Art's Apostle: England's Aesthete at the Photographer's Gallery, *The Evening Star: Washington*, 21 January 1882, p. 3). У новинама *Philadelphia Press* срећемо навод да фотографи нису били издашни у својим понудама, уверени да на мушком лицу не могу зарадити колико на женском, али да је Сарони био једини међу њима који је био довољно промућуран да увиди естетин тржишни потенцијал, због чега је „са задовољством платио за Вајлда колико би и за било коју жену” (Извор: [www.oscarwildeinamerica.org/works/morris-errata.html](http://www.oscarwildeinamerica.org/works/morris-errata.html)).

27 Friedman, p. 84. Wilde, O. (2010) *Oscar Wilde in America: The Interviews*, eds. Hofer, M. and Scharnhorst, G., Urbana: University of Illinois Press, p. 127.

је маркантна и несвакидашња, а искусни фотограф је знао како да је овековечи. „Живописног ли модела!”, повикао је омалени Сарони по Вајлдовом уласку у студио и предано се бацио на посао.<sup>28</sup> Резултат је комплет од 27 фотографија, које и дан данас представљају најчешће репродуковане слике Вајлда. Саронијеве фотографије „извршиле су дубок и трајан утицај на Вајлдову фотографску иконографију, па и на његов статус као културне иконе”.<sup>29</sup> Сликане у разноврсним позама и одевним комбинацијама, оне су својом упечатљивошћу и распрострањеношћу практично одредиле начин на који је историја упамтила Оскара Вајлда.



*Oscar Wilde, No. 4 (1882), Napoleon Sarony;*  
[www.loc.gov/resource/ppmsca.40825/](http://www.loc.gov/resource/ppmsca.40825/)

Судећи по порукама леди Вајлд, Саронијеве слике стигле су у Британију у року од пар недеља и изазвале опште дивљење.<sup>30</sup> Према наводима из штампе, Вајлд је био очаран, јер никада раније није доживео да се његова фотографија одликује и уметничким дојмом и квалитетом репродукције.<sup>31</sup> Директнију потврду да је Вајлд сматрао слике репрезентативним налазимо у мартовском писму Карту, у ком тражи да се израде „велике литографије с мојим ликом како би се подстакао промет у овим малим градовима, у којима локалци тако мало троше на рекламе. Фотографија моје главе на којој гледам преко рамена била би најбоља – само глава и

---

28 Lewis, Smith, p. 39.

29 Dumortier, pp. 147–48.

30 Tipper, K. S. A. ed. (2011) *Lady Jane Wilde's Letters to Oscar Wilde, 1875–1895: A Critical Edition*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, p. 66.

31 Аноним, *Art's Apostle: England's Aesthete at the Photographer's Gallery*, *The Evening Star: Washington*, 21 January 1882, p. 3.

крзнени оковратник“.<sup>32</sup> На основу овог описа, рекло би се да је Вајлдов фаворит из Саронијевог сета била фотографија број 4, с тим што је мало вероватно да је његова жеља била услишена.<sup>33</sup> Утисак који порука оставља јесте да Вајлд није био свестан да он није полагао право на штампање својих слика, које је, према одредбама уговора, припадало искључиво Саронију.



*Oscar Wilde, No. 18* (1882), Napoleon Sarony,  
The Metropolitan Museum of Art;

[www.metmuseum.org/art/collection/search/283247](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283247)

У Саронијевог сету посебно је чувена фотографија број 18, и то не само као једна од најпрепознатљивијих слика Вајлда, већ и као повод за парницу која је 1884. године догурала до Врховног суда Сједињених Држава. У питању је случај који се и данас цитира као параметар по питањима заштите фотографских ауторских права и слободне употребе заштићеног материјала. Са наглим порастом Вајлдове популарности, пиратизоване верзије Саронијевих слика брзо су се појавиле у продаји и почеле су се користити у рекламне сврхе за низ производа, укључујући шешире, цигаре, шпорете, корсете и козметичка средства за раст женских груди. Сарони је тужио литографску компанију Бароу-Цајлс (Burrow-Giles) која је

---

<sup>32</sup> Wilde 2000, p. 152.

<sup>33</sup> Преостале две слике које одговарају Вајлдовом опису су фотографије број 19 и 23. За потпун сет Саронијевих фотографија, погледати породични албум приређен од стране Мерлина Холанда (1997: 65–91) или страницу [www.oscarwildeinamerica.org/sarony/sarony-photographs-of-oscar-wilde-1882.html](http://www.oscarwildeinamerica.org/sarony/sarony-photographs-of-oscar-wilde-1882.html).

штампала 85.000 фотографија број 18, наводећи да су тиме прекршена његова ауторска права. Тужена страна се бранила да фотографије не представљају дело аутора, већ серијски производ настао механичком репродукцијом стварности и да као такве не могу потпадати под заштиту закона о интелектуалној својини. После низа жалби, Врховни суд је пресудио у корист тужиоца, прогласивши фотографију број 18 уметничким делом, чиме је по први пут у америчкој правној пракси придато ауторство једном фотографу.

Не постоје назнаке да је Вајлд био упознат са овим судским процесом, а све и да јесте, његова позиција у случају била би маргинална. Без обзира на исход суђења, Вајлду не би следила никаква компензација, јер тадашњи закон штитио је сâмо креативно дело, али не и субјекат. Такву ситуацију, која је тешко замислива у данашњем праву, Мајкл Норт сликовито објашњава: „Према закону о интелектуалној својини, Вајлд је стога само један од Саронијевих реквизита, попут драперија или тепиха”.<sup>34</sup>

Невезано за своје правне особености, овај случај значајан је у контексту овог рада и зато што документује размере у којима су Саронијеве фотографије биле пиратизоване. Неконтролисано умножавање тих слика и њихова раширеност кроз рекламне материјале и колекционарске сличице довеле су до тога да Вајлд постане препознатљиво лице у просечном америчком дому. Посебно је упадљив податак да се у продаји налазило 85.000 примерака само једне Вајлдове слике штампаних од стране само једне компаније. Уз сву културну фасцинираност селебрити фотографијама и колекционарску манију коју су изазивале, такав тираж је у најмању руку импресиван и индикативан за Вајлдов прелазак у домен славних личности. Иако су присутност коју је Вајлд уживао у штампи и популарност његових предавања служиле као основа његовог публицитета, фотографија се показала као потентније маркетиншко оруђе од речи, била она изговорена или записана. Све и да је неко чује, све и да буде прочитана, реч брзо ишчили из памћења, док је емоционални утицај слике на имагинацију далеко дуготрајнији. У том смислу, Вајлдова турнеја да се описати као „приручник за односе са јавношћу”, али и као „тријумф слике над текстом”.<sup>35</sup>

---

34 North, p. 187.

35 Custen, G. F. (28 June 1998) Wilde, the Celebrity Paradigm: Punishing the Thing We Love, *Los Angeles Times*. <http://articles.latimes.com/1998/jun/28/opinion/op-64351>

Вајлдов постхумни визуелни идентитет одређен је Саронијевим фотографијама, што је чињеница која није лишена извесне ироније. Како Саронијеве слике приказују Вајлда као младог естету, он је као такав постао део културолошког памћења. Међутим, у распону Вајлдове целокупне каријере, његов естетски период био је релативно кратког даха. Он је, штавише, био окончан већ при измаку америчке турнеје када је, строго говорећи, нацифрани естета преиначен у зрелију фигуру дендија. У том процесу реконцептуализације, помпезни естетски костим уступио је место одмереној отмености дендијевског одела. Уместо дуге косе и кратких панталона, Вајлд је почео носити кратку косу и дуге панталоне, чиме је, по Шерардовим тврдњама, прогласио смрт „Оскара првог периода”.<sup>36</sup> Ипак, широка заступљеност Саронијевих фотографија и обиље карикатура насталих у том периоду заувек су фиксирани Вајлдову иконографију за визуелне одреднице естетицизма.

Иако није био родоначелник овог правца, Вајлд је током америчке турнеје постао његов најпознатији прокламатор. Ако су Раскин, Морис и Пејтер били пророци естетске мисије, Вајлд се постављао као њихов најревноснији апостол и напослетку кроз историју остао упамћен као оличење њихове идеје. Рециналд Банторн, првобитно схваћен као иронични амалгам Вистлера, Свинбурна и Розетија, ретроспективно је доживљен као пародија Вајлда, што је перцепција која истрајава и данас.

Вајлд је својим предавањима о савременој уметности и модерном ентеријеру приступио са посвећеношћу и професионалном озбиљношћу, али сам његов сценски наступ и однос са медијима били су обележени естетском позом. Та поза била је вид невербалне комуникације којом је Вајлд комодификовао естетско сопство и пласирао га као атрактиван тржишни производ, убирајући тиме плодове медијске експонираности и уједно пародирајући комерцијалну настројеност америчке тржнице у којој се све може третирати као артикл. Перформативност његових наступа представљала је сама по себи иронични коментар о нормама селебрити културе према којима се одећа и поза писца доживљавају као валиднији вид презентације од његове писане речи.

Узвишени циљ који је Вајлд прокламовао био је промовисање естетицизма у нову културну норму: „Желим да овај уметнички покрет учиним основом за нову цивилизацију”.<sup>37</sup> Вајлд можда није остварио своју племениту мисију,

---

36 Sherard, p. 200.

37 Wilde 2010, p. 99.

---



али Сједињене Државе свакако јесу осетиле стимулативни ефекат његовог присуства и културне расправе коју је изазвао. С друге стране, Вајлдове непосредне амбиције у виду личне афирмације и поправљања банковног салда биле су остварене и надмашене. Након своје трансатлантске авантуре, естетa се у Лондон вратио богатији за позамашну своту од 6000 долара и бројне пословне контакте, али и са статусом славне личности као главним капиталом. Са тим иметком у џепу, Оскар Вајлд је почео свој метеорски успон кроз викторијански културни естаблишмент.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Boorstin, D. J. (1961) *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York: Atheneum.

Brandreth, G. (6 April 2008) The brand of Oscar Wilde, *The Sunday Times*. [www.thetimes.co.uk/article/the-brand-of-oscar-wilde-d7hgtf92t5v8](http://www.thetimes.co.uk/article/the-brand-of-oscar-wilde-d7hgtf92t5v8)

Byron, G. G. (1830) *Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of his Life*, ed. Moore, T. London: John Murray.

Custen, G. F. (28 June 1998) Wilde, the Celebrity Paradigm: Punishing the Thing We Love, *Los Angeles Times*. <http://articles.latimes.com/1998/jun/28/opinion/op-64351>

Dumortier, L. (2015) Oscar Wilde's Multitudes: Against Limiting His Photographic Iconography, *English Literature in Transition, 1880–1920*, 58: 2, ELT Press, pp. 147–163.

Elfenbein, A. (1995) *Byron and the Victorians*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ellmann, R. (1967) *Eminent Domain: Yeats Among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*, New York: Oxford University Press.

Ellmann, R. (1988) *Oscar Wilde*, New York: Alfred A. Knopf.

Friedman, D. M. (2014) *Wilde in America: Oscar Wilde and the Invention of Modern Celebrity*, New York: W. W. Norton.

Harris, F. (1916) *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, New York: Self-Published.

Holland, M. (1997) *The Wilde Album*, London: Fourth Estate.

Goldman, J. (2011) *Modernism Is the Literature of Celebrity*, Austin: University of Texas Press.

Lewis, L. and Smith, H. J. (1936), *Oscar Wilde Discovers America [1882]*, New York: Harcourt, Brace.

Morris, R. J. (2013), *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*, Cambridge: Harvard University Press.

North, M. (2010) The Picture of Oscar Wilde, *PMLA: Publication of the Modern Language Association of America*, 125: 1, pp. 185–191.

Novak, D. A. (2008) *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Ransome, A. (1912) *Oscar Wilde: A Critical Study*, London: Martin Secker.
- Rugg, L. H. (1998) *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press.
- Sherard, R. H. (1916) *The Real Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie.
- Simmons, J. C. (2000) *Star-Spangled Eden: 19th Century America Through the Eyes of Dickens, Wilde, Frances Trollope, Frank Harris, and Other British Travelers*, New York: Carroll & Graf.
- Tipper, K. S. A. ed. (2011), *Lady Jane Wilde's Letters to Oscar Wilde, 1875–1895: A Critical Edition*, Lewiston: The Edwin Mellen Press
- Wilde, O. (2000) *The Complete Letters of Oscar Wilde*, eds. Holland, M. and Hart-Davis, R., New York: Henry Holt.
- Wilde, O. (2010) *Oscar Wilde in America: The Interviews*, eds. Hofer, M. and Scharnhorst, G., Urbana: University of Illinois Press.

Aleksandar Radovanović

University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

## OSCAR WILDE IN THE UNITED STATES

### AESTHETICISM, COMMERCIAL PHOTOGRAPHY AND THE CONCEPTION OF MODERN CELEBRITY CULTURE

#### Abstract

Towards the end of 1881, a young Irish aesthete named Oscar Wilde set sail for the New World on a quest for fame and fortune. Wilde's one-year tour around North America had a defining effect on his growth into a late Victorian cultural icon. Within this brief time span, Wilde became famous for his fame rather than a specific achievement, which today makes him a pioneer of self-promotion and a forerunner of modern celebrity culture. This paper evokes Wilde's tour as a decisive moment in which an ambitious artist adeptly manipulated the media space and imposed himself as a celebrity in the modern sense of the word – as a controversial figure of questionable merits who stands apart from the hegemonic middle-class values, but also as a person who is deeply ingrained in contemporary culture and therefore perceived as a relevant social commentator. The tour was set in the context of the tradition of literary lectures in the United States and the colonial need to preserve cultural ties with the motherland. Particular attention is paid to the late nineteenth-century commercial photography as a medium on the rise and an innovative promotional tool with growing impact in literary celebrity culture. Photography was recognized as the most efficient method of building a famous person's iconography. In Wilde's case, the works of Napoleon Sarony proved to be a perfect display of the new medium power.

**Key words:** *Oscar Wilde, aestheticism, Victorian photography, Napoleon Sarony*

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1858090P

УДК 75.071.1:929 Гог В.

791.221.227

791.228

оригиналан научни рад

# ПОСЛЕДЊИ ДАНИ ХОЛАНДСКОГ СЛИКАРА У ФИЛМУ С ЉУБАВЉУ, ВИНСЕНТ: МИСТЕРИЈА ВАН ГОГА

---

**Сажетак:** *Фасцинантан рад, живот препун стваралачке страсти и драматична смрт Винсента ван Гога не само да су били често тема научних радова, већ су годинама распламсавали машину и великог броја уметника, а само у области филмског стваралаштва холандском сликару посвећено је више десетина краткометражних и дугометражних, документарних и играних остварења. У филму „С љубављу, Винсент: Мистерија ван Гога” се, на основу уметникове преписке с братом, интерпретирају догађаји који су претходили његовом трагичном крају на начин који аргументовано доводи у питање одрживост званичне верзије његове смрти, а у исто време, „оживљавање” његових слика пред очима гледалаца, покушај је да се интерпретира начин на који је сликар доживљавао свет око себе. Циљ рада је да истражи ове две интерпретације.*

**Кључне речи:** *Винсент ван Гог, филмска интерпретација, филмска уметност*

Готово да нема човека који није чуо за Винсента ван Гога (Vincent Willem van Gogh), без обзира да ли је љубитељ

сликарства или није. Можда је чуо за неку од верзија његових „Сунцокрета”, можда да је боловао од менталне болести, да је себи одсекао уво или да се убио.

Неки су га упамтили и по томе што је живео у сиромаштву и што је током живота успео да прода само једну слику,<sup>1</sup> под називом „Црвени виноград”, и то својој белгијској колегици и пријатељици,<sup>2</sup> док се данас његова дела продају за милионске износе.

Тако је, на пример, у новембру прошле године слика „Радник у пољу” из 1889. године продата за 81.3 милиона долара на аукцији у њујоршком Кристису (Christie’s),<sup>3</sup> док „Портрет доктора Гашеа” (Portrait of Dr. Gachet) из 1890. године и даље држи рекордну цену продаје – за њу је 1990. године, тачно сто година након што је настала, јанапски купац платио 82,5 милиона долара, што јој је донело титулу до тада најскупље продате слике на јавној аукцији.<sup>4</sup>

Њеном новом власнику слика је била толико битна да је у првом моменту желео да је, када умре, спале заједно са њим, а јавност је одахнула тек након што се он предомислио и одлучио да направи музеј у коме би је изложио са целом својом колекцијом.<sup>5</sup> Према подацима Галерије ван Гог, ова слика је до данас променила петнаест власника, а 1938. године је била и у поседу Хермана Геринга (Hermann Göring).<sup>6</sup>

Иако је касно почео да слика, а живео је кратко, ван Гог је био изузетно плодан аутор. За једну деценију, колико је трајала његова сликарска каријера, за собом је оставио око хиљаду уља на платну и велики број цртежа и скица, а његова продуктивност је била реално и већа, јер је преко готово трећине радова из раног периода радио нове мотиве, прекривајући постојеће.<sup>7</sup> Пред крај живота, што се види из његових

---

1 Постоје различита мишљења о броју слика које је Винсент ван Гог продао – неки аутори помињу једну, неки две, а неки и три, али је јасно да ни у једном од тих случајева, по ценама које су тада биле актуелне за његова дела, од њихове продаје сликар не би могао да преживи.

2 <http://annaboch.com/theredvineyard/> (11. 04. 2018)

3 <https://www.christies.com/features/Labourer-dans-un-champ-by-Vincent-van-Gogh-8643-3.aspx> (18. 03. 2018)

4 <https://www.vincentvangogh.org/portrait-of-dr-gachet.jsp> (12. 05. 2018)

5 Како примећује Викторија Чарлс, јавност би истог часа изгубила интересовање за судбину ове слике уколико би се утврдило да је насликао неки анонимни уметник. Више у: Charles, V. (2011) Vincent Van Gogh, New York: Parkstone Press International, p. 7.

6 [http://www.vggallery.com/painting/p\\_0753.htm](http://www.vggallery.com/painting/p_0753.htm) (17. 04. 2018)

7 Dik, J. at all. (2008) Visualization of a Lost Painting by Vincent van Gogh Using Synchrotron Radiation Based X-ray Fluorescence Elemental Mapping,

писама млађем брату Теу (Theodorus-Theo van Gogh),<sup>8</sup> имао је фазе када је радио и више слика недељно.<sup>9</sup>

Осим слике „Људи који једу кромпир” (1885), најпознатија дела урадио је током последњих пар година свог живота, од „Црвеног винограда” (1888), свих верзија „Сунцокрета” у вази (1888), „ Спаваће собе” (прва верзија 1888, а друге две годину дана касније), „Звездане ноћи” (1889), „Ириса” (1889), „Аутопорта са завијеним ухом” (1889), „Житног поља и чемпреса” (1889) и „Портрета доктора Гашеа” (1890) до „Житног поља с вранама” (1890).

Стручњаци, међутим, доводе у питање аутентичност свих радова који се воде под његовим именом. У књизи „Прави ван Гог” наведен је случај сликарке која је 1897. године, дивећи се холандском сликару, копирала један његов аутопортрет али стављајући свој потпис на слику, да би четрнаест година касније, на изложби његових радова у париској галерији препознала тај свој рад. На позадини је било досликано цвеће, а њен потпис уклоњен. Дело је убрзо продато као Винсентово, а уврштено је и у каталог његових аутопортрета под називом „Аутопортрет са цвећем”, иако је аутор каталога знао ко је насликао то дело.<sup>10</sup>

### *Слава након смрти*

Винсент је сахрањен на градском гробљу у Оверу, свом последњем пребивалишту, окружен сликама и сунцокретима, уз присуство мањег броја људи, пре свега пријатеља и познаника који су дошли из главног града да се опросте од њега. Тео је планирао да након сахране покуша да скрене пажњу што шире јавности на братов рад, али га је смрт предухитрила. Четврт века касније, и његово тело је пребачено у Овер и од тада два брата почивају један до другог.

За Винсентову славу побринула се Теова супруга Џо (Johanna van Gogh – Bonger). Она је превела на енглески Винсентова писма и објавила их, а његове слике слала на изложбе.<sup>11</sup>

---

*Analytical Chemistry*, Vol. 80, No. 16, August 15, Washington, D. C: American Chemical Society, p. 6436.

8 Тео је брата издржавао и подржавао. У писму од 22. 05. 1889. године теши га што му се слике не продају и наводи да се у Паризу, где је он живео, не продају ни дела Гогена, Писароа, Реноара. Више у: Charles, V. (2011) *Vincent Van Gogh*, New York: Parkstone Press International, p. 158.

9 <http://vangoghletters.org/vg/search/simple?term=bedroom> (02. 04. 2018)

10 Tromp, H. (2010) *A Real Van Gogh, How the Art World Struggled with Truth*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 13-14.

11 Vincent Van Gogh, *Ever Yours: The Essential Letters*, Jansen, L, Luijten, H., Bakker, N. eds. (2014), New Haven and London: Yale University Press, p. 35.

Мада је имала прилику да само неколико пута сретне девера,<sup>12</sup> 1913. године објављује и књигу под називом „Мемоари Винсента ван Гога”.

Можда његов рад није одмах био широко прихваћен, али је био препознат у кругу познаваоца ликовне уметности, пре свега других сликара,<sup>13</sup> критичара и љубитеља уметности, па се не може сматрати прецизном тврдња да није био цењен за време свог живота.<sup>14</sup>

Први позитиван чланак о њему објавио је последњих месеци његовог живота француски критичар под називом „Иоловани: Винсент ван Гог”, пар година након смрти већ почињу да га називају генијем, а током следећих неколико деценија француски и холандски критичари направили су до њега легенду – хероја, мученика, несхваћеног генија.<sup>15</sup>

Званична верзија догађаја у којој сликар у тренуцима растројства одузима себи живот доводи се годинама у питање. Доктор Реј (Félix Rey) је веровао да Винсент има неку форму епилепсије, док данашњи стручњаци то побијају. Чињеница је да је у његовој породици било менталних болести, од тога да се сумња да му се један брат се убио, да је једна од сестара последње године провела у изолацији, а недостатак медицинског картона онемогућава да се прецизно утврди како је умро Тео. Неки аутори сматрају да је и он себи одузео живот,<sup>16</sup> други то оспоравају<sup>17</sup> али у породици нико није имао епилепсију.<sup>18</sup> У раду поводом 150-те годишњице од рођења холандског сликара под називом „Болест Винсента ван Гога” наводи се да је Винсент патио од наследног поремећаја, али не од епилепсије, као и да је количина алкохола и дувана коју је конзумирао, уз нередовну исхрану и изложеност токсичним бојама, условила токсичну психозу. У раду се оповргава теза да је сликар у „креативном лудилу” сликао тако надахнуто и закључује се да није

---

12 Gayford, M. Introduction, in: Van Gogh Bonger, J. (1919) *A Memoir of Vincent van Gogh*, LA: The J. Paul Getty Museum, p. 16.

13 О његовом животу и смрти писали су и неки од његових пријатеља сликара, попут Емила Бернара (Émile Bernard) из којих се види да су веома ценили Винсентов рад.

14 [http://vangoghletters.org/vg/publications\\_2.html](http://vangoghletters.org/vg/publications_2.html) (14. 03. 2016)

15 Heinich, N. (1996) *The Glory of Van Gogh, an Anthropology of Admiration*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 3.

16 Eiss, H. (2010) *Christ of the Coal Yards: A Critical Biography of Vincent van Gogh*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 253-254.

17 Geneeskd, N. T., The cause of death of Theo van Gogh (1857-1891), 05. 04. 2018., <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/20051145>

18 Arnold, W. N. (2004) The Illness of Vincent van Gogh, *Journal of the History of the Neurosciences*, Vol. 13, No. 1, Philadelphia: Taylor & Francis, p. 33.

---

уметников поремећај производи његову креативност, већ да је напротив, он упркос болести био генијалан сликар.<sup>19</sup>

Данас се о њему учи као о сликару који је први увео изражавање бојом на начин који није опонашање објекта који се слика. У писму Теу од 18. августа 1888. године, које је данас означено као писмо 663, Винсент објашњава: „Уместо да покушавам да пренесем што прецизније оно што ми се налази пред очима, ја користим боје произвољније како бих себе снажније изразио”.<sup>20</sup>

Његова популарност је полако расла, а „од треће генерације након његове смрти, ван Гог је постепено интегрисан у популарну културу у различитим формама”.<sup>21</sup> Уколико се занемари сва понуда широке потрошње са његовим ликом или мотивима његових дела, попут шоља, тањира, одеће, накита, роковника, могуће је путем интернета наручити и његове слике одштампане на папиру или платну у Ван Гоговој галерији из Њу Џерсија<sup>22</sup> или Ван Гоговом музеју у Амстердаму.<sup>23</sup>

### *Филмска интерпретација догађаја из 1890. године*

Мало је сликара који су толико инспирисали друге. Ван Гог је добио заслужено место у историји уметности, посвећени су му многи научни радови, али и опера,<sup>24</sup> балет,<sup>25</sup> дела забавне музике,<sup>26</sup> направљена је изложба посвећена само једној његовој слици под називом „Спаваћа соба”, на којој су приказане све три њене верзије, а у понуди је била и могућност да се преспава у копији собе са слике.<sup>27</sup>

Када се говори о филмским ствараоцима, они су му посветили на десетине својих остварења.<sup>28</sup> Вероватно су

---

19 Исто, стр. 41.

20 <http://vangoghletters.org/vg/letters/let663/letter.html> (21. 04. 2018)

21 Heinich, N. (1996) *The Glory of Van Gogh, an Anthropology of Admiration*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 99.

22 <http://store.vangoghgallery.com/VanGoghCollection.aspx> (16. 04. 2018)

23 <https://www.vangoghmuseumshop.com/en/printing-on-demand-masterpieces> (16. 04. 2018)

24 <https://www.youtube.com/watch?v=dzjvByrEzKc> (16. 04. 2018)

25 <https://www.youtube.com/watch?v=beKucA5mBVk> (16. 04. 2018)

26 <https://www.youtube.com/watch?v=oxHnRfhDmrk> (15. 04. 2018)

27 Prnjat, D. (2017) Observing or Using Van Gogh's Bedroom: New Approach to Attracting the Art Audience, *Journal of Akdeniz*, Issue 20, vol. 10, Ankara: DergiPark Akademik, p. 94

28 Према каталогу са амстердамске изложбе „Винсент ван Гог на филму и видеу” само у периоду од 1948. до 1990. године посвећена су му 82

најпознатији „Ван Гог” из 1948. године, филм „Жудња за животом” из 1956. године и филм „Снови” Акире Куросаве (Akira Kurosawa) са Мартином Скорсезеом (Martin Scorsese) у улози ван Гога, а непрекидно се снимају и нови филмови са овом темом, па ћемо ускоро моћи да гледамо и филм „Врата вечности” са Вилјемом Дафоом (Willem Dafoe) у главној улози.<sup>29</sup>

Ипак, филмско остварење посвећено холандском сликару „С љубављу, Винсент: Мистерија ван Гога”, који је добио 49 номинација и 17 награда,<sup>30</sup> међу којима су и најпрестижније, разликује се од свих претходних не само по интерпретацији догађаја, већ и визуелно.

Сценаристи филма Пољаци Дорота Кобјела (Dorota Kobiela), Јацек Денел (Jacek Dehnel) и Британац Хју Велчман (Hugh Welchman), на основу 819 сачуваних Винсентових писама<sup>31</sup> која се налазе у Музеју ван Гога у Амстердаму, представљају гледаоцима нову интерпретацију догађаја који су се десили 1890. године у Оверу, који су кулминирали уметниковом неочекиваном смрћу у 37. години.

Радња се одвија годину дана након Винсентове смрти, када главни јунак Арман Рулен (Armand Roulin), син Жозефа Рулена (Joseph Roulin),<sup>32</sup> на очев захтев креће у Париз да Теу преда последње Винсентово писмо. Пошто сазнаје да је Тео преминуо пола године након Винсента, одлучује да се упуту ка последњем Винсентовом одредишту и да преда писмо доктору Гашеу. Тамо, кроз разговоре са људима који су познавали сликара, све више верује да је Винсент убијен. У то га посебно уверава доктор Мазари (Dr Joseph Mazery),<sup>33</sup> локални доктор који га је први прегледао након што је био погођен, истичући да због угла прострелне ране није било могуће да је Винсент пуцао у себе, а подсећа га и да људи који желе да се убију револвером, то раде тако што пуцају

---

филмска и видео остварења. Више у: Heinich, N. (1996) *The Glory of Van Gogh, an Anthropology of Admiration*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 100.

29 <https://www.imdb.com/title/tt6938828/> (25. 04. 2018)

30 <http://lovingvincent.com/news,202,pl.html> (25. 04. 2018)

31 Винсент није водио много рачуна о писмима која је примао, па се у Музеју ван Гога чува само њих 83. Више у: Brower, R. (2000) *To Reach a Star: the creativity of Vincent van Gogh, High Ability Studies*, London: Carfax Publishing Ltd. Vol. 11. No. 2, 2000, p. 179

32 Жозеф је радио као поштар, али је у филму „добио улогу” директора поште

33 Доктор Мазари је представљен преко дела „На вратима вечности” из 1890. године, иако није поуздано да је управо он био модел приказан на слици



себи у главу, у слепоочницу или у уста, а не у тело, као што је био случај са ван Гогом. О овој теми се годинама расправља и све је више оних који се слажу са ставом који у филму износи др Мазари.<sup>34</sup>

Главни јунак поставља и питање одакле Винсенту ватрено оружје и како је могуће да у пољу, ако се уопште тамо и догодила несрећа, нису пронађени ни револвер, ни његове слике?

Револвер марке „лефосе“ (Lefaucheux) калибра седам милиметара, за који се претпоставља да је смртно ранио Винсента, пронађен је тек 1960. године и био је један од експоната на изложби под називом „На ивици лудила. Ван Гог и његова болест“, која је одржана у Музеју ван Гога од 15. јула до 22. септембра 2016. године.<sup>35</sup>

Стручњаци који су радили на изложби не тврде безрезервно да је управо из њега пуцано на холандског сликара, али истичу да се не ради о посебно ефикасном револверу и да су га у то време продавци користили да би њиме плашили потенцијалне крадљивце, што би могло да објасни како је Винсент након задобијене повреде успео да се врати у своју собу. Наводе да није био закочен када је пронађен, као и да се по његовом стању може закључити да је лежао у земљи између 50 и 80 година. Чак и ако се временом додатним анализама утврди да су они у праву, и даље остаје питање које се у филму поставља – ко је повукао ороз?<sup>36</sup>

### *Визуелна интерпретација ван Гоговог света*

„С љубављу, Винсент: Мистерија ван Гога“ разликује се визуелно не само од свих филмова који су посвећени ван Гогу, већ од свих икада снимљених.

У питању је први дугометражни играни филм који је након снимања цео осликан уљаним бојама, у маниру у коме је то радио Винсент, а инспирација за филм настала је на основу реченице из последњег Винсентовог писма Теу: „Не можемо говорити другачије него кроз своје слике“.<sup>37</sup>

---

34 Као пример видети извештај од 24. јуна 2013. године: VINCENT J.M. DI MAIO, M.D [vangoghbiography.com/documents/Full-Van-Gogh-Forensic-Report.pdf](http://vangoghbiography.com/documents/Full-Van-Gogh-Forensic-Report.pdf) (25. 04. 2018)

35 <https://www.vangoghmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past-exhibitions/on-the-verge-of-insanity> (24. 04. 2018)

36 Најчешће се окривљују Гоген и др Гаше за Винсентову смрт. Више у: Morgan, T. (2014) *The Strange Death of Vincent Van Gogh*, Rockville: American Heritage – New World City

37 <http://lovingvincent.com>

Тако пред очима гледаоца као да оживљавају ван Гогова осликана платна, дајући публици илузију да су, попут Алисе у земљи чуда, некако ушли у његов свет, да гледају оно што је он видео, на начин на који је он видео.

Ликови из филма су личности чије је портрете радио последњих пар година живота, који се крећу по ентеријерима и екстеријерима које је сликао и откривају главном јунаку као у класичној детективској причи, различите детаље о догађајима који су се одиграли током последњих дана ван Гоговог живота.

Мада је првобитна идеја била да се направи кратак филм, када су аутори филма видели лондонску публику која је сатима чекала да би видела изложбу ван Гогових писама, схватили су „да људе не занима само његова уметност, већ и то какав је човек био”,<sup>38</sup> па су променили одлуку.

Након снимања филма у Лондону и Варшави, сликари су потрошили 6.500 туба и 1.300 литара боје<sup>39</sup> опонашајући ван Гогов стил и користећи палету боја коју је користио пред крај живота. У материјалу за новинаре наводи се да је било потребно ручно уљем осликати 65.000 фрејмова величине 67x49 цм, јер је за сваки секунд филма било потребно 12 слика и да је на њему радило 125 ликовних уметника из целог света.<sup>40</sup>

Кобјела је покренула пројекат. Она је, у ствари, имала идеју да сама ослика филм, али се испоставило да би јој за то било потребно око 80 година.<sup>41</sup> Покушала је и да потезе четкицом симулира компјутерском анимацијом, али није добила жељени резултат јер је било очигледно да их није урадила људска рука.

Да би филм био реализован ангажовано је 20, затим још 30 ликовних уметника, а онда је постављен и онлајн оглас на који се пријавило више хиљада уметника који су желели да буду део тима.<sup>42</sup> Међу онима који су прошли тестирање и били ангажовани, било је и двоје наших, Бисерка Петровић

---

38 Popadić, A. Kad portreti Van Goga progovore, 10. 05. 2015., 23. 03. 2018; <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:547120-Kad-portreti-Van-Goga-progovore>

39 Roberts, B. (2017) *On Painterly Impression, Computer Graphics World September-October*, London:BreakThru Films, p. 9

40 <http://lovingvincent.com/images/zdjecia/Loving%20Vincent%20Press%20kit.pdf>

41 Idelson, K. (2017) *Real Life Inspires Animated Art*, Variety October 31, LA: PMC p. 76.

42 Wolf, E. (2018) *Loving Vincent' Canvas*, Variety February 22, LA: PMC, p. 28.

---

и Владимир Винкић. За Петровићеву је анимација била ново искуство које је утицало на њен даљи рад. Била је очарана када је видела лик који је сликала „како се креће, гестикулира, говори”, па су „после овог филма и ван Гогових боја, моје боје (...) добиле на јачини и контрасту... а под утицајем рада на филму, постала сам наративна. Узела сам професионалне глумце и снимила серију фотографија... По овим фотографијама сад радим слике.”<sup>43</sup> У истом тексту се наводи и да је Винкић већ имао искуства са анимацијом, али је овај пројекат утицао и на њега, јер је схватио колико му одговара тимски рад, па је почео да се бави и сценографијом.

У процесу рада на филму, сликари су се сусретали и са различитим проблемима. Неке слике су морали да „допуњавају” детаљима којих на оригиналима нема, на другима су морали да мењају боје да би приказали друго годишње доба или друго доба дана, а да би се испричала прича на филму, било је неопходно направити и оне сцене које ван Гог никада није насликао. Да гледаоци не би били доведени у заблуду и да би разлика између Винсентових радова и радова уметика ангажованих на изради филма била што јаснија, такве сцене су приказане као флешбекови и црно-беле.

### *Уместо закључка*

Ван Гог је један од најзначајнијих сликара 19. века, а његов живот препун стваралачке страсти, необичних инцидената и поготово трагична смрт учиниле су га познатим широкој јавности. „С љубављу, Винсент: Мистерија ван Гога”, кроз форму детективске приче интерпретира уметникову смрт као неразјашњено убиство, а коришћењем ликова са његових портрета као протагониста, и радњом смештеном у амбијентима које је он насликао, гледаоцима нуди јединствену визуелну интерпретацију његовог доживљаја света.

У првом и за сада једином дугометражном играном филму осликаном уљаним бојама покрећу се многе теме које доводе у питање одрживост званичне верзије о уметниковој смрти. Нови увиди у догађаје који су се одиграли у лето 1890. године засновани су не само на креативном надахнућу аутора филма, већ и на резултатима новијих научних истраживања. Како је за процес израде филма у трајању од 94 минута било потребно шест година и ангажовање више

---

43 Anonim. Živi praznik boja na velikom ekranu: „S ljubavlju, Vinsent: Misterija van Goga” u bioskopu DOB, 21. 12. 2017., 07. 02. 2018., <http://www.domomladine.org/vesti/zivi-praznik-boja-na-velikom-ekranu-s-ljubavlju-vinsent-misterija-van-goga-u-bioskopu-dob/>

---

од сто сликара, вероватно се пред филмском публиком још дуго неће појавити слично остварење.

ЛИТЕРАТУРА:

Arnold, W. N. (2004) The Illness of Vincent van Gogh, *Journal of the History of the Neurosciences*, Vol. 13, No. 1, Philadelphia: Taylor & Francis.

Brower, R. (2000) To Reach a Star: the creativity of Vincent van Gogh, *High Ability Studies*, London: Carfax Publishing Ltd. Vol. 11. No. 2.

*Vincent Van Gogh, Ever Yours: The Essential Letters*, Jansen, L, Luijten, H., Bakker, N. eds, (2014), New Haven and London: Yale University Press.

Wolf, E. (2018) Loving Vincent' Canvas, *Variety* February 22, LA: PMC.

Gayford, M. Introduction, in: Van Gogh Bonger, J. (1919) *A Memoir of Vincent van Gogh*, LA: The J.Paul Getty Museum.

Dik, J. at all. (2008) Visualization of a Lost Painting by Vincent van Gogh Using Synchrotron Radiation Based X-ray Fluorescence Elemental Mapping, *Analytical Chemistry*, Vol. 80, No. 16, August 15, Washington, D.C: American Chemical Society.

Eiss, H. (2010) *Christ of the Coal Yards: A Critical Biography of Vincent van Gogh*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

Idelson, K. (2017) Real Life Inspires Animated Art, *Variety* October 31, LA: PMC.

Morgan, T. (2014) *The Strange Death of Vincent Van Gogh*, Rockville: American Heritage – New Word City.

Prnjat, D. (2017) Observing or Using Van Gogh's Bedroom: New Approach to Attracting the Art Audience, *Journal of Akdeniz*, Issue 20, vol.10, Ankara: DergiPark Akademik.

Roberts, B. (2017) On Painterly Impression, *Computer Graphics World* September-October, London: Break Thru Films.

Tromp, H. (2010) *A Real Van Gogh, How the Art World Struggled with Truth*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 13-14.

Heinich, N. (1996) *The Glory of Van Gogh, an Anthropology of Admiration*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Charles, V. (2011) *Vincent Van Gogh*, New York : Parkstone Press International.

*Интернет извори:*

Anonim. Živi praznik boja na velikom ekranu: „S ljubavlju, Vinsent: Misterija van Goga” u bioskupu DOB, <http://www.domomladine.org/>

---

## ДЕЈАНА ПРИЊАТ

---

[vesti/zivi-praznik-boja-na-velikom-ekranu-s-ljubavlju-vinsent-misterija-van-goga-u-bioskopu-dob/](#)

Vincent J. M. di Maio, M.D [vangoghbiography.com/documents/Full-Van-Gogh-Forensic-Report.pdf](#) <https://www.vangoghmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past-exhibitions/on-the-verge-of-insanity>

Geneeskd, N. T., The cause of death of Theo van Gogh (1857-1891), 05.04.2018., <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/20051145>

Popadić, A. Kad portreti Van Goga progovore, 10. 05. 2015., 23. 03. 2018.

<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:547120-Kad-portreti-Van-Goga-progovore>

<http://annaboch.com/theredvineyard/>

<http://vangoghletters.org>

<http://www.vggallery.com>

<https://www.vangoghmuseum.nl/en>

<https://www.vincentvangogh.org/portrait-of-dr-gachet.jsp>

<https://www.youtube.com/watch?v=dzjvByrEzKc>

<https://www.youtube.com/watch?v=beKucA5mBVk>

<https://www.youtube.com/watch?v=oxHnRfhDmrk>

<https://www.imdb.com/title/tt6938828/>

<https://www.christies.com/features/Labourer-dans-un-champ-by-Vincent-van-Gogh-8643-3.aspx>

<http://lovingvincent.com>

Dejana Prnjat  
University of Novi Sad, Academy of Art, Novi Sad

THE FINAL DAYS OF THE DUTCH PAINTER  
IN THE FILM *LOVING VINCENT*

Abstract

The fascinating work, life full of creative passion and the dramatic death of Vincent Van Gogh, have not only been a frequent topic of scientific papers, but have also sparked the imagination of a number of artists. In the art of film making alone, dozens of short and feature-length, documentary and live action films have been dedicated to the Dutch painter. In the film “Loving Vincent”, based on correspondence between the artist and his brother, the events that had preceded his tragic end have been interpreted in a way that arguably questions the viability of the official version of his death. At the same time, the “revival” of his canvases before the viewers’ eyes represents an attempt to interpret the way in which the painter had perceived the world. The aim of this paper is to examine these two interpretations.

**Key words:** *Vincent Van Gogh, film interpretation, art film*



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Чаробњак из Оза*, цртеж, формат А4

University Akdeniz, Cinema and TV Department,  
Antalya, Turkey

DOI 10.5937/kultura1858102J

UDK 791.633-051

originalan naučni rad

# THE REPRESENTATION OF HONG KONG AS A SUBJECT OF NOSTALGIA IN THE KAR-WAI'S TRILOGY

---

**Abstract:** *Hong Kong is a city which has been amalgamating Eastern and Western cultures, and formed identity of its own multicultural structure. Hong Kong from colonial times until the transition in the 90's, experienced a vicious cycle of capitalist-based economy and the ever increasing economic-social pressure of China(1). The phenomenon has affected the Hong Kong cinema's reflection of the notion of dual identity and identity confusion in the postcolonial era. This identity confusion showed itself as a deep feeling of nostalgia in the works of Wong Kar-wai, a member of Hong Kong cinema. In Kar-wai's films, Hong Kong is not just his individual reality but also a portrayal of the country's history. His films present cultural and social transformations to the audience. In Kar-wai's films, Hong Kong is a metaphor of these cultural artifacts, and additionally reflecting the existential anxiety of ambivalence and duality. His focus on themes such as love, deception, loneliness, disidentification and alienation is rising from the tension between Hong Kong, China, Britain, and Japan. Moving from the fact that a cinematic space reflects ideologies, political system and social relationship, this study aims to analyse Wong Kar-wai's trilogy which includes Days of Being Wild (1990) In the Mood for Love (2000) and 2046 (2004) in a sociological perspective to understand the representation of Hong Kong's colonial and diasporic identity – taking a Lefebvre framework which asserts that (social) space is organic, lively, and changeable and it is a social product, into consideration. The study is focused on the daily life of the film characters to understand their relationship with space.*

---

**Key words:** *Wong Kar-wai, Hong Kong, Modernization, identity crises, nostalgia*

### *Introduction*

Lefebvr<sup>1</sup> explains the production of the space with the conceptual triad; spatial practice, representation of space and representational spaces. The space is a producer of social relations and at the same time product of these social relations. The spatial practice of a society secretes that society's space, creates its own space. The transformation of the space can be explained by the transformation of individual existence, society, power and the life as a whole. According to Lefebvre, transformation takes place in everyday life (daily routine or daily reality); the space is politics and leads us to power. To Lefebvre, capitalism has built new spaces, occupied existing spaces to solve the crises and thus succeeded in growing. New spaces have created new social relations. This point of view built by Lefebvre is the conceptual triad which also points out -within the space- both resistance and dominance.

In order to apply Lefebvre's theory to the cinema, one should focus on the production of space in the cinematic narrative. A physical place is different from cinematic space (setting): Setting combines all cinematic elements such as cinematic narrative, characters, cinematic times, settings, lenses, light, edit, colour, etc. which supports each other. It is fictionalized by the director's view as a representation of the world. It is more about human experience than being a historical and political narration. Cinematic spaces are building of reality; they not only shed light on collective history, mind-set, and psychology, but also create an analytical environment that describes the human being as an individual and the society as a whole. Setting includes economic, political, cultural, ideological, and sociological elements which describe society and character (the character itself and situations of them). These elements provide directors necessary tools to disseminate their message to the public. It is also crucial to study how the space itself produces meaning, power, ideology and discourse, and how it is provided through cinema.

In recent years, criticism of cinematic space has been reflected by studies in film studies. Although new studies criticising the cinematic space, some of which approach cinematic space as a film element and focus on the importance of constructing its narrative, has been published in the recent years. There is still

---

1 Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, translated Donald Nicholson-Smith, Blackwell: UK; Lefebvre, H. (2013) *Kentsel Devrim*, Türkçesi: Selim Sezer, Sel Yayıncılık: İstanbul.



a gap in the existing literature. Realizing this gap, this study attempts to conduct a sociological analysis of the space.

The history of Hong Kong is different from the histories of other colonial communities. Hong Kong is an exception in the sense that it is more prosperous than colonial countries. The colonial history is marked by an interesting journey starting from a fishing village to a post-modern metropolis. Hong Kong has been experiencing many conflicts and dualities, e.g. modern vs. postmodern, Chinese identity vs. Hong Konger identity, colonial era vs. postcolonial era. Kar-wai's cinematic experience is crucial because he has lived in this country and he has reflected these conflicts and dualities to cinematic representations. These conflicts created a strong feeling of nostalgia and identity crises. Understanding Kar-wai's cinema is vitally important while studying the society, their relationship and history of Hong Kong.

### *Hong Kong as a Cinematic Landscape in the new wave of Hong Kong Cinema*

By the end of 1970s and early 1980s, a cinema movement, *the new wave of Hong Kong Cinema* inspired by the French New Wave, was developed by foreign-educated directors in Hong Kong. “*In the changing sociocultural and political context of 1970s and 1980s, a new generation of more cosmopolitan and better-financed filmmakers, mostly graduates of American film schools, including Ann Hui, Allen Fong, Tsui Hark/Xu Ke, and Michael Hui, emerged to reinvigorate local cinema by articulating an aesthetic of local identification with Western inspired film language.*”<sup>2</sup> *The Extra* (Yim Ho-1978) is widely accepted as the beginning of the New Wave, and followed by *The Secret* (Ann Hui-1979), *The Butterfly Murders* (Tsui Hark-1979), *Cops and Robbers* (Alex Cheung-1979), etc. The directors of the movement do not have common cinematographic styles, techniques, narratives, genres or etc. but have idiosyncratic cinematographic view.

Changes in history of Hong Kong took role in the Hong Kong New Wave Movement as the main theme. Recurring themes of this new wave can be listed as follows: gender crisis, political anxiety due to Chinese take-over, identity-belonging issues, and westernization. For example, “*Their loss of self-confidence was reflected in films showing that protagonists were unable to control their fate and therefore were forced to cooperate*

---

2 Poshek, F. (2002) The 1960s: Modernity, Youth Culture, and Hong Kong Cantonese Cinema, in: *The Cinema of Hong Kong History, Arts, Identity*, ed. Fu, P. and Desser, D. (2002), USA, Cambridge University Press; pp. 71-89.

with Beijing. This was perhaps an allegory of the partnership between China and Hong Kong.”<sup>3</sup> It possible to give an example from Mandarin film too. “While the Shanghainese attempted to build a Shanghai in Hong Kong, Hong Kong eventually asserted its own reality and assimilated the Shanghainese. By the 1960s, the Mandarin cinema had made a transition from a conscious nostalgia for Shanghai to a fuller integration with Hong Kong and its environment. (...) The characters in Mandarin films increasingly acknowledged Hong Kong not as a place of exile but a destination to put down roots.”<sup>4</sup>

These revolutionary directors (e.g. Ann Hui, Stanley Kwan, John Woo, and Wong Kar-wai) have used local scenes in new perspective and locations shooting leaving studios: to Kar “*The New Wave films made Hong Kong itself a star.*”<sup>5</sup> Space plays a vital role in The New Wave Hong Kong Cinema because it reflects the anxieties and issues of the society. Hong Kong is a heterogeneous city has inherent conflicts of traditional vs. modern.

This paper is focused on Kar-wai’s cinematic space in order to understand the changes Hong Kong and its people has gone through. I choose Kar-wai’s cinema because of its larger scope compared to his contemporaries. He is a writer-director of *As Tears Go By* (1987), *Days of Being Wild* (1990), *Chungking Express* (1994), *Ashes of Time* (1994), *Fallen Angels* (1995), *Happy Together* (1997), *In the Mood for Love* (2000), *The Follow* (2001), *2046* (2004), *The Hand* (2004), *My Blueberry Nights* (2007), *The Grandmaster* (2013). “Cinematic space in Wong’s films requires close and sustained study because the construction of urban Hong Kong is closely related to the development of local identity. In Wong’s films, space has a critical role in shaping individual identity, determining who and what the characters are and what their relations are.”<sup>6</sup> I will selectively focus the following films: *Days of Being Wild* (1990) *In the Mood for Love* (2000) and, *2046* (2004) because settings of these films are 60s Hong Kong itself and they focus on modern, colonial and diasporic Hong Kong identity. So, in all films, characters have strong

---

3 Botang, Z. and Cheuk, P. T. (2008) *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect: Bristol, Uk/Chicago, USA, Accessed: 01. 06. 2017, p. 25.

4 Kaufman, A. (2008) *Buffalo film seminars*, (XVII:13), <http://csac.buffalo.edu/moodforlove.pdf>csac.buffalo.edu, Accessed: 01. 06. 2017.

5 Kar, L. (2001) An overview of Hong Kong’s New Wave Cinema, in: *Hong Kong’s New Wave Cinema*, ed. Esther, C. and Yau, M. University of Minnesota Press: London, pp. 31-52.

6 Li, H. (2012) *Cinematic Hong Kong of Wong Kar-wai*, Doctor of Philosophy, Athens, Georgia, Accessed: 01. 06. 2017, p. 1.

---

nostalgic wishes. The characters of these movies have a similar background to Kar-wai himself - just like any first-generation Chinese immigrants in Hong Kong. Other movies of Kar-wai present post-Joint Declaration (1984) Hong Kong reflecting postmodern, postcolonial and Hongkongese identity.

*The Presentation of Hong Kong as a Subject of  
Nostalgia in the Kar-wai's Trilogy*

This part looks at the representation of space (Hong-Kong) with conceptual triad in Kar-wai's movies by focusing on its nostalgia aspect. As Lefebvre claims, the space is a producer of social relations and product of these relations. Changing economic, social and political conditions would have impacts on the space and the people using that space. The city of Hong Kong went through rapid changes that had impacts on the life of its inhabitants(2) including Kar-wai's life. To Ackbar Abbas "*The Hong Kong person is a bird of a different feather, perhaps a kind of Maltese Falcon.*"<sup>7</sup> Kar-wai explains his reason to choose Hong Kong as the setting of *In the Mood for Love* in an interview with Scott Tobias as follows:<sup>8</sup>

"At first, we thought the story was just about these two people, but then we realized it was really about the period, 1962 Hong Kong. I was born in Shanghai and moved to Hong Kong the year I was five. In those days, there were a lot of people moving from Shanghai to Hong Kong, and they lived in their own isolated part of the city. They had their own culture, they had their own language, and they had their own music and cinema. For me, it was a very memorable time. In those days, the housing problems were such that you'd have two or three families living under the same roof, and they'd have to share the kitchen and toilets, even their privacy. I wanted to make a film about those days, and I wanted to go back to that period, because at that time, we still knew all our neighbors. And nowadays, we don't even know who lives next-door to us."

Nostalgia is defined as an experience of melancholy stemming from missing the past. To Chow<sup>9</sup> *It is commonly understood to*

---

7 Ackbar, A. (2002) Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance, 3<sup>rd</sup> printing, Minnnesota Press: USA, Accessed: 01. 06. 2017. p. 2. in introduce.

8 Tobias, S. (2001) *Interview with Wong Kar-wai*, The Onion, Vol. 37, No. 07, <http://www.avclub.com/wong-kar-wai-1798208135>, Accessed: 01.06.2017

9 Chow, R. (2001) A souvenir of Love in At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World, ed. Esther, C. and Yau, M., University of Minnesota Press, London, UK, Accessed: 01. 06. 2017, p. 210.

---

*be a longing for the past or etymologically, a homesickness. The Chinese huaijiu literally means missing or reminiscing the past. Nostalgia is often assumed to be a movement backward in time. Recent studies have pointed to issues such as diaspora, exile, journey, migration related to home/homeless. The motivation of the trilogy is the common feeling of nostalgia that many Hong Kongers have experienced. "(...) Hong Kong, a society with a huge number of immigrants from Mainland China, who are used to hold a strong national identity. Although these immigrants share the same cultural heritage and language with local-born people, the two groups are remarkably different in their values, beliefs, and life style. In the process of acculturation, the Chinese immigrants tend to develop various degrees of cultural identity to the host and home society. Hong Kong thus provides a unique context to examine the relationship between cultural identity and outcomes of adaptation for Chinese immigrants."*<sup>10</sup>

This trilogy has an autobiographical aspect. They represent Kar-wai's childhood, his family, conditions of his childhood and his emotions in that period when he moved to Hong Kong as the 5-year-old son of a Shanghai family in some ways. "*Wong has spoken of feeling isolated as a Shanghainese child living in Cantonese-speaking Hong Kong, and it may be said that this perception has translated into his status as a maverick filmmaker in the Hong Kong film industry. On the other hand, like most mainland migrants who grew up in Hong Kong, Wong has assimilated into Hong Kong Cantonese society, and his films also reflect this condition.*"<sup>11</sup> Kar-wai was missing the Hong Kong where he was a child. So, all elements of the trilogy: the narrative, the character, the choice of colour, setting, editing, etc. sets a nostalgic atmosphere for audience.

In the narrative of *Days of Being Wild*, Yuddy (Leslie Cheung) wants to find his mother, because he believes his biological mother could cover himself as if he was born. In *In the Mood for Love*, Mr. Chow (Tony Leung) and Mrs. Chan (Maggie Cheung) look for metaphysical love in the old times. In *2046*, main characters want to recapture lost memories in which they were happy. As Lacanian literature suggests, it was mostly 'desired objects' (*objecti petita*) that the main characters misses and wishes. To reach their *objeti petita*, characters begin a journey. An example would be Yuddy's journey to the Philippines to find his birth mother in the movie *Days of Being Wild*. This journey

---

10 Ngo, H. and Hui, L. (2016) *American Behavioral Scientist*; "Cultural Identity and Adaptation of Mainland Chinese Immigrants in Hong Kong", Vol. 60 (5-6), Sage Publication, USA. pp. 730-749.

11 Kaufman, A. (2008) Buffalo film seminars, (XVII:13), <http://csac.buffalo.edu/moodforlove.pdf>; csac.buffalo.edu, Accessed: 01. 06. 2017.

---

brings his death. Mr. Chow travels to Singapore to find Miss Su in 2046. In *In the Mood for Love*, Mr. Chow goes to a temple of Buddhist in Kampuchea to tell his secret to a tree hollow in Angkor Wat. Actually, all these journeys were internal journeys through which the characters aimed to shape their identities.

The search for identity shows itself in the use of the actors in different roles or in their reincarnated versions and in the use of same space in these three movies. Tony Leung who appears as Mr. Chow in the movie *In the Mood for Love* also appears as Tide in *Days of Being Wild*. However, in this movie the character Tide is presented as a reincarnated version of another character, Yuddy. Leung also appears as Chiu Wai in the movie 2046. In 2046, Chiu Wai stays in the hotel 2046 where Mr Chow and Mrs Chan meets in *In the Mood for Love*. The intertwined character of these movies, the characters' looking at mirrors in those movies represents the search for social identity in which way they have tried to find their identity.

Remembering and 'memory' are two inherent features of nostalgia, Kar-wai's films underline the fact that the director knows the future and shapes the story-line/perspective respectively. A dialogue about 'remembering' from film of *Days of Being Wild* would be an example: "At one minute before 3 pm. on April the 16th, 1960, you are together with me. Because of you, I will remember that one minute. From now on, we are friends for one minute. This is a fact, you cannot deny. It is done." The film focuses on belonging issue in China by way of Yuddy. At the end of the film, Yuddy said to Tide: "Tell Su that I forgot each minute with her." So audiences would think about if people do not belong anywhere, they do not have a chance to embrace anything such as love, life, home, etc.

Other example is the name of the movie *Days of Being Wild* itself. The two words of *A Fei Zheng Chuan* -the original name of the movie- means the alienated youth in the daily language of Cantonese. The film of *The Days of Being Wild* tells the story of the Yuddy's youth. Yuddy wants to find his biological mother. Yuddy's search for his mother can be interpreted as a search for an identity. This search for mother/identity also symbolizes the society's search for identity - which is very much related to the feeling of nostalgia, as well. Yuddy, who is often seen in front of a mirror and has nothing to give to another woman, is actually the metaphor of Hong Kong and China. "The migratory theme prevalent in pre-1997 films when Hong Kongers looked outward for clues to their identity also returns with scenes or character connections in Singapore, Phnom Penh, Japan and Hong Kong. Neither place nor time is fixed and the film is therefore very disjointed. The nostalgic theme also returns, through the

*inclusion of the 1960s scenes as well as with the core purpose of travellers going to 2046 – for old memories.<sup>12</sup>”*

The director, who wants to recreate the mood of the 1960s through his films, transforms the characters into the social story of the space and the time they live in. More importantly, all of these feelings/mood that the director feels are aimed to pass through to the audience. The director shows the characters in a constant movement. For example they are going from one place to another by taxi, or walking on the road or moving from one room to another. In the same way, the character of *Days of Being Wilds* starts his journey as a passenger in a train. 2046 is also about a train journey. In all three films, characters are in shared houses, in hotel rooms, in the cars or trains. These places symbolize identity crisis of Hong Kongese people. The director prefers narrow and claustrophobic places. Main characters are distressed regardless they are being inside or outside; they sweat and frequently clean their faces.

The director chooses costumes such as traditional Chinese cheongsams with flowers which has not been used in the contemporary China in nostalgic purposes. In Chinese culture, flowers and their meanings are so important. The director rebuilds meaning and atmosphere of film with flowers such as Chinese rose, azalea, peony, etc. For instance flowers on the cheongsams in the films symbolize main character situation like Chinese rose symbols of brave soul in *In the Mood for Love*.

### *Conclusion*

All the movies analysed shows the importance of nostalgia in the Kar-wai films. We also saw all the interactions of the cinematographic subjects reflects and confirms Lefebvrian view of space. Nostalgia, as expected, has been one of the main subjects of art produced by the societies that has gone through drastic changes. Drastic changes, even if it does not go for the worse, might create such inclinations towards to the past. From this perspective, Hong Kong cinema, justifiably, used nostalgia as a main subject in many movies. Nostalgia, not only as a matter of subject but also a feeling aimed to pass through the audience needs a strong cinematographic construction. Space, as we used as a key notion of Lefebvre, is one of the main building blocks of this construction. Therefore, space became one of the leading

---

12 Ferguson, L. (2010) Hong Kong: Communicating 1997 and beyond through Film Author(s): eSharp, Special Issue: Communicating Change: Representing Self and Community in a Technological World [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_141049\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_141049_en.pdf), pp. 30-49; Accessed: 01. 06. 2017, p. 43.

---

tools used by directors of Hong Kong cinema in order to create an atmosphere for the audience's experience.

### NOTES

(1) We could mention on important events in Hong Kong; 1842, China ceded the island to the British as a colony after the First Opium War, it was controlled of Britain until 1997 except the date between 1941-45 Japanese occupation during World War II. 1970s - Hong Kong is established as an "Asian Tiger"; 1984, Britain and China signed Sino-British Joint Declaration; 1997 July - Hong Kong is handed back to the Chinese authorities after more than 150 years of British control. Hong Kong became a Special Administrative Region of the People's Republic of China under the principle of "One Country, Two Systems."

(2) The history of migration from mainland China to Hong Kong can generally be divided into four stages: First stage is the period from the British reoccupation of Hong Kong to the introduction of immigration control in 1950. Second one is the period from 50s until 1974, when the colonial government restrict immigrations, 3rd one is the years between from 1974 till 1980. And last one is the period of after 1984. In detailed and with further information: (Mizuoka, F. 2017).<sup>13</sup>

### REFERENCES:

- Ackbar, A. (2002) *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, 3<sup>rd</sup> printing, Minnesota Press: USA. Accessed: 01. 06. 2017.
- Botang, Z. and Cheuk, P. T. (2008) *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect, Bristol, Uk/Chicago, USA, Accessed: 01. 06. 2017.
- Carter, D. (2017) *In the Mood for Love: Nostalgia and Memory* <http://blogs.iu.edu/aplaceforfilm/2017/02/02/in-the-mood-for-love-nostalgia-and-memory/> Accessed: 01. 06. 2017.
- Chow, R. (2001) A souvenir of Love in: *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, ed: Yau, Esther, Ching Mei, University of Minnesota Press, London, UK, Accessed: 01. 06. 2017.
- Ferguson, L. (2010) Hong Kong: Communicating 1997 and beyond through Film Author(s): *eSharp*, Special Issue: Communicating Change: Representing Self and Community in a Technological World [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_141049\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_141049_en.pdf) , pp. 30-49; Accessed: 01. 06. 2017.

---

13 Mizuoka, F. (2017) *British Colonialism and 'Illegal' Immigration from Mainland China to Hong Kong*, Url: <http://hdl.handle.net.10086/28669>.

---

- Kar, L. (2001) An overview of Hong Kong's New Wave Cinema, in: *Hong Kong's New Wave Cinema* Esther, C. and Yau, M. (ed.), University of Minnesota Press: London, pp. 31-52.
- Kaufman, A. (2008) Buffalo film seminars, (XVII:13), <http://csac.buffalo.edu/moodforlove.pdf>; csac.buffalo.edu, Accessed: 01. 06. 2017.
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, Translated: Donald Nicholson-Smith, UK: Blackwell.
- Lefebvre H. (2013) *Kentsel Devrim*, Türkçesi: Selim Sezer, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Li, H. (2012) *Cinematic Hong Kong of Wong Kar-wai*, Doctor of Philosophy, Athens, Georgia. Accessed: 01. 06. 2017.
- Mizuoka, F. (2017) *British Colonialism and 'Illegal' Immigration from Mainland China to Hong Kong*, Url: <http://hdl.handle.net.10086/28669>.
- Ngo, H. and Hui L. (2016) American Behavioral Scientist; *Cultural Identity and Adaptation of Mainland Chinese Immigrants in Hong Kong*, Vol: 60 (5-6), pp. 730-749, USA: Sage Publication.
- Poshek, F. The 1960s: Modernity, Youth Culture, and Hong Kong Cantonese Cinema, in: *The Cinema of Hong Kong History, Arts, Identity*, ed. Fu, P. and Desser, D. (2002), USA: Cambridge University Press, pp.71-89.
- Tobias, S. (2001) Interview with Wong Kar-wai, *The Onion*, Vol. 37, No. 07, <http://www.avclub.com/wong-kar-wai-1798208135>, Accessed: 01. 06. 2017.



Зехра Јигит

Универзитет Акдениз, Одељење за филм и телевизију, Анталија, Турска

ПРИКАЗ НОСТАЛГИЈЕ ХОНГ КОНГА  
КАО ТЕМЕ У ТРИЛОГИЈИ КАР-ВАЈА

Сажетак

Хонг Конг је град који представља спој источне и западне културе и који је свој идентитет формирао на мултикултуралним структурама. Од колонијалног периода до транзиције деведесетих, Хонг Конг је прошао зачарани круг економије базиране на капитализму и растућем друштвено-економском притиску Кине (1). Ово је утицало на начин на који кинематографија Хонг Конга одсликава појам свог дуалног идентитета и конфузије идентитета у постколонијалној ери. Идентитетска збрка огледа се у дубоком осећању носталгије у остварењима Вонг Кар-Ваја, једног од представника кинематографије Хонг Конга. У његовим филмовима, Хонг Конг није само део његове личне стварности већ и портрет историје ове државе. Његови филмови гледаоцима приказују културне и друштвене трансформације. Хонг Конг је у његовим остварењима метафора културних артефаката и додатно одсликава егзистенцијални немир услед амбивалентне дуалности. Он се фокусира на теме као што су љубав, обмана, усамљеност, губитак идентитета и отуђење насталих услед тензија између Хонг Конга, Кине, Британије и Јапана. Полазећи од чињенице да кинематографски простор одсликава идеологије, политичке системе и друштвене односе, ова студија има за циљ да анализира трилогију Вонг Кар-Ваја која се састоји од филмова *Days of Being Wild* (1990), *In the Mood for Love* (2000) и *2046* (2004), из једне социолошке перспективе, ради разумевања представе колонијалног идентитета Хонг Конга као дијаспоре – полазећи од Лефавровог оквира који уважава (друштвени) простор као органски, животан и променљив друштвени производ. Студија се фокусира на свакодневицу филмских ликова ради схватања њиховог односа према простору.

**Кључне речи:** *Вонг Кар-Вај, Хонг Конг, модернизација, криза идентитета, носталгија*

---

# МИТОВИ ОБОЈЕНИ НОСТАЛГИЈОМ

---

## ХОЛИВУДСКИ ПОГЛЕД НА НОВИНАРСТВО

**Сажетак:** Рад се бави представљањем новинара и новинарства у холивудским филмовима са посебним фокусом на етичке принципе новинарства. Претпоставка од које се кренуло приликом осмишљавања истраживања је да производи популарне културе настају у одређеном друштвеном окружењу и да нам могу нешто рећи и о ширем друштвено-политичком контексту и о слици новинара и новинарства у различитим историјским периодима. Циљ је да истражи како су се у холивудском филму, почевши од седамдесетих година 20. века и успона истраживачког новинарства представљали новинари, новинарство и новинарска етика. Анализом десет филмова насталих у периоду између 1976. и 2015. утврђено је доминантно појављивање позитивних слика новинара и није уочена промена у примени овог механизма кроз различите друштвене околности у пет посматраних декада. Новинарска етика доследно се представља као врхунски циљ и мерило професионализма, одговорност новинарства као институције се у филмовима не преиспитује, а сва огрешења о професионалне нормативе индивидуализована су и доследно кажњена.

**Кључне речи:** новинари, новинарство, новинарска етика, холивудски филм, представљање

### Увод<sup>1</sup>

У оквиру америчких медијских студија тема представљања новинара и новинарства у холивудским филмовима одавно

---

<sup>1</sup> Рад је део мастер рада *Представљање новинара и новинарске етике у холивудском филму* насталог под менторством доц. др Јелен Клеут и

је препозната као научно интересантна и важна и читав низ аутора истраживао је и објављивао о њој. У нашој средини, међутим, она до сада није привукла велику пажњу истраживача те није доступна ни литература о њој на нашем језику.

Улога и положај новинара у друштву врло су специфични и кроз неколико векова своје историје и умножавања броја медија они су се мењали. Одувек су постојали медији намењени искључиво информисању и образовању публике, али и готово од самог почетка штампе они намењени само забави. У овом раду фокус пажње усмерен је на слику новинара које можемо назвати озбиљнима имајући на уму оне који су се бавили информативним и истраживачким новинарством, дакле врстама новинарства које су усмерене на заштиту јавног интереса. Претпоставка од које се ишло приликом осмишљавања истраживања је да производи популарне културе, у овом случају филмови, настају у одређеном друштвеном окружењу и да нам могу нешто рећи и о ширем друштвено-политичком контексту и о слици новинара и новинарства у различитим историјским периодима. Холивудски филмови изабрани су због своје планетарне популарности и гледаности и дуге историје утицаја америчке популарне културе и на овим просторима. Такође, у домаћој кинематографији не би било могуће сачинити адекватан узорак јер филмова који се баве новинарством и новинарима има веома мало, поготово оних у којима је фокус пажње на њима<sup>2</sup>.

Новинарство је врло рано побудило интересовање холивудских филмских стваралаца. Од филма *Насловна страна* (*The Front Page*) из 1931. преко ремек дела филмске уметности из 1941. Орсона Велса *Грађанин Кејн* (*Citizen Kane*) – који је Амерички филмски институт 1999. издвојио као најбољи филм свих времена – до савремених филмова, новинарство као тема и друштвена улога запослених у овој професији инспирисали су холивудске филмске ауторе и привлачили велику пажњу филмске публике. Велики је број оваквих филмова настао у Холивуду током једног века његове историје.

У претходним истраживањима ове теме утврђена је дуготрајна присутност новинарства и новинарске етике као теме

---

одбрањеног 12. 10. 2017. на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

2 Осим југословенског филма Фадила Хацића *Новинар* (1979) који је у фокусу пажње имао положај и улогу новинара у друштву, Милош Радивојевић снимио је 1984. филм *Уна*, према књизи Моме Капора, о односу студенткиње новинарства и њеног професора, а *Црни бомбардер* Дарка Бајића из 1992. представља својеврстан омаж *Радију Б92*.

у Холивуду већ од његових најранијих дана. Вон (Vaughn) и Евенсен<sup>3</sup> (Evensen) утврдили су да је већ тридесетих година 20. века направљен својеврстан уговор о међусобном ненападању између удружења америчких новинара и филмских продуцената и дистрибутера јер су две индустрије препознале корисност међусобне добре сарадње<sup>4</sup>. Представе новинара у филмовима од тада су се мењале и иницијални договор убрзо је напуштен, али обим продукције који ни до данас није опао, потврђује тезу Томаса Зинде (Thomas Zynda) да „Холивуд има виртуални монопол на слику новинара у јавности” и да у својеврсној транспозицији улога филмска индустрија преузима дужност новинарске па, „као што новинарство има улогу „пса чувара”<sup>5</sup> владајућих структура, тако Холивуд, у име јавности – и са својим комерцијалним мотивима – држи новинарство на оку”<sup>6</sup>.

Зинда увиђа извесне паралеле и правилности и на темељу њих систематизује најчешће фокусе пажње у оваквим екранизацијама: „Иако се ти филмови међусобно разликују, они најчешће представљају четири аспекта: карактере новинара, новинску кућу за коју они раде, друштвену улогу новинарства и контекст друштва у којем новинар ради”<sup>7</sup>.

Новинарство, ипак, никад није престало да привлачи пажњу популарне културе, па је амерички истраживач Џо Салцман (Joe Saltzman) сачинио својеврсну интернет базу под називом *Image of the Journalists in Popular Culture Database* у којој је од 2008. до данас прикупљено 67.000 различитих уноса који обухватају филмове, књиге, телевизијске и радијске форме, стрипове, песме и слично инспирисане новинарством. На овом сајту објављује се и „Image of the Journalists in Popular Culture Journal” који окупља и објављује радове професионалаца који истражују ову тему.

Двојица истраживача који су дали огроман допринос научном препознавању важности ове тематске области Метју Ерлих<sup>8</sup> (Matthew Ehrlich) и Брајан Мекнер<sup>9</sup> (Brian McNair)

---

3 Vaughn, S. and Evensen, B. (1991) Democracy's Guardians: Hollywood's Portrait of Reporters, 1930–1945, *Journalism Quarterly* 68 (4), pp. 829–838.

4 Исто, стр. 830.

5 Енг. *watchdog*

6 Zynda, T. (1979) The Hollywood Version: Movie portrayals of the press, *Journalism History* 6, p. 22.

7 Исто, стр. 17.

8 Ehrlich, M. (2004) *Journalism in the Movies*, Urbana: University of Illinois Press.

9 McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

---

сагласни су да су филмови врло често креирали митске представе о новинарима и поготово о друштвеним улогама новинарства. Тако је непрестано репродуковани мит о новинарству као „седмој сили”, према Мекнеровим тврдњама, дубоко идеолошки јер не престаје да потврђује нормативно уверење да новинарство не само да треба да прави разлику у демократијама него то и мора да чини<sup>10</sup>. Ерлих увиђа да некритичко представљање положаја новинарства у либерално-демократском друштву које он назива „мит о независном новинарству на дерегулисаном тржишту” може бити опасно јер може да поремети реалне представе о односима моћи и „о удобности позиције комерцијалних медија у односу на носиоце доминантне политичке и економске моћи”<sup>11</sup>.

Међутим, митови никад нису једнодимензионални и немају само једну функцију, а не треба их тумачити ни као неистините, стога Ерлих признаје њихову неопходност јер „представљају заједничке вредности, потврђују основна уверења и негирају нека друга и помажу људима да се ангажују, цене и разумеју сложене радости и жалости нашег заједничког постојања, а популарна култура важан је извор оваквих модела за инспирисање људских живота”<sup>12</sup>. Исти аутор тврди и да „филмови о новинарству рефлектују митове обојене носталгијом, али и испитују контрадикције и у новинарству и америчкој култури” и додаје да „митови заиста могу имати конзервативну идеолошку функцију легитимисања постојећег стања ствари, међутим они могу и да критикују и мењају статус кво”<sup>13</sup>. Коментаришући аналогију Мајкла Шадсона да су процене о снази и утицају новинарства у културном и политичком животу претеране и да „када критичари гледају новинарство, они виде Супермена, који је, у ствари, само Кларк Кент”<sup>14</sup>, Ерлих такође констатује да проблем са новинарима у реалности није то што су превише моћни него управо то што нису довољно одлучни и да представе у филмовима о новинарству то не проблематизују довољно<sup>15</sup>. Он додаје да публика не би требало да очекује од новинара да суперхеројски лете и спасавају их од свих могућих зала, али да она може и да и треба да очекује да новинари одбаце

---

10 Исто, стр. 144.

11 Ehrlich, M. (2006) Facts, Truth And Bad Journalists In the Movies, *Journalism*. Vol 7, Issue 4. p. 515.

12 Ehrlich, M. (2009) Studying the Journalist in Popular Culture, *Image of the Journalist in Popular Culture Journal*, Volume 1, Fall 2009, p. 4.

13 Ehrlich, M. (2006) nav. delo, pp. 5–6.

14 Schudson, M. (1995) *The Power of News*, Cambridge, London: Harvard University Press, p. 17

15 Ehrlich, M. (2004) nav. delo, str. 180.

---

стереотипне представе о себи и извештавају о ономе што јавност треба да зна, чак и онда, и поготово онда, када је то политички и економски ризично<sup>16</sup>.

Ерлих препознаје велики утицај и моћ филмова о новинарству и када у идеализованим приказима све конфликте решавају у корист новинара, али и када на циничан начин сугеришу беспомоћност појединца пред огромном моћи медија и додаје да „у најгорем случају филмови раде оно за шта је *Мрежа* оптужила телевизију: умирују наше оправдане узнемирености, а у најбољем случају могу нас инспирирати да размишљамо критички о улози новинарства у демократским друштвима и да, у духу филма *Сви председничкови људи*, могу да нас подсећају да на коцки није само слобода медија него и будућност земље<sup>17</sup>.

Мекнер пише да је новинарство прикладно за представљање на филму, јер његова природа генерише сукобе и наративе који граде добре заплете због тога што је новинару, као и полицајцу или приватном детективу, посао да разоткрива оно што неки људи желе да сакрију од јавности, да истражују скандале, заташкавања, корупцију и криминал. „То је њихов посао кроз векове либералне демократске историје и загарантован је у уставима многих земаља, поготово је то случај у САД у којима је већина ових филмова створена“<sup>18</sup>.

Етичке дилеме пред којима се новинарке и новинари често нају у свакодневном раду представљају, с једне стране захвалне заплете које филм може добро да експлоатише, а са друге стране могу да послуже као корисне моралне поуке за цело друштво. Ерлих у својој књизи *Journalism in the Movies* тврди „да чак и када филмови приказују новинаре као ниткове а медије као корумпиране, они и даље не оспоравају идеју да медији могу и морају играти централну улогу у друштву“<sup>19</sup>. Према његовом мишљењу, причама о моралности у којима су новинари прописно кажњени за своје грехе, филмови истичу и правила исправног професионалног и приватног понашања, а заједничка функција митова је да употребом жртве укажу на потребу поновног успостављања и примене друштвених норме. „Чак и ако филмови приказују савремену ситуацију у којој новинарска пракса не обавља

---

16 Исто, стр.180

17 Исто.

18 McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 25.

19 Ehrlich, M. (2004) *nav. delo*, str. 9.

---

увек своју дужност, они често носталгично у идеализованој прошлости траже боље примере<sup>20</sup>.

Савремена свакодневна новинарска пракса понекад може изазвати забринутост и стрепњу због стања у којем се новинарска етика налази због честих примера кршења темељних професионалних и етичких норми и филмски аутори неретко издвајају овакве приче и претварају их у филмове чији задатак, онда, постаје да укључе публику у размишљање о оваквим појавама и њиховим последицама на остатак друштва. У САД постоји традиција употребе оваквих филмова управо у настави Етике новинарства на Универзитетима. Хауард Гуд (Howard Good) уредник књиге *Journalism Ethics Goes to the Movies* која је конципирана као приручник за наставу овог предмета у уводу каже: „Филмови имају моћ да испричају дуже, комплексније приче о новинарима који су се нашли пред етичким дилемама ангажујући познате звезде попут Џорџа Клунија или Кејт Бланчет. Ако филмови и могу бити медиј за разматрање етичких питања, то није тако због њихове способности да понуде заокружене моделе и ставове моралне филозофије. Филмови о новинарству много су функционалнији у отварању дијалога о етици него у нуђењу готових решења<sup>21</sup>.

Циљ овог рада је да истражи како су се у холивудском филму, почевши од седамдесетих година 20. века и успона истраживачког новинарства представљали новинари и новинарство уз посебан фокус на представљање етичких принципа новинарства. Истраживачка питања на која ће рад покушати да одговоре су: каква је филмска представа истраживачких новинара који у свом ангажману заступају јавни интерес, како се у филму представља новинарска етика и да ли се слика новинара мењала у холивудском филму кроз различите друштвене околности у периоду од седамдесетих година прошлог века до данас.

### *Теоријски и методолошки оквир*

Теоријску основу овог истраживања чини концепт представљања развијен у оквиру британских студија културе насталих у Бирмингемском центру за истраживање савремене културе. Концепт представљања заузима значајно место у радовима Стјуарта Хола (Stuart Hall)<sup>22</sup>. Овај аутор

---

20 Исто, стр. 9.

21 Good, H. (2008) Introduction, in: Good, H. (ed.) *Journalism Ethics Goes to the Movies*, Lanham: Rowman & Littlefield, p. 5.

22 Hall, S. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage publications, p. 15.

---

представљање објашњава као произвођење концепата значења у нашем уму кроз језик којим се ствара веза „између концепата и језика помоћу којих реферишемо на стварни свет предмета, људи и догађаја, или на имагинарне светове измишљених предмета, људи и догађаја”<sup>23</sup>.

У оквиру студија културе „начини представљања не сматрају се само искривљеном и ограниченом „рефлексijом”, већ и „узроком” наших друштвених односа”<sup>24</sup>. У вези са овим уведен је концепт идеологије. Пратећи Хола, Бригс и Кобли доводе појам идеологије у везу са појмом представљања, које „као активан рад на томе да ствари добију значење” – неминовно усваја неке идеје и вредности, те је стога и представљање идеолошко<sup>25</sup>. Али временом је концепт идеологије преиспитиван и допуњен или замењен појмом дискурса: „’Дискурс’, с друге стране, предочава представљање као нешто што је уплетено у односе моћи. Уместо да преноси идеологију садржајима представа, ’дискурс’ указује да сам чин представљања обликује наше односе са светом, собом и другима. Према овом схватању, не постоји ништа ’изван’ датог ’дискурса’ – никаква ’реалност’ као таква – осим других ’дискурса’”<sup>26</sup>.

Ово је било једно од полазишта студија културе и у приступу анализи филма. Келнер тврди да нам разумевање популарних холивудских филмова и других видова медијске културе може помоћи у разумевању сопственог окружења и друштва чији смо део, а да нам „схватање разлога због којих одређени садржаји постају популарни може помоћи да расветлимо социјално окружење из кога они произлазе и у којем се крећу, обезбеђујући нам увид у оно што се дешава у нашем друштву и култури”<sup>27</sup>.

За методу истраживања одабрана је анализа филма коју је формулисао Лотар Микош. Он своју дефиницију анализе филма чврсто заснива у чињеници да њен циљ мора бити да посматра и тумачи како структуре филма делују у оквиру комуникационих процеса због чега смешта овако конципирану анализу у оквир комуникологије и студија културе и тврди да је то оно што одваја филмску анализу како је он посматра од других врста филмске анализе у студијама филма

---

23 Исто, стр. 17.

24 Briggs, A. i Koblj, P. (2005) *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio, str. 470.

25 Исто, стр. 471.

26 Исто, стр. 475.

27 Kelner, D. (2004) *nav. delo*, str. 12.

---



или књижевности<sup>28</sup>. У овако постављеној анализи филма претпоставка је, као и у концепту представљања, да пуно значење филма не постоји као дато и чињенично већ да оно настаје тек у комуникацији са публиком или истраживачем, у оквиру које се структуре филмског текста интегришу се значењима која им гледаоци додељују и током овог процеса настаје, такозвани, примљени текст, који у одређеној мери денотира конкретно значење „оригиналног текста”<sup>29</sup>. Под претпоставком да се анализа углавном односи на то како је структурна функција филмских текстова значајна за његово разумевање, Микош каже да се онда конкретна когнитивна сврха анализе може фокусирати на пет следећих нивоа: садржај и представљање, нарација и драматургија, карактери и глумци и естетика, уз напомену да се сваки филм може истражити на овим нивоима и да се анализа може ограничити на један ниво, али може узети у обзир и остале нивое<sup>30</sup>. Будући да се први ниво за анализу филмова односи управо на успостављање значења, односно на начине на које се садржај приказује и како то доприноси стварању значења и конструкцији друштвене стварности, фокус овог рада био је управо на овом нивоу анализе и на анализи карактера уз секундарно обраћање пажње и на остале нивое анализе.

### *Истраживачки корпус филмова*

У оквиру постављеног теоријско методолошког оквира, и полазећи од претпоставке да анализа холивудских филмова који су за тему бирали новинарство и новинаре може да нам пружи увиде у начине на које су ова професија и њени актери представљани на филму кроз последњих неколико деценија у датим друштвено-политичким околностима и односима моћи, као и етичке дилеме које су у том процесу настајале, за потребе овог истраживања направљен је избор од десет филмова.

Већина изабраних филмова су екранизације истинитих догађаја и правих новинара и новинарки и њихових професионалних искустава или постигнућа и сви се, у мањој или већој мери, могу посматрати кроз призму новинарских етичких норматива. Три одабрана филма – *Мрежа (Network)*, *Без зле намере (Absence of Malice)* и *Досије Пеликан (Pelican Brief)* – екранизују измишљене приче о новинарима и у анализи не укључују аспект верности конкретним реалним догађајима као остали, али имају потенцијал представљања ауторске

---

28 Mikos, L. (2014) Analysis of Film, in: Flick, U. (ed.) *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, London: SAGE Publications, p. 410.

29 Исто, стр. 410.

30 Исто, стр. 413.

интерпретације онога што је друштвена и новинарска реалност. Они се често користе да би се указало на појаве или проблеме у новинарству или његовом односу са носиоцима позиција моћи. За почетну тачку узет је најутицајнији од свих филмова који су се до сад бавили новинарством а то је филм *Сви председнички људи* (*All President's Men*) из 1976, а потом су из сваке декаде до данас одабрана по два филма.

Из седамдесетих година 20. века поред *Свих председничких људи* Алана Пакуле (Alan Pakula) изабран је филм *Мрежа* (*Network*) Сиднија Лумета (Sidney Lumet) из исте године. Из осамдесетих година 20. века изабрани су филмови *Црвени* (*Reds*) Ворена Битија (Warren Beatty) из 1981. и *Без зле намере* (*Absence of Malice*) Сиднија Полака (Sydney Pollack) из 1981. Из последње декаде 20. века изабрани су филмови *Досије Пеликан* (*Pelican Brief*) Алана Пакуле из 1993. и *Инсајдер* (*The Insider*) Мајкла Мена (Michael Mann) из 1998. године. Из прве декаде 21. века у корпус су уврштени филмови *Лаку ноћ и срећно* (*Good Night and Good Luck*) Џорџа Клунија (George Clooney) из 2005. и филм *Фрост/Никсон* (*Frost/Nixon*) Рона Хауарда (Ron Howard) из 2008. године. Последња два одабрана филма су *Истина* (*Truth*) Џејмса Вандербилта (James Vanderbilt) из 2015. и *Под луном* (*Spoilight*) Тома Макартија (Tom McCarthy) из исте године.

#### *Резултати истраживања о представљању новинара и новинарства*

Током анализе одабраних филмова уочене су неке правилности које се понављају у различитим филмовима и између којих је могуће успоставити аналогije. Ограниченост корпуса не дозвољава уопштавање генералних закључака који би се односили на целу немалу холивудску продукцију ове врста филмова, али у оквиру корпуса препознати су неки трендови у одређеним епохама, као и слични поступци, карактеризације ликова и слично.

Будући да представљање никад није дословно приказивање реалних догађаја већ тај активни процес подразумева селектовање и обликовање онога што ће бити представљено, слике које су настале ауторским поступцима у поменутих филмовима нису увек у потпуности одговарале историјским чињеницама. Тако су ликови Боба Вудворда (Bob Woodward) и Карла Бернстина (Carl Bernstein) у *Свим председничким људима* и Едварда Мароуа (Edward Murgow) у *Лаку ноћ и срећно* представљени херојски и као бескомпромисно посвећени остварењу функције новинарства у надгледању оних који се налазе на јавним функцијама и позицијама моћи и чије деловање има далекосежне последице. То су новинари који

немају право на грешку јер будућност земље и њених грађанки и грађана зависи од њих и они су том задатку дорасли. Поготово у првом филму, двојица новинара представљени су као безгрешни, иако млади и неискусни, заобилазе низ препрека и са свим ограничењима излазе успешно на крај. Овој представи допринела је чињеница да филм представља екранизацију књиге коју су написали Вудворд и Бернстин о свом уделу у афери Вотергејт.

Иако ниједан од ова два филма не експлицира да су управо поступањем новинара раскринкани један амерички председник и један сенатор, оба у великој мери кодирају своје поруке тако да публика у процесу декодирања врло лако може управо то да закључи. Критичари су данас углавном сагласни да су заслуге приписане новинарима у колективном сећању у оба случаја преувеличане, али неки од њих то не виде као проблем. Мекнер се, рецимо пита шта би било да су у Никсоновој ери сви амерички новинари били посвећени и предани као Вудворд и Бернстин: „Можда онда не би било потребе за оваквим филмом јер можда до Вотергејт скандала никада не би ни дошло”<sup>31</sup>.

Представљање Едварда Мароуа укључује и једну озбиљну моралну дилему, али је ситуација представљена тако да га ослобађа одговорности за њу. Његова одлука да не изгуби фокус у борби против сенатора Макартија (McCarthy) и не узме у заштиту колегу јер би тиме отворио нови фронт против издавача Херста за резултат има самоубиство колеге. Али, филм нуди оправдање за овај поступак: да је одабрао другачије, могао је да изгуби битку коју је водио у име интереса целе јавности. Новинар херој у овој представи није погрешно него је поднео жртву због вишег циља.

Главни лик у филму *Инсајдер* Ловел Бергман (Lowell Bergman) такође је представљен херојски, он насупрот себе има, са једне стране, моћну дуванску индустрију бескомпромисну у заштити својих интереса а са друге стране свог послодавца кућу ЦБС, неспремну да јавни интерес стави испред компанијског. У свету укрупњавања медијског тржишта који филм реконструише, Бергман је морални компас и кроз њега ова прича слави новинарски професионализам. Но, нису сви актери ових догађаја били задовољни филмским приказом. Ловел Бергман сарађивао је са ауторском екипом филма и учествовао у његовој промоцији и несумњив је његов утицај на сценарио. Продуцент Дон Хјуит (Don Hewitt), пак, тврдио је да је Бергман, у сарадњи са сценаристом створио лик и матрицу догађаја који не одговарају реалности, док је

---

31 McNair, B. (2010), нав. дело, стр. 19–20.

Мајк Валас цинично коментарисао да би филм требало да се зове „Седмог дана Бергман се одмарао“<sup>32</sup>.

Филм *Под лупом*, чини се, од четири поменута, најреалније представља своје новинаре јунаке. У конструисању њихових ликова и као новинара и као припадника локалне и религијске заједнице није било сувишне романтизације и инсистирања на безгрешности. Сви чланови тима имају дилеме и камера прати процесе њихових преиспитивања и сучавања са грешкама и пропустима из прошлости за које преузимају одговорност и претварају та искуства у мотивацију да рад на њиховом централном пројекту у филму буде бољи. Филмска представа Резендеса (Rezendes), Робинсона (Robinson), Керола (Carroll), Саше Фајфер (Sacha Pfeiffer) и њиховог уредника Барона (Baron) одмерена је и не креира звезде од њих, али је кроз начин на који филм транскодирала идеолошке позиције и односе актера утисак о важности и снази њиховог подвига сасвим јасан.

Насупрот херојима представљеним у четири екранизације стварних догађаја у корпусу овог истраживања стоји антихеројска слика Дејвида Фроста (David Frost). Иако се ради о новинару који је бившем председнику Америке Ричарду Никсону (Richard Nixon) приредио симболичко суђење које никад није имао јер га је председник Форд (Ford) помиловао, Фрост је у филму представљен као неко од кога нико није очекивао овакав успех. Један од најближих сарадника у филму описује га као *најнеобичнијег од свих хероја и човека без политичких уверења који никада није гласао али је имао квалитет који је мало других имало – разумео је телевизију*. У наративној структури филма Фрост је искоришћен као средство у грађењу филмске неизвесности те је представљен као аутсајдер у политичком новинарству чија амбиција надиласе његове професионалне квалитете и тек у последњих петнаестак минута филма овај јунак доживљава свој професионални тријумф.

Холивудски филм све ситуације у којима се новинари хероји супротстављају моћним противницима структурира по уобичајеном наративном моделу преузетом из књижевности који се заснива на архетипском сукобу добра и зла. Да би нешто било подвиг, неопходно је да хероји имају насупрот себе озбиљног противника са којим није лако изаћи на крај, па се они тако супротстављају председнику САД и његовој администрацији, цркви, корумпираном систему локалне управе и дуванској индустрији, али и власницима и доносиоцима одлука медијских кућа у којима су запослени.

---

32 Ehrlich, M. (2004), нав. дело, стр. 144.

---

И без обзира на то што се у свим овим случајевима ради о екранизацији реалних догађаја чији је исход јавности одавно познат, драматуршка структура ретко открива исход на почетку да би се ретроспективно враћала на екранизацију процеса, већ се најчешће ради о линеарно структурираним наративима који укључују низ перипетија и неизвесност да би на крају филмски хероји новинари тријумфовали над моћним противницима.

Три филма у корпусу који се баве телевизијским новинарима – *Мрежа*, *Инсајдер* и *Истина* – представљају новинаре као борце за одбрану професије а понашање корпоративних власника њихових медијских кућа као опасно по демократски поредак због спремности да се у име комерцијалног успеха одрекну свих садржаја осим забавних и спектакуларних или да чине компромисе у селекцији информативних садржаја због економских и политичких притисака споља. У сатиричном филму *Мрежа* најснажнија је критика спектакуларизације садржаја, чак је толико заоштрена да креира свет у којем је могуће да менаџмент телевизије организује убиство свог водитеља у живом телевизијском преносу. У таквом свету рејтинзи су једино мерило вредности. У друга два филма, који се баве истом Си-Би-Есовом истраживачком емисијом „60 минута” у различитим периодима, критичка оштрица усмерена је ка корпоративној управи телевизије због неспремности да стане у одбрану своје емисије, најдуговечније таквог типа на америчкој телевизији, зарад заштите својих економских интереса, у првом случају да не би угрозила процес власничке трансакције саме телевизије, а у другом да не би угрозила интересе политичких доносилаца легислативних одлука које су у њеном економском интересу. У сва три филма новинари су представљени као фактори који се супротстављају овим процесима и покушавају да сачувају част професије.

Филмови *Мрежа* и *Истина* проблематизују и финансијску (не)исплативост информативних програма. Лукративна мотивација у *Мрежи* је представљена кроз трансформацију целе уређивачке политике, вртоглави успон инфотејмента и успостављање резултата мерења гледаности као једино мериторних, а у *Истини* кроз чињеницу да се емисија „60 минута” бори за термин емитовања са преносом евангелистичке проповеди Била Грејема (Billy Graham) и ток-шоу емисијом доктора Фила (Dr. Phil). На питање Мери Мејлс (Mary Males) у филму како је то могуће, продуцент јој договара: Вести не плаћају рачуне. У једном од монолога на крају филма Ден Радер (Dan Rather) објашњава како је Си-би-ес стигао дотле: *Ако интервјуишеш такмичаре ријалитија*

„Сурвајвор” уместо оне који су преживели геноцид<sup>33</sup> имаћеш више плаћених огласа.

У корпусу су уочена и четири филма која би могла бити оквалификована као носталгични. Овај ауторски поступак користи се да би се одала почаст ликовима или догађајима из прошлости, али и као опомена у односу на актуелне доминантне идеолошке матрице.

Филм *Црвени враћа* се више од 60 година у прошлост да би екранизовао последњих пет година живота америчког новинара Џона Рида (John Reed) и проговорио о заборављеној историји америчког левичарског покрета. Ово је својеврсна романтична посвета Ворена Битија лику и делу америчког новинара и левичара, једном од тројице Американаца сахрањених у Кремљу, али и иконама левичарског покрета са почетка 20. века од којих су неке представљене као ликови у филму, а неке учествују у документарном дискурсу филма.

Носталгичан осврт на новинарске подвиге представљају филмови *Фрост/Никсон* и *Под лупом*. Оба са временске дистанце, први од 30 година, а други од 15 година, подсећају на примере новинарске храбрости која је резултирала позитивним исходима за интерес јавности. Рон Хауард чак у имену свог филма, без обзира на несумњиво већу познатост презимена бившег америчког председника, на прво место ставља новинарево презиме.

Сви носталгични филмови, будући да се враћају у неке претходне епохе користе уобичајена средства за постизање аутентичности: костиме, шминку, сценографију и музику, док редитељ филма *Лаку ноћ и сретно* Џорџ Клуни иде корак даље па његов филм не користи само уобичајену филмску апаратуру за стварање утиска аутентичности, већ употребом црно-беле технике снимања опонаша и филмску технологију периода који описује.

Три филма која нису заснована на истинитим догађајима настала су у различитим друштвеним контекстима и са, чини се, различитим мотивацијама. Филмови *Мрежа* и *Без зле намере* представљају отворене етичке опомене за професију. Сидни Лумет и Педи Чајефски (Paddy Chayefsky) *Мрежом* већ седамдесетих година 20. века на сатиричан начин и служећи се претеривањем опомињу на забрињавајући процес комерцијализације телевизијских програма и дају најмрачнију прогнозу његовог исхода.

---

33 Енг. *genocid survivors*

Ауторски тим филма *Без зле намере*, који Мајкл Шадсон назива „Вотергејтом у новинарству”<sup>34</sup>, Сидни Полак и Курт Лутки (Kurt Luedtke) заострио је критичку ивицу према неетичном бављењу новинарством толико да било коме ко је упућен у процес рада (а Лутки је упућен будући и сам бивши новинар и уредник) догађаји које екранизује делују неаутентично.

Сценарио за трећи у овој групи филмова *Досије Пеликан* адаптација је књиге Џона Гришама (John Grisham), веома тиражног и успешног аутора, а судећи по буџету и убедљиво највећој заради у корпусу овог истраживања и уобичајеној структури исплативих холивудских трилера, тешко је уочити другу мотивацију од комерцијалне. Филм је режирао Алан Пакула који се 20 година касније вратио новинарству као теми и уочљиви су слични механизми у представљању новинара хероја као у *Свим председниковим људима*: ствара се слика безгрешног, честитог новинара о чијем животу ван професионалног гледалац не сазнаје ништа, али је филм на плану садржаја и драматургије много ближи типичном холивудском трилеру и он више истражује идеолошке позиције носилаца власти и економске моћи, а новинарство се појављује као контролни фактор без много фокусирања на анатомију новинарског процеса.

Лик новинара Греја Грентама (Gray Grantham) у целом корпусу издваја расна припадност. У свих преосталих девет филмова не само да нема главних јунака Афро-Американаца, него их нема уопште. У стварању представе о новинарском свету и новинарским ликовима Холивуд у анализираним периоду Афро-Американце третира као невидљиве и веома је тешко пронаћи филмове у којима се они појављују. Имајући на уму тумачења настала у оквиру студија културе о репродукцији постојећих друштвених сукоба и дискурса кроз производе популарне културе којима се публици пружа материјал за стварање идентитета и тумачења света<sup>35</sup>, филмско репродуковање слике света у којој Афро-Американци немају глас и не баве се новинарством ограничено је, далеко од реалног и контрапродуктивно.

Посматрајући доминантне кодове рода и пола, у корпусу истраживања уочен је релативно мали број женских ликова, нарочито у главним улогама, а међу њима врло су честе негативне представе. У главним улогама појављују се Меган Картер (Megan Carter) у *Без зле намере* и Мери Мејлс

---

34 Schudson, M. (1992) *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget and Reconstruct The Past*, New York: Basic Books, p. 120.

35 Kelner, D. (2004) нав. дело, стр. 261.

---

у *Истини*, док су запажене и улоге Луиз Брајант (Louise Bryant) у *Црвенима*, Дајане Кристенсен (Diana Christensen) у *Мрежи* и Саше Фајфер у филму *Под луном*. Најнегативније су представе жена у филмовима који нису засновани на истинитим догађајима. Два огледна лика које су аутори сценарија, у оба случаја мушкарци, одабрали да представљају све лоше и неетично у новинарству Меган Картер и Дајана Кристенсен су жене.

*Резултати истраживања о представљању новинарске етике*

У контексту етичких порука филмова о новинарству, може се рећи да се етичност и професионализам вреднују као апсолутна нормативна правила и њихова одрживост се никада не проблематизује и не преиспитује. Једини изузетак је филм *Истина* који представља ретроактивни покушај одбране достојанства дискредитоване новинарке Мери Мејпс. У њему се заменом теза оправдава начињена грешка, па се инсистирањем на приоритетности истинитости објављених информација покушава компензовати недостатак њихове утемељености у писаном извору чију је аутентичност немогуће утврдити. Сви остали филмови репродукују друштвени консензус о темељним етичким вредностима америчког новинарства.

У систематизацији представљања етичке проблематике у филмовима могуће је употребити модел утицаја на масмедјске садржаје Памеле Шумејкер (Pamela Shoemaker) и Стивен Риса (Stephen Reese) који се састоји од пет концентричних кругова при чему сваки следећи обухвата шире поље утицаја<sup>36</sup>. Пет нивоа утицаја представљају: индивидуални (лична својства и уверења); професионални (улога и статус у редакцији, положај у хијерархији); организациони (медијска организација); ванмедијски (друге медијске организације, интересне групе и повратно публика) и идеолошки (доминантне идеје и вредности времена)<sup>37</sup>.

Индивидуални ниво укључује лична својства и уверења новинара. Будући да учешће у процесу производње фактографских медијских садржаја искључује пристрасност било које врсте, па била она заснована и на личним уверењима, у овом пољу деловања може доћи до етичких дилема. Филм *Црвени* одлично проблематизује управо утицај личних уверења на професионализам новинара, па приказује пут Џона Рида

---

36 Shoemaker, P. and Reese, S. (1996) *Mediating the message: Theories of influence on mass media content*, New York: Longman.

37 Исто, стр. 91–93.



од новинара симпатизера који прати рад левичарских партија преко фазе активизма и чланства до пропагандистичког ангажмана у Октобарској револуцији. Када се у филму *Истина* Мери Мејпс нађе пред независном комисијом која утврђује степен професионализма у истраживачком поступку њеног тима, њена политичка уверења постају један од кључних предмета истраге.

На нивоу личних својстава може се преиспитивати да ли се у представљању успоставља једнакост између добрих људских особина и етичног бављења новинарством. Уочене су две матрице представљања новинара на овом нивоу. Тамо где су филмови створили херојске представе о новинарима и моделе професионалне етичности, о њиховим приватним животима не дају се готово никакве информације, такав је случај са Вудвордом и Бернстином, Грентамом, члановима тима *Под луном* и Едвардом Мароуом (Edward R. Murrow) и Фредом Френдлијем (Fred Friendly). Једини изузетак је Ловел Бергман о чијем породичном животу и личним уверењима филм говори на више места. Друга матрица укључује ликове представљене ширим планом који обухвата и њихове породичне улоге, личне вредности, понашање према другима и обухвата пет преосталих филмова. Овде, међутим, нема успостављања једнакости између неетичног професионалног поступања са лошим људским особинама. Чак ни најнегативније професионално представљени ликови нису лоши људи и не чине зло другима.

На нивоу који се односи на професионалне рутине, тимски рад, позиције у хијерархији и систем доношења одлука уочено је доследно представљање снажног узајамног колегијалног подржавања. Уредници штите новинаре у својим редакцијама и тимовима и филмови не приказују суревњивост и компетитивност којих у правим редакцијама несумњиво има. Чак и тамо где на вишим нивоима управљања постоје притисци оних који стоје између новинара и доносилаца одлука на највишим нивоима увек су на страни оних на нижој лествици у хијерархији јер имају више осећаја за вредну и добру новинарску причу. Било да се ради о уреднику дошљаку у редакцију локалног листа којег је поставио нови власник или о уреднику новинарке чији је неетично поступање резултирало губитком једног живота, филмови их представљају као праве менторе и заштитнике свог тима. Тимско јединство такође се често представља на идеализован начин, Вудворд и Бернстин поступају складно и у кораку се прилагођавају један другом, тим у филму *Под луном* представљен је као породица, екипа Мароуове емисије уједињена је у заједничкој борби, а тим Мери Мејпс чак

има заједничку мотивациону поруку чија тајновитост представља границу између њих и свих оних који нису чланови тима.

А више инстанце управљања у овом моделу утицаја на масмедиске садржаје обухватају организациони ниво. Може се рећи да су аутори филмова о новинарству обухваћених овим истраживањем најкритичнији управо према етичком поступању на овом нивоу управљања и доношења одлука. Критички се пропитују поступци редакцијског адвоката којег не занима истинитост новинарске приче већ само формално поступање да би, како то сценарио цинично формулише, демократија била задовољена, али и искључиво интересним и економским мотивима вођеног пословања медијских кућа, било да се оно у сатиричном приказу назива корпорацијска космологија или да компанија процену поступања своје новинарке Мери Мејпс ставља у руке комисији у којој нема новинара и за коју јој адвокат каже: *Овде не важе новинарски уџбеници, ни професионални кодекси, само мишљења.* У филму *Инсајдер* због цензуре којој га управа ТВ мреже излаже склапа пакт са колегама из других медијских кућа и на тај начин у својеврсној параболу и сам постаје инсајдер који ће узбунити јавност и скренути пажњу да *CBS* напушта своју улогу у заштити јавног интереса иако је на то обавезан када му је додељена фреквенција за емитовање.

Ванмедијски ниво обухвата утицаје ван медијске куће о којој је реч, а то могу бити и други медији, али и извори, оглашивачи, публика и сви други друштвени актери. Други медији се често приказују као неколегијални и радо користе новинарске пропусте и грешке других редакција. Изложеност економским и политичким притисцима проблематизује се у више филмова у корпусу овог истраживања. Оглашивачи се повлаче због неслагања са садржајем емисија, представници политичких структура прикривају информације од јавности, носиоци јавних функција обмањују новинаре и злоупотребљавају их за постизање сопствених циљева, те филмови ове структуре врло често користе у драмској структури као антагонисте који постављају препреке на испуњавање основних друштвених функција новинарства.

На идеолошком нивоу посматрано је представљање доминантних идеја и вредности времена у којем новинари живе и раде и анализи филма оно је најуочљивије у поступцима којима се креира друштвено-политички контекст догађаја. Без обзира на то да ли се ради о филмовима који екранизују савремена дешавања или о носталгичним освртима на догађаје из прошлости, да би гледалац боље разумео тему филма и поступање ликова, неопходно је појаснити околности.

Будући да се филмови не снимају да би се приказивали само у актуелном тренутку, него представљају и својеврсна сведочанства о одређеном времену за будуће генерације, аутори се у представљању доминантне идеологије тог тренутка служе истим средствима. Референтни оквир епохе артикулише се кроз представљање уобичајених пракси, а поред сценарија и додељивања одговарајућих дискурса ликовима и актерима, за ову сврху користе се и костим, шминка и сценографија и остала обележја тог доба да би се гледалац што ефектније увукао у радњу. Тако филмови из седамдесетих година артикулишу незадовољство и засићеност америчких грађана учешћем у дуготрајном рату, инфлацијом и реферишу на превирања унутар различитих друштвених слојева и деловање радикалних организација, филмови из деведесетих критикују успон корпоративизма и доминацију економске моћи, која је присутна и у екранизацијама догађаја из друге декаде 21. века. Оба филма из прве декаде 21. века, а ради се и о најпопуларнијим ове врсте из тог периода, носталгични су осврти на претходне периоде. *Фрост/Никсон* се враћа у седамдесете године и представља својеврсну романтичну посвету једном од новинарских тријумфа, али и симболичку опомену друштву кроз паралелу са епохом у којој су доминирале исте идеолошке вредности, док *Џорџ Клуни* повратком у педесете године, на саме почетке телевизијског новинарства, доноси слику доминације страха из периода најоштрије фазе Хладног рата и његове злоупотребе у обликовању доминантне атмосфере у друштву правећи паралелу са тренутком настајања филма, првом половином прве декаде 21. века када је објава рата терору покрила сва остала друштвена искуства након терористичког напада у Њујорку 11. септембра 2001. и америчке војне интервенције у Ираку 2003. године. Сви филмови укључени у корпус репродукују дискурс о новинарима као заштитницима јавности и чуварима демократског поретка који скрећу пажњу на злоупотребе и непочинства носилаца функција у систему, али сам систем никада не преиспитују.

### *Закључак*

У закључку можемо констатовати да холивудски филмови о новинарима кореспондирају са друштвеним и политичким дешавањима епоха у којима настају, као и начинима на које се она одражавају на новинарске праксе, некад скрећући пажњу на њих у актуелним тренуцима, а некада користећи манипулацију временским планом да би се послале поруке о савременим појавама или да би се изразила посредна критика и друштвених и политичких и новинарских актера.

Анализом је утврђена и тенденција глорификације стварних новинара који заступају јавни интерес која понекад прелази оквире њихових реалних заслуга. Тако се филмови *Сви председникови људи* и *Лаку ноћ и сретно* ослањају на већ постојеће митове у америчкој јавности о заслугама новинара Боба Вудворда, Карла Бернстина и Едварда Мароуа и репродукују их преувеличавајући њихове улоге у стварним догађајима. Слична је ситуација и са представљањем новинара Ловела Бергмана у филму *Инсајдер*.

Резултати анализе у закључку нуде одговор на истраживачко питање да се представе о новинарима кроз различите декаде нису значајно мењале, али је уочено критичније представљање медијских кућа и њиховог пословања. Филмови осуђују доминацију корпоративног начина пословања и напуштање добрих новинарских пракси којима се штити интерес јавности због комерцијалне неуспешности те врсте програма и заокрет уређивачких политика ка доминацији забавних садржаја. Новинари су, међутим, најчешће представљени као актери који се супротстављају оваквој пракси и на различите начине се боре против њих.

Честу слику новинара као заштитника јавног интереса неки аутори деконструирају као идеологију урођену у форму топлих људских прича које треба да пробуде наду и хране мит о „седмој сили”. „Филмови о новинарству могу се читати као митолошки, у Бартовом тумачењу овог појма; као дубоко идеолошки у репродуковању нормативног уверења да новинарство треба и може да направи разлику у демократијама; да новинари могу да исправљају неправде и позивају оне на позицији моћи на одговорност”<sup>38</sup>.

Новинарска етика у анализираним филмовима представља се као апсолутни идеал и мерило професионализма. Филмови не преиспитују етичке принципе чак ни у граничним ситуацијама где крутост правила не оставља простора за прилагођавање конкретним ситуацијама па било која одлука може имати лоше последице за неку од укључених страна. Примери лоших новинара који крше нормативе прописане етичким кодексом увек су у функцији моралне поуке, а њихове грешке су индивидуализоване и они доследно бивају кажњени за лоше поступање. Као примери лошег етичког поступања издвајају се управе медијских кућа које у журњи за профитом промовишу лоше новинарске праксе или не штите своје запослене кад је то потребно. Анализирани филмови не нуде могућа решења у области новинарске

---

38 McNair, B. (2012) From True Story To Morning Glory, *Journalism Practice*, 6:1, p. 144.

етике него се углавном користе као функционално средство којим се може отворити дијалог о овој теми у јавности.

На крају закључних напомена овог истраживања којим је утврђено да холивудски филм често бира новинарство и новинарску етику за своје теме, али и да у традицији америчке наставе новинарства постоји уобичајена употреба ове врсте филмова у настави новинарске етике, као препорука за могућу праксу и у нашим условима истиче се погодност филма као медија за разматрање ове области новинарске праксе. Филм је веома комуникативан медиј на који су студенти већ навикнути, а одабир популарних холивудских звезда за тумаче новинарских улога може додатно да привуче њихову пажњу. У америчкој пракси постоје и уџбеници конципирани управо за употребу у овакве сврхе у којима се филмови о новинарству и новинарима анализирају кроз призму новинарске етике и за то наменски осмишљене вежбе које се могу реализовати са студентима. Разматрање конкретних примера етичких дилема у којима се новинари могу наћи може знатно олакшати разумевање комплексности ове теме и помоћи студентима новинарства да се припреме за будуће професионално окружење.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Brigs, A. i Kobli, P. (2005) *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio.
- Dorđević, J. (2009) *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Ehrlich, M. (2004) *Journalism in the Movies*, Urbana: University of Illinois Press.
- Ehrlich, M. (2006) Facts, Truth And Bad Journalists In the Movies, *Journalism*, Vol 7, Issue 4, pp. 501–519.
- Ehrlich, M. (2009) Studying the Journalist in Popular Culture, *Image of the Journalist in Popular Culture Journal*. Volume 1, Fall 2009, 1–11. Preuzeto 12. avgusta 2017, sa adrese: <http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/7/9>
- Good, H. Introduction, in: *Journalism Ethics Goes to the Movies*, ed. Good, H. (2008), Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 1–75.
- Hall, S. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage publications.
- Kelner, D. (2004) *Medijska kultura*, Beograd: Clio.
- McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McNair, B. (2012) From True Story To Morning Glory, *Journalism Practice*, 6:1. pp. 143–145. Preuzeto 22. avgusta 2017, sa adrese: <http://dx.doi.org/10.1080/17512786.2011.636586>

Mikos, L. Analysis of Film, in: *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, ed. Flick, U. (2014), London: SAGE Publications, pp. 409–423.

Schudson, M. (1992) *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget and Reconstruct The Past*, New York: Basic Books.

Schudson, M. (1995) *The Power of News*, Cambridge, London: Harvard University Press.

Shoemaker, P. and Reese, S. (1996) *Mediating the message: Theories of influence on mass media content*, New York: Longman.

Vaughn, S. and Evensen, B. (1991) Democracy's Guardians: Hollywood's Portrait of Reporters, 1930–1945, *Journalism Quarterly* 68 (4), pp. 829–838.

Zynda, T. (1979) The Hollywood Version: Movie portrayals of the press, *Journalism History* 6, pp. 16–25.

Dragana Prodanović

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy –  
Department of Media Studies, Novi Sad

## MYTHS COLOURED BY NOSTALGIA: HOLLYWOOD'S LOOK ON JOURNALISM

### Abstract

The paper analyses representation of journalists and journalism in Hollywood films with additional focus on representation of ethical principles of journalism. Original premise in designing the research was that the products of popular culture, in this case films, are made in a particular social environment and as such they can tell us something about the wider socio-political context and the image of journalists and journalism in different historical periods. The goal was to investigate how journalists, journalism and media ethics were represented in the Hollywood film, beginning with the seventies and the rise of investigative journalism and ending with contemporary movies. In the analysis of ten films made between 1976 and 2015, the dominant appearance of positive representations of reporters was evident, and no change in the usage of this mechanism in various social circumstances over five decades was observed. Media ethics is consistently represented as a goal and a measure of professionalism, the responsibility of journalism as an institution is not questioned in films, and all violations of professional norms are individualized and consistently punished.

**Key words:** *journalists, journalism, media ethics, Hollywood movie, representation*

Univerzitet Donja Gorica, Humanističke studije,  
Podgorica, Crna Gora

DOI 10.5937/kultura1858134Z

UDK 26-32 Шабатај Цви

26-877-3"16"

originalan naučni rad

# MEDIJSKE INTERPRETACIJE DJELOVANJA SABATAJA CEVIJA I KRIPTO-JEVREJSKE ZAJEDNICE DÖNMEH NA BALKANU

---

**Sažetak:** Osnovna tema rada je analiza istorijskih izvora i zapisa, člana i knjiga o životopisu Sabataja Cevija, sefardskog rabina rođenog u Smirni (današnjoj Turskoj), ali iz porodice romaniotskih Jevreja iz Patre, te (preciznije) njegovog političkog i duhovnog djelovanja na Balkanu, i to u Solunu (današnja Grčka) i u Ulcinju (današnja Crna Gora). Analitički fokus rada je usmjeren ka opisu Cevijevog djelovanja u Solunu (1651-1658), i okolnostima formiranja tamošnje kriptojevrejske grupe Dönmehe te njihove kulturne zaostavštine danas. Naročito su interesantne posljednje godine njegovog života u Ulcinju gdje ga je 1673. godine prognao osmanski sultan Mehmed IV. Sabataj Cevi je umro u Ulcinju 1676. godine, i tu je izvjesno sahranjen. Cilj rada je da dodatno objasni sve vjerske i dogmatske dihotomije i denominacije unutar Dönmehe zajednice, kao i razloge njihovog nastanka.

**Cljučne riječi:** Sabataj Cevi; Sabatajanstvo; Dönmehe; Balkan

*Uvod*

Ovaj rad se temelji na polazištu da je *knjiga* – prvi medij, odnosno dovoljno refleksivan i metodološki utemeljen da se na osnovu nje(ga) mogu analizirati i dekonstruisati raznolike medijske (re)interpretacije, koje zadiru u istorijske etape koje su, u pogledu kategorijalnosti, često nekomplementarne sa savremenosti. U tom pogledu, njena estetika i izražajnost joj daju dodatni legitimitet u pogledu njene postojanosti kao medija, koji se može fleksibilno secirati i tumačiti na više načina. Ovdje se možemo osvrnuti na tezu Williama Uricchia da medij zapravo simbolizuje *kulturnu praksu*, mnogo više nego što predstavlja običan tekst; ili na Lisu Gitelman koja zapravo konstatuje da je komunikacija – kulturna praksa.<sup>1</sup> Ovaj termin je strukturalno neodvojiv od društvene, socijalne i naučne uloge *knjige*, bez obzira na njene česte zloupotrebe (kojima je sklon svaki medij). Sa druge strane, zariti u problematiku 17. ili 18. vijeka, uz ambiciju da medijska tumačenja ondašnjih fenomena predstavite što autentičnije, doista zahtijeva preciznost i (nužno) distanciranje od svake vrste ambivalentnosti. Zato je raznolikost izvora, gotovo pa, akutna odlika svih onih radova koji su se bavili likom i djelom Sabataja Cevija, te ova tema utoliko predstavlja poseban metodološki izazov.

Sabataj Cevi je rođen 1. avgusta 1626. godine u Smirni, odnosno Izmiru (današnja Turska), u porodici romaniotskih Jevreja iz Patre (današnja Grčka). *Romanioti* predstavljaju najstariju jevrejsku zajednicu na Balkanu. Ranije su se služili posebnim vjerskim obredom koji se naslanjao na *Jerusalimski Talmud*, te jevanskim (judeogrčkim) liturgijskim jezikom, koji se danas zadržao među malim brojem romaniotskih Jevreja. Njihovo ime se veže za naziv *Ρωμαῖοι* (Romani; Romeji), kako su označavani nekadašnji stanovnici Vizantijskog carstva. Za razliku od *Sefarda*, koji su govorili judeošpanskim jezikom, i koji počinju naseljavati Balkan krajem XV vijeka, Romanioti su bili balkanski starosjedioci. Prisustvo Jevreja na ovom prostoru se bilježi još od antičkih vremena, dok čuveni jevrejski putopisac Benjamin od Tudele konstatuje, još u XII vijeku, prisustvo *Romaniota* u Patri, Korintu, Tebi, Solunu, Drami, itd.<sup>2</sup> Nakon istrebljenja najbrojnije romaniotske zajednice u Janjini, u vrijeme Drugog svjetskog rata, i u konačnici, nakon formiranja države *Izrael*, uslijediće njihovo masovno iseljavanje iz Grčke.

U tom smislu je važno konstatovati Cevijevo balkansko porijeklo. On će, pod uticajem svoga oca Mordekaja Cevija (Mordecai

---

1 Trotter, D. (2013) *Literature in the First Media Age*, London: Harvard University Press, p. 2.

2 Stavroulakis, N. (1990) *The Jews of Greece*, Athens: Talos Press, p. 9.

---



Zevi), uz posvećeno izučavanje *Talmuda*, postati rabin 1644. godine<sup>3</sup>, te pod utiskom kabalizma Isaka Aškenazija (Isaac Aškenazi)<sup>4</sup> i tada popularnog milenarizma, 1648. godine sebe prozvati *mesijom*. Zbog svog učenja, biće isključen iz jevrejske zajednice u Smirni i protjeran od tamo 1651. godine, zajedno sa svojim sljedbenicima. Nakon kraćeg zadržavanja u Carigradu, gdje je od znamenitog propovjednika Abrahama Jahinija (Abraham Yachini) u jednoj knjizi prokazan kao *mesija*, konačno dolazi u Solun, koji će postati centar njegovog vjerskog djelovanja u narednim godinama.

### *Boravak u Solunu*

Tokom svog boravka u Solunu (1651-1658), Cevi će ojačati tamošnju kabalističku zajednicu, i pridobiti veliki broj sljedbenika, naročito među nekadašnjim *maranima*<sup>5</sup> u Šalom sinagogi. Kako primjećuje Moše Idel, njegova simbolička i harizmatička uloga, te mesijanska propaganda, imala je eshatološki uticaj na tadašnje sefardske Jevreje.<sup>6</sup> Solun je bio idealno mjesto za Cevijeve vjerske aktivnosti, uzme li se u obzir činjenica da je tamošnja jevrejska zajednica bila izuzetno snažna. Ona je brojala oko 22 hiljade ljudi, a samo je u Solunu postojalo trideset sinagoga.<sup>7</sup> Cevi u početku nije insistirao na svom *mesijanskom samoprovijđenju*, te se uglavnom predstavljao tamošnjim rabinima kao učen čovjek, što je uistinu i bio. Njegovo poznavanje *Talmuda* i jevrejske tradicije, u konačnom ga je zbližilo sa solunskim rabinima. Ipak, na jednom banketu, započevši mističnu ceremoniju vjenačanja sa *Torom*<sup>8</sup>, uz poziv prisutnim rabinima da se istoj povinuju, iniciraće sopstveno izgnanstvo iz Soluna. *Kako bilježi Hajnrih Grac „jezikom Kabale, ovo je trebalo značiti da će se Tora, kći božija, neraskidivo sjediniti sa Mesijom, sinom božijim.”*<sup>9</sup> Ova simbolika će pratiti Cevija do samog kraja

---

3 Scholem, G. G. (1973) *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah: 1626-1676*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 111.

4 Isak Aškenazi (1534-1572) – jevrejski kabalista, rabin i mistični pjesnik, Zaslužan za razvijanje *Lurijanske kabalističke škole*.

5 *Marani* (hebr. *anusim* – primorani) su bili pokrštena krypto-jevrejska (sefardska) zajednica iz Španije (docnije naseljena na Balkan), koja je u tajnosti praktikovala judaizam.

6 Idel, M. (2011) *Saturn's Jews: On the Witches' Sabbath and Sabbataenism*, London; NY: Continuum, p. 99.

7 Kastein, J. (1931) *The Messiah of Ismir: Sabbatai Zevi, s.l.*: Viking Press, p. 68.

8 *Petoknjižje* Mojsijevo – sveta knjiga, koja predstavlja osnovnu doktrinu judaističkog moralnog učenja. U jevrejskoj tradiciji, prvih pet knjiga *Starog zavjeta* nazvane su *Tora*.

9 Graetz, H. (2009) *History of the Jews, Vol. 5: From the Chmielnicki Persecution of the Jews in Poland (1648 C.E.) to the Period of Emancipation in Central Europe (c. 1870 C.E.)*, New York: Cosimo, Inc., p. 124.

---

njegovog života, uzme li se u obzir da je u svojim vjerskim govorima *Toru*, neizostavno, označavao kao sopstvenu *nevjestu*.<sup>10, 11</sup> Iako se za života Cevi ženio barem četiri puta, Met Goldiš ustvrđuje: „U ovom slučaju nije teško zaključiti da je brak sa neživim skrolom, prema kome je usmjeravao svoju privrženost, bio izvjesna forma erotskog nadomještanja. Sabataj, nesposoban da formira seksualnu vezu sa ženom, tražio je namjesto tog – popredmećivanje simbolike Jevreja koji je u ljubavnoj vezi sa Zakonom...”<sup>12</sup>

Abraham de Boton, prvi rabin Soluna i načelnik tamošnje *Ješive*, donijeće odluku o njegovom konačnom protjerivanju. Cevijev će odlazak, međutim, ostaviti velike posljedice na jevrejsku zajednicu u Solunu. Osim što je (p)ostala djelimično podijeljena, mnoge ugledne porodice, fascinirane Cevijevom mesijanskom koncepcijom, okrenuće se ekscentričnom načinu života. Biće zabilježeni primjeri samozakopavanja ljudi u baštama, prodaje lične svojine, zatvaranja tržnica; sve sa ciljem apsolutnog posvećivanja praćenju i iščekivanju *mesije*.<sup>13</sup>

Nakon kraćeg boravka u Atini, Carigradu i Aleksandriji, biće zabilježeno njegovo kontinuirano djelovanje u Kairu i Jerusalimu (1660-1665), pod pokroviteljstvom bogatog poreznika Rafaela Jozefa Halabija, nakon čega će se uputiti ka Palestini. Tamo će upoznati čuvenog teologa Natana (Aškenazija) od Gaze, koji će se staviti u Cevijevu proročku službu, tvrdeći da je vaskrsli izraelski prorok *Ilija*. Zanimljivo je naglasiti da se grobno mjesto Natana od Gaze, od 1680. godine nalazi u Skoplju (današnja Republika Makedonija).

Kao i u Solunu, Cevi i njegovi sljedbenici biće izopšteni od strane jerusalimskog rabinskog kruga, nakon čega će se uputiti ka Smirni, gdje će se u tamošnjoj sinagogi formalno samoproglasiti za *mesiju*. Od tog trenutka, Sabataj Cevi će, postepeno, dobijati sve veći broj sljedbenika širom Evrope.<sup>14</sup> Na tu okolnost će

---

10 Scholem, G. G., nav. djelo, str. 148, 161.

11 Met Goldiš konstatuje kako Cevijeva ekscentričnost nije bila slučajna: „Njegova ličnost je odavala nepravilnosti u ponašanju, koje su se docnije razvile u potpune poremećaje, kasnije poznate kao bipolarni ili manično-depresivni sindrom. (...) Ispostavlja se da je Sabataja ovaj poremećaj u mladosti pratio vrlo rijetko, ali ga je sve teže pogađao dok je stario.” (izvor: Goldish, M. (2004) *The Sabbatean Prophets*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, p. 3).

12 Goldish, M. (2004) nav. djelo, p. 5.

13 Lukach, H. C. (1914) *The City of Dancing Dervishes and Other Sketches and Studies from the Near East, s.l.:* Macmillan and Company, p. 200.

14 Kao najeklatantniji primjer, navodi se plan jevrejske zajednice iz Avinjona, u Provansi, iz 1666. godine da emigrira u Izrael, čiju je restauraciju Cevi uveliko najavljivao.

najviše uticati masovni zločini nad hiljadama Jevreja, na prostoru današnje Ukrajine (tada dijela *Poljsko-litvanske unije*), od strane hetmana ukrajinskih kozaka Bogdana Hmeljnickija.<sup>15</sup> Kako bismo bolje sagledali širinu dijapazona Cevijevih sljedbenika, zanimljivo je spomenuti činjenicu da će njega, istovremeno, podržavati holandski rabin Isak Aboab Fonseka i jevrejski ljekar Benjamin Muzafija; prvi je ostao poznat po famoznoj ekskomunikaciji Baruha Spinoze, dok je drugi bio Spinozin sljedbenik.

Kako piše Met Goldiš, razlog Cevijeve onovremene popularnosti bio je višestruk: „Sabataj Cevi bio je čudan čovjek u čudnom vremenu – vremenu rapidnih društvenih, socijalnih, političkih i vjerskih promjena (...) U takvoj atmosferi, brojne ličnosti u jevrejskom, hrišćanskom i muslimanskom svijetu su se izdavale za mesije ili spasioce svijeta.”<sup>16</sup>

### *Povratak na Balkan*

Već 1666. godine Sabataj Cevi će se uputiti ka Carigradu, međutim, odmah po njegovom dolasku biće uhapšen i pritvoren, i ubrzo prebačen u državni zatvor na Abidosu (gdje će imati status privilegovanog zatvorenika<sup>17</sup>). Pretpostavlja se da iz tog perioda potiče crvena tkanina sa vezanim motivom lava, koja se pripisuje Ceviju, iako neodoljivo podsjeća na Ohmučevićev grb Makedonije.<sup>18</sup> Njegovo hapšenje će dodatno uticati na rast njegove popularnosti u Evropi. Nakon što se sukobio sa poljskim kabalistom i prorokom Nemijom Ha-Koenom, koji ga je posjetio u zatvoru, naći će se ponovo na Balkanu, tačnije u zatvoru u Jedrenima (današnja Turska). Tadašnji veliki vezir (albanskog porijekla) Fazil Ahmed-paša Ćurpilić i sultanov izaslanik (jevrejskog porijekla) i ljekar Mustafa Hajatizaid, svjesni velikog uticaja njegovog vjerskog učenja, iniciraće Cevijev prelazak na islam, u septembru 1666. godine, i to pred sultanom Mehmedom IV, koji će mu zauzvat dodijeliti platu od 150 *piastera* dnevno i titulu *kapidži-baše* (Kapıcı Başı, što je na osmanskom značilo *čuvar dvorskih vrata*). Kako bilježi Aba Solomon Eban, Cevi

---

15 Armstrong, K. (2001) *The Battle for God: A History of Fundamentalism*, New York: The Random House Publishing Group, p. 25.

16 Goldish, M. (2004) nav. djelo, p. 2.

17 Prostor zatvora će biti luksuzno uređen samo za Cevija, i to po uzoru na kraljevske rezidencije. Hroničar Leib ben Ozer izvorno svjedoči: „Zidovi sobe gdje je sjedio bjehu ogrnuti zlatnim zaštračima, a pod bješe prekriven ćilimima napravljenim od zlata i srebra. Bila je to kneževska soba. (...) Bilo je mnogo soba u tvrđavi, kao u palati turskog kralja.” (izvor: Putík, A. and Veselská, D., *A Textile from Izmir with an Embroidered Lion, Judaica Bohemiae*, No. 43, 2007, p. 211).

18 Putík, A. i Veselská, D., nav. djelo, str. 215.

---

će, pristajanjem na takav čin, usvojiti muslimansko ime *Azis Mehmed Efendija*.<sup>19</sup>

Uprkos velikom negodovanju njegovih sljedbenika širom Evrope, te optužbama za nečuvenu apostazu, u neposrednoj blizini Sabataja Cevija biće formirana mala kripto-jevrejska zajednica, koja će kolektivno preći na islam. Oni će, kasnije, među islamskim svijetom biti prozvani kao *Dönneh*, što na turskom znači *konvertiti*.<sup>20</sup> Ipak, u narednim godinama, ova zajednica će tajno upražnjavati i judaizam, nakon čega će Sabataj Cevi biti prognan u Carigrad, i na koncu 1673. godine u Ulcinj (današnja Crna Gora<sup>21</sup>), koji se nalazio na obodu tadašnjeg Osmanskog carstva.<sup>22</sup> Kako bilježi Baruh Ben Geršon od Areca (Baruch Ben Gershon), u Ulcinju „na samoj granici između islamske i hrišćanske zemlje” Cevi se u potpunosti vratio judaizmu.<sup>23</sup>

Ulcinj, iako „tvrd i veoma lijep grad” ograđen voltovima, kako je pisao Evlija Čelebija, u tim godinama bio je osmanska pijaca robova, koji su uglavnom dovođeni iz sicilijanskih, puljskih i dalmatinskih gradova na Jadranu. Ulcinjski gusari, dominantno domicilni Albanci, uglavnom su živjeli od pljačkanja okolnih gradova, naviknuti na konstantne ratne sudare između Osmanlija i Mletaka, naročito u vrijeme Kandijskog (1645-1669) i Morejskog rata (1684-1699). U takvoj atmosferi, Sabataj Cevi je obitavao na trećem spratu *Balšića kule*<sup>24</sup> i bio pod strogim nadzorom tamošnjih vlasti. *Komunicirao je sa ograničenim brojem ljudi, dok se jedva povremeno dopisivao sa Natanom od Gaze. O njegovom, makar tajnom, povratku na judaizam svjedoče dva jevrejska oltara u Balšića kuli*<sup>25</sup> (na trećem spratu kule, na bijelom mermeru je vidno ugravirana i Davidova zvijezda).

---

19 Eban, A. S. (1984) *Heritage: Civilization and the Jews*, New York: Summit Books, p. 217.

20 Od strane tradicionalnih Jevreja biće prozvani kao *Minim* (hebr. jeretici), dok će dio Sebatejanaca sebe nazivati *Ma'aminim* (hebr. vjernici).

21 Važno je konstatovati da su u gornjem primorju današnje Crne Gore, tačnije u sjevernom dijelu Boke Kotorske, takođe živjeli Jevreji i tzv. *Maranosi* (pokršteni Jevreji), porijeklom sa Iberijskog poluostrva. (izvor: Popović, T. (1924), *Herceg Novi*, Dubrovnik, str. 43-44.; Körbler, Đ. (1917) *Život i rad humanista Didaka Pira Portugalca, napose u Dubrovniku*, Zagreb: Rad JAZU, str. 1-169.)

22 Elsie, R. (2001) *A Dictionary of Albanian Religion, Mythology, and Folk Culture*, London: Hurst & Company, p. 141.

23 Caygill, H. (2009) The Apostate Messiah: Scholem, Taubes and the Occlusions of Sabbatai Zevi, *Journal for Cultural Research*, Vol. 13, Issue 3-4, p. 201.

24 Sagrađena je u vrijeme vladavine srpskih carskih vlastelina i zetskih gospodara Balšića (1360-1421). Treći sprat kule, na kojem je živio Cevi, ranije su podigle Osmanlije, zajedno sa kuglastim svodom u njenom prizemlju.

25 Hadžibrahimović M. DŽ. (2008) Da li je Sabetaj Cvi (Sabataj Cevi) pseudo-mesija, sahranjen u Ulcinju, *Almanah*, br. 41-42, str. 56.

---

*Ipak, boravak u Ulcinju nije donio ničeg dobrog Ceviju. Njegovo unutrašnje stanje naglo se pogoršavalo, o čemu svjedoče pisma iz toga vremena. U jednom od mnogih, namijenjenih Jozefu Filozofu iz Soluna (ocu njegove posljednje supruge Jakovede – Ajše), bilježi kako živi da bi doživio povratak Jevreja u Jerusalem. Tokom njegovog boravka u Ulcinju, nastaje i njegov religijski spis *Misterija vjere*, koji je zabilježio jedan od njegovih sljedbenika. Prvi put će biti objavljen od strane bosanskog kabaliste Nehemije Hajona, 1713. godine, u Berlinu. Ostaće zabilježeno da je, pred sam kraj života, u jednom pismu poslatom nekim prijateljima u Beratu (današnja Albanija), zatražio da mu pošalju molitvenik za *Jom kipur* (*Dan pokajanja*, među Jevrejima).<sup>26</sup> U septembru 1676. godine, poslije kraće bolesti, on će umrijeti. Prema predanju, na *Dan pokajanja*, biće sahranjen u Ulcinju.*

Prema bajkovitoj legendi, koju bilježi Kastajn, sahranjen je u jednoj ulcinjskoj pećini, rekavši svom bratu Iliji, da dođe na njegov grob, tri dana po završetku sahrane. „Ilija je otišao. Ali ispred pećine, ležao je veliki zmaj, koji mu prepriječi put. - Moj brat mi je naredio da dođem, reče Ilija, poslije čega ga zmaj pusti da prođe. Ilija uđe u pećinu, koja bijaše prazna, ali ispunjena užarenom svjetlošću. I onda ljudi doznaše da je Sabataj došao među deset izgubljenih plemena Izraela.”<sup>27</sup>

Ipak, pretpostavlja se da njegov grob (u obliku mauzoleja), na svom privatnom posjedu, čuvaju i održavaju generacije jedne stare muhamedanske porodice u Ulcinju, bez obzira na to što ova teza sa sobom nosi različite kontroverze i neizvjesnosti. Naime, prema porodičnom predanju te porodice, u grobu se nalazi izvjesni Murat Dedej, o kojem Tihomir Đorđević u svojoj knjizi *Naš narodni život* piše sljedeće: „Na kraju mahale Meraje, idući iz Ulcinja za polje, nalazi se turbe u kojem je ukopan neki Murat Dedej. Murat je bio rodom iz Anadolije. Imao je još jednog brata. Obojica su bili pobožni ljudi. Brat mu je otišao na Rodos. Tamo je i umro i na grobu mu je podignuto veliko turbe. Murat je došao u Ulcinj. Tu je živio kao propovjednik, a poslije sebe je ostavio kuću i tri rala zemlje, s tim da se prihod od toga daje sirotinji. Na grobu mu je ozidano turbe, koje svijet vrlo poštuje, dolazi mu na poklonjenje, pali svijeće na Muratovu grobu radi zdravlja i pokriva ga peškirimima.”<sup>28</sup>

Konkretni istorijski izvori o Muratu Dedeju nisu poznati. Narodno predanje koje je zabilježio Đorđević ostavlja nekoliko

---

26 Nassi, G. (August, 1992) *Secret Muslim Jews Await Their Messiah – Shabbetai Tzvi*, *Moment Magazine*, p. 41-52.

27 Kastein, J. nav. djelo, p. 324.

28 Hadžibrahimović, M. Dž. nav. djelo, str. 58.

---

dilema. Zašto bi *svijet* poštovao i klanjao se grobu čovjeka o kojem ne postoje (čak ni) latentni materijalni izvori? Da li je *Murat Dedej* tek alternativno ime za Mehmeda Efendiju (Sabataja Cevija), smišljeno sa namjerom da se sačuva njegov grob od zatiranja, koje bi u to vrijeme imalo za cilj da spriječi nastanak novog hodočasničkog mjesta? Da li je „Muratov” brat, koji je sahranjen na Rodosu, možda Ilija ili Jozef? Sve ove hipoteze i pitanja traže nove istraživačke analize i poduhvate.

Zanimljivo je naglasiti da se lik i djelo Sabataja Cevija tretiraju i u romanesknim dispozicijama. Isak Baševiš Singer, čuveni nobelovac, u svom romanu *Rob* (1962) predstavlja Cevija kao izdajnika i lažnog mesiju, koji je umalo zarobio (ekskomuniciranog) Jakova i njegovog sina Benjamina, inače glavne likove u Singerovom romanu. U svom neobjavljenom romanu *Grešni mesija*, u kojem piše o sljedbenicima Jakova Franka, dodatno se osjeća Singerov resantiman prema Cevijevoj izdaji: „U svakoj zemlji gdje su se naselili Jevreji, još uvijek živi sjećanje ko je bio i šta je učinio Šapsi Cvi (Sabataj Cevi, prim. aut.).”<sup>29</sup>

Sa druge strane, srpski akademik i književnik jevrejskog porijekla - Erih Koš, u svom romanu *U potrazi za mesijom* (1978), koji je izazvao izvjesne političke kontroverze u onovremenoj Jugoslaviji, takođe opservira ličnost Sabataja Cevija, te ovaj roman, kako navodi Gordana Todorčić (djelimično parafrazirajući Predraga Palavestru) „predstavlja hibrid hronike i parodije pustlovnog/pikarskog romana”, u kojem Koš izvodi troslojnu naraciju, u okviru koje „(...) potraga za Sabatajevima grobom postaje funkcija, predstavlja okvir za pričanje same priče, priče koja je takođe hermeneutički instrument”.<sup>30</sup> Crnogorski akademik Zuvdija Hodžić, u svom romanu *Davidova zvijezda* (1993) se takođe dotiče Cevijevog života, a dovodi ga, kako bilježi Maja Grgurović, u vezu „sa osnovnim motivom – motivom zvijezde.”<sup>31</sup>

### *Stvaranje Dönmeħ zajednice*

Nakon smrti Sabataja Cevija, započće okupljanje njegovih sljedbenika u Solunu, koji su po uzoru na svog vjerskog vođu, naročito između 1683. i 1686. godine, intenzivno i kolektivno prelazili na islam. Vremenom će se za ovu malu kripto-jevrejsku

---

29 Miller, D. N. *Fear of Fiction: Narrative Strategies in the Works of Isaac Bashevis Singer*, Albany: State University of New York Press, p. 34.

30 Todorčić, G. (2014) Kretanje kao princip (de)konstrukcije identiteta u romanu *U potrazi za mesijom* Eriha Koša. *Сборник с доклади от XII международни славистични четения, Т. 2, Литературознание и фолклористика*, Софийски университет „Св. Климент Охридски”, Факултет по славянски филологии, София, [www.academia.edu/9909865.html](http://www.academia.edu/9909865.html)

31 Grgurović, M., (2015) Liriski postmodernizam u „Davidovoj zvijezdi” Zuvdije Hodžića, *ARS*, br. 1-2., <http://okf-cetinje.org/ars-br-1-2-god-2015.html>

zajednicu (koja se izdvojila iz originalne sabatajanske zajednice u Smirni<sup>32</sup>), među islamskim svijetom, odomaćiti naziv *Dönneh*. Kako zanimljivo zapaža jevrejski publicista Gad Nassi: „Dönneh su dobrovoljni konvertiti, fenomen bez presedana u jevrejskoj historiji. Oni upražnjavaju islam javno, ali se pridržavaju jeretičke jevrejske teozofije.”<sup>33</sup>

Sin Sabataja Cevija i njegove prethodnije žene Sare Elahun, Ismail (rođen vjerovatno 1668. godine) biće slavljen i kao njegov duhovni nasljednik, međutim o njemu se gubi svaki trag nakon 1680. godine. Prema predanju zajednice *Dönneh*, Ismail je umro kada je imao samo šest godina. Međutim, prema tumačenju Dejvida Dž. Halperina, radi se o faktografskoj netačnosti, iako je nesporno da je Ismail umro jako mlad.<sup>34</sup> U jednom svom pismu, neposredno prije smrti, Cevi spominje i drugog sina – Abrahama, dok se u pismu Samjuela Gandora, govori kako je Sabatajev brat Ilija, nakon njegove smrti, otpratio Cevijevu udovicu (Jakovedu Ajšu?) i „djecu” (u množini!) u Jedrene.<sup>35</sup> U svojoj knjizi *The Shabbatean Movement in Greece*, Meir Benajahu iznosi tezu da je Ismail Cevi ipak preživio, i da je osamdesetih godina 17. vijeka promijenio ime u *Isak*, te službovao kao rabbin u Sarajevu, od 1690. do 1716. godine. Benajahu se dodatno poziva na jedan grčki dokument koji je Abraham ben Levi Konki (Abraham ben Levi Cuenque) navodno vidio u manastiru

---

32 *Izmirlı* – originalna sabatajanska zajednica u Smirni (Izmiru), često povezivana sa ortodoksnim hasidskim judaizmom. Kao organizovana grupa će egzistirati do 1706. godine, pod vođstvom Daniela Izraela. Prema tadašnjem zapisu Luđviga Holberga: „Niko više ne razmišlja o njemu [Ceviju]. Samo jedan jedini Jevrej, Daniel Izrael, što živi u Smirni, govoraše da ovaj još uvijek živi i da će se pojaviti poslije 40 godina (...) Niti Turci, niti Hrišćani ne znadoše za ovo. Kada otkriše, Daniel bješe primoran da napusti grad. Ovo bješe kraj lažnosti Sabataja Cevija...” (izvor: Popkin, R.H., Chasin, S. (2004) *The Sabbatian Movement in Turkey (1703-1708)* and Reverberations in Northern Europe, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 94, No. 2, p. 315.) Ipak, važno je reći da su ostaci zajednice *Izmirlı* na koncu opstali. Turska štampa je 1923. godine objavila vijest da kuću, gdje je rođen Sabataj Cevi, čuva jedna jevrejska porodica. Uprkos tome što je guverner Izmiru 1925. godine zabranio posjete ovoj kući, turska štampa je tokom 1940. godine zabilježila da kuću „okićenu svetim slikama” i dalje pohode hodočasnici. Putopisac Džon Frili (John Freely) će 1962. godine na istom mjestu opisati „grupu starih vjernika, koji pale svijeće i izvode rituale na *ladino* jeziku, na trećem spratu kuće”. Ranih sedamdesetih godina, profesor sa Univerziteta Sjeverna Karolina – Mark Bergman, upoznao je nove stanovnike ove kuće – Rome, koji su potvrdili da ljudi i dalje obilaze kuću i mole se na nepoznatom jeziku. (izvor: Cengiz, S. (2008) *Save Sabbatai Sevi House from Oblivion*, Cambridge University Press, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 40, No. 1, p. 10.)

33 Nassi, G. nav. djelo, str. 49.

34 Halperin, D. J. (1996) *The Son of the Messiah: Ishmael Zevi and the Sabbatian Aqedah*, *Hebrew Union College Annual*, Vol. 67, p. 144.

35 Isto, str. 150.

---

Ostrog, u kojem piše da je Ismail Cevi, u svojoj dvadesetoj godini postao solunski đak.<sup>36</sup>

Nakon Sabatajeve smrti, nastupiće takozvano *doba namjesništva*, usljed činjenice „da će *mesija* biti samo privremeno odsutan”. Cevija će kao vjerski vođa naslijediti *Jakov Cevi* „*Voljeni*” (1650-1690), inače sin Jozefa Filozofa i brat Jakovede Ajše, za koga će Sabatajevi sljedbenici vjerovati da je njegova reinkarnacija. Jakov će 1687. godine zvanično preći na islam, uzeti ime Jakub Čelebija i ostati poznat kao utemeljivač *Osamnaest zapovijesti*. Osnova ovih zapovijesti je bila naknadna reinterpretacija Cevijevih učenja (poput dozvoljivosti razvoda, i sl.), što će izazvati cijepanje među sabatajanskom zajednicom u Solunu. Izvjesni *Mustafa Čelebija*, optužiće Jakova *Voljenog* da je iznevjerio učenja Sabataja Cevija, i formiraće oko sebe zasebnu grupu sljedbenika, poznatu kao *Muminler* (tur. vjernici), ili docnije *Karakaš*.<sup>37</sup> Nakon smrti Jakova Cevija 1690. godine, na čelu *Jakubita* (kako će se prozvati njegovi sljedbenici), naći će se *Mustafa Efendija*, prvi *halif* ove zajednice. Mustafa Efendija će se zalagati za intenzivniju integraciju Jakubita u politički i vjerski sistem Osmanskog carstva, i formulisaće zabranu vjenčavanja sa pripadnicima zajednice *Muminler*.

Uskoro će se na čelu *Karakaša* naći Berekija Ruso, poznatiji kao Osman Baba (1676-1721), koji će se 1716. godine samoproglasiti za mesijansku reinkarnaciju Sabataja Cevija. To će privlačiti sve veći broj Jakubita u zajednicu Karakaš, te je učiniti najbrojnijom sabatajanskom zajednicom u Solunu.<sup>38</sup> Zanimljivo je spomenuti da će se ova zajednica proširiti i na pojedine djelove Istočne Evrope, gdje će je predvoditi poljski Jevrejin Jakov Frank<sup>39</sup>. Nakon smrti Berekije Rusoa, doći će do cijepanja unutar same Karakaš zajednice, kada će Ibrahim Aga osporiti mesijansku ulogu Osman Babe, i formirati novu zajednicu poznatu kao *Kapanci*.<sup>40</sup>

---

36 Isto, str. 216-217.

37 Benjamin, P. (2012) *And the Spirit of Sabbatai Zevi Moved Upon the Waters: Modes of Authority and the Development of the Donme Sects*, Thesis (B. A.), Haverford College, Department of Religion, p. 30.

38 Baer, M. D. (2010) *The Donme: Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks*, Stanford: Stanford University Press, p. 8.

39 Jakov Frank (1726-1791) će inicirati formiranje zasebne varijante sabatajanstva u Istočnoj Evropi, poznate kao *frankizam*, koji će kombinovati judaizam sa hrišćanskim gnosticizmom.

40 Benjamin, P. nav. djelo, str. 35.

---



### *Zaključak*

U tom smislu, solunsku kripto-jevrejsku zajednicu Dönmeħ možemo podijeliti na sljedeće grupacije: 1) *Jakubiti* (poznati i pod imenom *Maaminim*) – sljedbenici učenja Jakova Cevija *Voljenog* (Jakuba Čelebije), koji su težili potpunijoj integraciji sa islamskom zajednicom Osmanskog carstva. Obično su je činile ugledne i moćne porodice, bliske političkom vrhu; 2) *Karakaš* (*Muminler*) – sljedbenici Berekije Rusoa (Osman Babe), koji nijesu pristajali na potpunu asimilaciju. Težili su očuvanju sefardskog identitetskog elementa, i naslanjali su se na sufistička učenja<sup>41</sup> i saradnju sa *bektašima*. Uglavnom su joj pripadali: zanatlije i radnici; 3) *Kapanci* – karakaška šizma, naprednih svjetonazora, koja je slijedila ideje Ibrahim Age i koja je insistirala na balansu između vjere i logike. Oni su odbijali ideju o postojanju bilo kakvog reinkarniranog nasljednika Sabataja Cevija. Pretežno su im pripadali: trgovci i učitelji. 4) *Lehli* – frankisti iz Poljske, koji su u drugoj polovini 18. vijeka izbjegli u Solun, i pridružili se *Dönmeħ* zajednici. Umjesto *Tore*, pozivali su se na učenja iz *Talmuda*.

Neizbježno je primijetiti da je podjela u okviru ove zajednice bila (istovremeno) klasno determinisana. Jakubite su činili pripadnici *visokog staleža*, a mnogi od njih će u docnijim vremenima zauzimati visoka mjesta u osmanskim (turskim) vladajućim krugovima. Takozvani *niži stalež* je pripadao zajednici *Karakaš*, dok je *Kapancima* pripadao sloj izrazito uticajnog *srednjeg staleža*. Zanimljivo je spomenuti da su pripadnici *Kapanci* zajednice, 1879. godine u Solunu, pokrenuli čuvenu *Terakki* školu, koju je pohađao i Mustafa Kemal Atatürk, prvi predsjednik Republike Turske. Pripadnici *Jakubita* i *Karakaša* su se, ne slučajno, razlikovali i po pitanju fizičkog stila. Prvi su, po uzoru na tursku modu, brijali glavu i puštali brkove, dok su potonji nosili dužu kosu i bradu. Gradili su zasebne džamije, i strogo se izbjegavali. Jedini relikv njihovog nekadašnjeg zajedništva bilo je groblje *Dönmeħ* zajednice.

Prema njemačkom putopiscu Karstenu Niberu, 1774. godine, u Solunu je živjelo oko šest stotina porodica, koje su pripadale *Dönmeħ* zajednici<sup>42</sup>, dok ih je 1908. godine u istom gradu obitalo oko 16 hiljada.<sup>43</sup> Zanimljivo je spomenuti da se u vrijeme *Mladoturske revolucije* osjećao snažan politički uticaj sabatajanskog reda, naročito unutar reformističke organizacije *Komitet*

---

41 Sufizam – mistična struja (učenje) u islamu, koju odlikuje askeza, meditacija i ekstatički odnos prema Bogu.

42 Landau, J.M. (2007) The Dönmes: Crypto-Jews under Turkish Rule, *Jewish Political Studies Review*, 19:1-2, p. 1.

43 Nassi, G. nav. djelo, p. 50.

za napredak i jedinstvo (*Ittihad ve Terakki Cemiyeti*), pa su tako tri pripadnika *Dönme* zajednice bili čak i ministri u prvoj *mladoturskoj* vladi, i to: Nuzhet Faik, Mustafa Arif i Mehmet Javid (inače potomak Berekije Rusoa).<sup>44</sup> Ipak, nakon *Grčko-turskog rata* (1919-1922), na temelju sporazuma o razmjeni stanovništva, najveći broj pripadnika ove zajednice će napustiti Solun i preseliti se u Tursku, dominantno u Istanbul. Članovi ove zajednice su, prethodno, zatražili od solunskog rabina da im dozvoli povratak u judaizam, što će ovaj ipak odbiti.<sup>45</sup>

Pripadnici *Dönme* zajednice su opstali i do današnjih dana, naročito u Istanbulu (Yeniköy distrikt), i to su dominantno sljedbenici *Karakaş* grupe, kojih ima nekoliko hiljada. Njihovo groblje leži na azijskoj strani Bosfora, dok njihovu džamiju stanovnici Istanbula popularno nazivaju *Jevrejska džamija*. Ipak, ostali članovi ove zajednice, čija se brojnost procjenjuje na između 40 i 60 hiljada<sup>46</sup>, imaju blijedo sjećanje na svoje korijene. Svoje vjerske aktivnosti i svoje običaje drže u strogoj tajnosti ili su ih u potpunosti napustili. U tom smislu je teško utvrditi njihovu vidljivost i prisutnost u turskoj društvenoj stvarnosti, uzme li se u obzir da je najveći dio njih u potpunosti prihvatio turski nacionalni identitet.

Svi navedeni izvori, zapisi, predanja, literarni prikazi i naučni radovi govore u prilog kontraverznosti lika i djela Sabataja Cevija, ali i postojanja ogromnog prostora za istraživače da se ovaj tematski okvir dodatno ispita i dekonstruiše.

#### LITERATURA:

##### *Monografije*

Armstrong, K. (2001) *The Battle for God: A History of Fundamentalism*, New York: The Random House Publishing Group.

Baer, M. D. (2010), *The Donme: Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks*, Stanford: Stanford University Press.

Eban, A. S. (1984) *Heritage: Civilization and the Jews*, New York: Summit Books.

Elsie, R. (2001) *A Dictionary of Albanian Religion, Mythology, and Folk Culture*, London: Hurst & Company.

Goldish, M. (2004) *The Sabbatean Prophets*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

---

44 Isto, str. 50.

45 Isto.

46 Isto, str. 49.

---

Graetz, H. (2009) *History of the Jews, Vol. 5: From the Chmielnicki Persecution of the Jews in Poland (1648 C.E.) to the Period of Emancipation in Central Europe (c. 1870 C.E.)*, New York: Cosimo, Inc.

Idel, M. (2011) *Saturn's Jews: On the Witches' Sabbat and Sabbataeism*, London; NY: Continuum.

Kastein, J. (1931) *The Messiah of Ismir: Sabbatai Zevi, s.l.*: Viking Press.

Körbler, Đ. (1917) *Život i rad humanista Didaka Pira Portugalca, napose u Dubrovniku*, Zagreb: Rad JAZU.

Lukach, H. C. (1914), *The City of Dancing Dervishes and Other Sketches and Studies from the Near East, s.l.*: Macmillan and Company.

Miller, D.N., *Fear of Fiction: Narrative Strategies in the Works of Isaac Bashevis Singer*, Albany: State University of New York Press.

Popović, T. (1924) *Herceg Novi*, Dubrovnik.

Scholem, G. G. (1973) *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah: 1626-1676*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Stavroulakis, N. (1990) *The Jews of Greece*, Athens: Talos Press.

Trotter, D. (2013) *Literature in the First Media Age*, London: Harvard University Press.

#### *Periodika i zbornici:*

Caygill, H. (2009) The Apostate Messiah: Scholem, Taubes and the Oclusions of Sabbatai Zevi, *Journal for Cultural Research*, Vol. 13, Issue 3-4.

Cengiz, S. (2008) Save Sabbatai Sevi House from Oblivion, Cambridge University Press, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 40, No. 1.

Hadžibrahimović M. Dž. (2008) Da li je Sabetaj Cvi (Sabataj Cevi) pseudomesija, sahranjen u Ulcinju, *Almanah*, br. 41-42.

Halperin, D. J. (1996) The Son of the Messiah: Ishmael Zevi and the Sabbatian Aqedah, *Hebrew Union College Annual*, Vol. 67.

Landau, J. M. (2007) The Dönmes: Crypto-Jews under Turkish Rule, *Jewish Political Studies Review*, 19:1-2.

Popkin, R.H., Chasin, S. (2004) The Sabbatian Movement in Turkey (1703-1708) and Reverberations in Northern Europe, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 94, No. 2.

Putík, A. i Veselská, D., A Textile from Izmir with an Embroidered Lion, *Judaica Bohemiae*, No. 43, 2007.

*Neobjavljene teze:*

Benjamin, P. (2012) *And the Spirit of Sabbatai Zevi Moved Upon the Waters: Modes of Authority and the Development of the Donme Sects*, Thesis (B.A.), Haverford College, Department of Religion.

*Tekstovi iz dnevnih listova i mjesečnika:*

Nassi, G. (August, 1992) Secret Muslim Jews Await Their Messiah – Shabbetai Tzvi, *Moment Magazine*.

*Internet izdanja:*

Grgurović, M. (2015) Liriski postmodernizam u “Davidovoj zvijezdi” Zuvdije Hodižića, *ARS*, br. 1-2., <http://okf-cetinje.org/ars-br-1-2-god-2015.html>.

Todorić, G. (2014) Kretanje kao princip (de)konstrukcije identiteta u romanu *U potrazi za mesijom Eriha Koša*, *Сборник с докладами от XII международни славистични четения, Т. 2, Литературознание и фолклористика*, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по славянски филологии, София, [www.academia.edu/9909865.html](http://www.academia.edu/9909865.html).

Nikola Zečević

University Donja Gorica, Humanities Studies, Podgorica, Montenegro

INTERPRETATIONS OF THE ACTIVITIES OF  
SABBATAI ZEVI AND THE CRYPTO-JEWISH DÖNMEH  
COMMUNITY IN THE BALKANS

Abstract

The main objective of this paper is to analyze historical sources and records, articles and books regarding Sabbatai Zevi's life – a Sephardic Rabbi born in Smyrna (present-day Turkey) to a family of Romaniote Jews from Patras, and (more precisely) his political and social activities in the Balkans, in Thessaloniki (present-day Greece) and Ulcinj (present-day Montenegro). The analytical focus of this paper is directed at the description of Zevi's activities in Thessaloniki (1651-1658), and the circumstances of forming a local crypto-Jewish group Dönmeah and their cultural legacy. Particularly interesting are the last three years of his life in Ulcinj, where he was banished in 1673 by the Ottoman sultan Mehmed IV. Sabbatai Zevi died in Ulcinj in 1676, where he was likely buried. The aim of the paper is to additionally explain all religious and dogmatic dichotomies and denominations within the Dönmeah community and the reasons for their emergence.

**Key words:** *Sabbatai Zevi, Sabbateanism, Dönmeah, the Balkans*



---

# ШТА ЈЕ ТО СРЕДЊИ ВЕК - ДИЈАЛОГ ИСТОКА И ЗАПАДА

---

Приредио  
др Далибор Кличковић



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Моја Русија - Јуриј Миролубов*, цртеж, формат А4

---



# УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

---

## ШТА ЈЕ ТО СРЕДЊИ ВЕК: ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ДИЈАЛОГА ИСТОКА И ЗАПАДА

Излажући се опасности да се оклизнемо у још један у бескрајном низу започетих а никад заиста и одржаних „дијалога” Истока и Запада, одважили смо се на то да ипак замахнемо ка оним замишљеним странама где се још може десити сусрет далекоисточне јапанске и, назовимо је тако, „суб-окциденталне” српске културе. Окупивши три текста, који се, надамо се, даље у себи и између себе гранају у мноштво других рукаваца, чинимо нова три завеслаја ка спруду разговора, никад започетог али, можда управо зато, овом приликом настављеног. Самосвесни у својој савремености, у наслову смо употребили уображену реч „дијалог” – која, међутим, чешће него што бисмо то волели означава тек самозадовољан и затворен монолози са сопственим помислима, дакле нешто што ми, бацајући опрезне и помало чежњиве погледе према средњем веку, себи не можемо да дозволимо.

И заиста, као што каже један наш песник савременик, налазимо се на месту где не сме бити лажи, иако сме и, рекли бисмо, мора бити снова. Јер, у свакоме сну буја пре свега свест о самоме себи, у времену и простору безвременом и неограниченом. Управо је овакво снено расположење потребно да би се прича о средњовековљу зачела, јер је она нужно потрага за изгубљеном – а добро је веровати да је она постојала – целовитошћу, свог сопственог али и народнога постојања и бића. И премда је приповест о средњем веку немогућа без ивесне самозаљубљености, она је увек казивање о одсутноме, о ономе што смо били, или што смо могли бити – или нам се данас чини да смо могли, само да се нисмо изгубили на збуњујућим раскршћима времена.

Српски и јапански средњи век теку приближно истим временским коритом, а у историји обеју земаља обављани су у више наврата радови на откривању и чишћењу тих корита јер се пробудила слутња да је нешто вредно у нашим



културама настало управо за тих давних столећа. У Јапану, средњи век је продужавао своје духовно трајање и касније а његово наслеђе није било потпуно одумрло – свој дуг према древним песницима за које је песма била и Пут духовни признао је и Мацуо Башо. С овим песником кратке форме а дугог трајања наш читалац одавно разговара, несвестан тога да су му тиме саговорници и други знаменити гласови Јапана кроз векове: Саигјо, Соги, Сешу или Рикју. А још даље у прошлост – нико други до древни китајски мудраци Лао Це и Чуанг Це.

И док је јапанска историја премрежена невидљивим сребрним нитима које је везују за још старији свет копнене цивилизације, многи од нас ће остати неми пред „средњим веком” властите прошлости. Док је за уобразиљу човека западне ренесансе то било несрећно доба које их је делило од времена антике, куда су хрлили у својим сновима, за српску земљу тај век није средњи него први међу будућима. О времену пре њега – мало се тога поуздано може рећи. Скривена је жеља, стога, покретача овог поглавља не у томе да кроз дијалог расплетемо некакве размирице Истока и Запада, јер их ми нисмо ни замрсили, већ то да поразговарамо с вековима који су нашим простором прошли и после којих смо ми дошли, призивајући у своју причу и далеке јапанске гласове.

Данас за средњи век радо коришћена реч *другост*, заводљива је фраза због које заборавимо да никада нисмо упознали ни „првост”, те тако немамо одакле да научимо ни шта је друго. Којим год именом то доба назвали, оно је добар сабеседник, и то не само стога што вероватно крије блага којих би се ваљало сетити на корист душе и на ползу будућих векова. И више од тога, оно нам отвара на столећа погледа и на векове трепета каквима човек може гледати и треперити само онда кад наслути да живот није тек оловни покров које глобално време као копрену излива преко наших очију, већ да он долази и увире с тајном. Светотајински доживљај живота највредније је наслеђе које нам завештавају и српско и јапанско средњовековље. Четири гласа сабрана на овом месту, сваки на своју изабрану тему настоје да шапат сакупљен по древним путевима разврстају па опет измешају, уграђујући га скромно и неупадљиво у многометежну кулу времена садашњег.

Универзитет у Београду, Филолошки факултет –  
Катедра за српску књижевност са јужнословенским  
књижевностима

DOI 10.5937/kultura1858153P

УДК 821.521:929 Саигјо

821.521.09-94

821.163.1.09-94

оригиналан научни рад

---

# ПОЕЗИЈА МОНАШТ(А)ВА

---

## НЕКОЛИКО СРПСКИХ И ЈЕДАН ЈАПАНСКИ ИНОК

**Сажетак:** У тексту се, на основу временске и мотивске блискости, као и просторне и поетичке удаљености, доводе у дијалог и поредбено посматрају једна јапанска повест и пар српских хагиографија, са посебном пажњом обрађеном на питање одласка од света и уласка у књижевни свет, и на двострукост појединих монаха-писаца, као истовремено аутора и јунака средњовековних књижевности.

**Кључне речи:** средњовековна књижевност, јапанска књижевност, Хеиан период, свети Сава, Саигјо, Петар Коришки, вака поезија

Годину дана након настанка једног од првих датираних писаних споменика на српском језику, *Повеље бана Кулина*, умире монах и песник Саигјо (1118-1190), великан вака поезије. На самим познатим почецима наше писмености, Јапан, на прелазу из периода Хеиан у период Камакура, има већ изванредно богату књижевну традицију, и своје класичне песнике<sup>1</sup>. Знајући о њима тек понешто, а охрабрена, са једне стране, идејом „дилетантизма” према било којој професији и такозваног средњег пута, чији је родоначелник у Јапану био међу песницима Саигјо<sup>2</sup> и са друге речима Драгана

---

1 Miner, E, Odagiri, H. and Morrell, R. (1985) *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton University Press, p. 26; Keene, D. (1968) *Anthology of Japanese literature: to the nineteenth century*, Penguin books.

2 Кличковић, Д. (2016) *Између речи и просветљења: будизам и стара јапанска књижевност*, Београд: Албатрос плус, стр. 165.

---

Стојановића из поговора књизи Саигјоових изабраних песама *Планинска кућица* како му у читању овог песника непознавање контекста само користи<sup>3</sup>, ауторка овог прилога слободно је одабрала да инокa Саигјоa доведе у разговор са српском монашком књижевном традицијом.

Књижевност је Словенима дошла у тесној вези с хришћанством, религијом књиге, да би религија уопште дошла као књига; можда је претерано, али не сасвим нетачно, рећи да је књижевност дошла као религија. Писмо је створено да би се на њему вршила сакрална комуникација. Вековима касније, када је оно заједно са језиком изгубило негдашњу свечану улогу, велики песник малих форми (у томе сличан јапанским великанима) Момчило Настасијевић, поезију ће одредити као умеће да се на инструменту за сваки дан божански засвира<sup>4</sup>.

Насупрот таквом извирању, поезија је у Јапану „заузимала положај духовне дисциплине и будизму претходећег друштвеног сакраментa”<sup>5</sup>. У царским збиркама *Кокиншу* и *Шинкокиншу* будизам је већ продирао у јапанско друштво, али овоме претходи дуга традиција пре-будистичке поезије.

У начелу, поглед на ове две традиције углавном је напуњен разликама и другостима, али око које тражи увек ће наћи и сродства. Ма како она била типолошка и/или „натегнута”, *потреба* да се за њима трага већ је довољно добар повод за њихово описивање.

У средишту наше пажње овде ће се наћи одрицање од света као истовремени улазак у свет књижевности, што је Саигјоа учинило монахом-путником који своје стазе испуњава песмама и легендарном личношћу<sup>6</sup> јапанског средњег века, а нашег првог писца зачетником безмало целе наше културе и њеном најзначајнијом личношћу.

Након војничке службе на двору цара Тобе<sup>7</sup>, одметнувши се од света и дворског живота у својој двадесет трећој години, Сато Норикијо (у монаштву Саигјо) започиње вишедеценијско лутање, али и врло плодно стваралаштво у форми *вака*

---

3 Стојановић, Д. (2015) *Планинска кућица*, Београд: Танеси, стр. 105.

4 Настасијевић, М. (1991) *Есеји, белешке, мисли*, Београд: Српска књижевна задруга.

5 Кличковић, Д. нав. дело, стр. 111.

6 Сем приче о Саигјоу и разних анегдота и легенди, он се појављује и у но-драми, својим песмама; Takagi, K. (1977) Saigo: A Search for Religion, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 4 No.1, Nanzan University, p. 42.

7 Heldt, G. (1997) Saigo's Traveling Tale, *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No.4, Sophia University; Кличковић, Д. нав. дело.

---

поезије, кроз коју је настојао да достигне самоиспуњење<sup>8</sup> и изражавао своје будистичко осећање света. Наш писац такође је монах, одметнут исто тако од двора, на коме је заузимао знатно виши положај од Норикија; по свему судећи, на његов избор да напусти управљање датом му облашћу и посвети се подвижничком животу (као и Саигјо – на планини/гори), утицала је између осталог и повест о Варлааму и Јоасафу, у којој владарски син такође напушта свет и одлази у пустињу. То је дело загонетног порекла, са елементима христијанизоване легенде о Буди<sup>9</sup>, преко разних превода доспело у корпус наше средњовековне књижевности. Наш писац-монах постараће се и да се Јоасаф наслика у манастиру Студеници, чији је игуман касније постао. Реч је, наравно, о Светом Сави. Његовом су се избору уподобљавали и неки каснији важни писци нашег средњовековља – поменимо засад само архиепископа Данила II и Инока Исаију.

Мада је интимна<sup>10</sup> лиричност Саигјоових *вака* песама тешко упоредива са темељним хагиографским и химнографским делима чија је улога превасходно у васпостављању култа првог нашег свеца и позиционирању отачаства<sup>11</sup> на културној „сцени” византијског круга, а згуснутост његовог израза, речима Црњанског о јапанској лирици „ванредно брза белешка импресије”<sup>12</sup>, још мање слична гломазним и сложеним химнографским жанровима присутним у нашој првој писаној поезији, ипак их везује иста окренутост од света који је много нудио, религиозна мисао која се књижевно обликовала, свет поезије који се отвара на путу одрицања.

---

8 Takagi, K. нав. дело. Пред крај Приче о Саигјоу (Saigyō monogatari) каже се како је он чисто својих шест чула тридесет једним слогом *вака* песме; Heldt, G. нав. дело, стр. 520.

9 О овом делу у српској рукописној традицији видети: Оташевић, Д., Ракић, З. и Шпадијер, И. (2016) *Свет српске рукописне књиге (XII-XVII век)*, Београд: САНУ, стр. 272-273.

10 Она се углавном доживљава као таква. Ево ипак и једног одељка који сведочи о писању-за-државу, по-наруџбини, и казује нам да лирика ипак није доживљавана као превасходно интимна: „Чим би му његово величанство задало поетску тему везану за неку прилику, он би одмах смислио стих”; Heldt (1997), нав. дело, стр. 488.

11 Мада ни та лирика, како је можда мало сувише уплашено и оштро, савременим идеолошким читањима блиско, приметно Марк Морис, није лишена политичких импликација. “We should be able to mine the beauty and pleasure from the old texts and still, given lessons learned earlier this century and despite our own reactionary age, keep an eye out that they not be used again to exalt power or lyricize imperialism”; Morris, M. (1986) *Waka and Form, Waka and History, Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. 46 No. 2, Harvard-Jenching Institute, p. 610.

12 Црњански, М. (2008) *Песме старог Јапана*, Београд: Рад, стр. 10.

---

Растко Немањић свакако није отишао само на пут подвига, већ и у велики монашки центар, што практично значи велики центар културе и писмености<sup>13</sup>. Прелазећи пут од Србије до Пантелејмона, потом Ватопеда, до Хиландара и боравака у Студеници, Жичи, манастирима у Цариграду, Солуну, Јерусалиму и многим другим, он је улазио у већ постојећа књигохранилишта, а нека је вероватно и сам оснивао. Његов монашки пут био је најпоузданији пут образовања. Саиџоово подвижништво није било блиско ма каквом институционалном књижевном и образовном систему; било је то луталаштво, у којем је песма истодобно била и молитва<sup>14</sup>. И док је Саиџоова тежња да у *вака* песме утка будистички поглед на свет на изванредан начин још нова<sup>15</sup> и изазовна за ову форму, српска писана поезија тринаестог века није могла да настане изван хришћанског контекста – он јој је дао форму, теме, чак и писмо. Слична је Саиџоовим настојањима можда по своме односу према византијској књижевности на коју се ослања: и једно и друго су настојања да се у старије песничке облике улије нови садржај.

Књижевно занимљива чињеница, међутим, могла би, осим њихових дела, бити и дела о њима. Српски средњи век доба је у ком један исти човек бива и писац и јунак књижевности – тако се почело, Светим Савом и Стефаном Првовенчаним, а и наставило у наредним столећима. То је могуће због специфичног односа средњовековног читаоца/слушаоца према књижевности, због потпуно друкчијег положаја који она заузима у његовом духовном свету, због њене, може се условно рећи, онтолошке различитости у односу на савремено разумевање овог појма. Граница између стварног и књижевног није успостављена – нарочито не на начин који је близак нашој идеји „фикције”; књижевни текстови средњег века припадају сфери сакралног, па према томе не само да су истинити и стварни, него су део једне више стварности, истине вере, које су онтолошки и вредносно надређене световном реалитету. Сем тога, та књижевност или директно учествује у заснивању култа (као служба) или је доказ да се може живети јеванђеоски идеал (као житије).<sup>16</sup> Када би Свето писмо било виђено као једна велика беседа, житија

---

13 О значају Атоса за развој српске књижевности видети: Шпадијер, И. (2014) *Светогорска баштина*, Београд: Чигоја.

14 Видети: Кличковић, Д. нав. дело; Takagi, K. нав. дело; Stoneman, J. (2010) Why did Saigyō Become a Monk? An Archeology of the Reception of Saigyō's "Shukke", *Japanese language and literature* Vol. 44 No. 2, American Association of Teachers of Japanese.

15 Кличковић, Д. нав. дело, стр. 165.

16 Више о поезици српске књижевности средњег века видети у: Богдановић, Д. (1980) *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска

би била примери-аргументи, изграђени сасвим у складу са реторичким захтевом за прилагођавање времену, месту и слушатељима – зато је потребно да хагиографију добије и српски светац, а није довољно чути и прочитати мноштво страних парадигматичних животописа. Елита која је стварала и одржавала и државност и приврженост хришћанској религији, налази се, тако, са обе стране писаљке. Положај светог Саве у томе је, наравно, посебан, а многострукост његове личности нема се с чиме у нашем средњовековљу упоредити. Ипак, као књижевник-лик, он није усамљен. У четрнаестом веку непознати Светогорац саставио је Житије Инока Исаије, нашег најзначајнијег средњовековног преводиоца; Савин животописац, Доментијан, појављује се као јунак једнога записа Теодора Граматика (а и самог себе уводи као „јунака” сопственог књижевног дела, говорећи у трећем лицу о „неком Доментијану” у седмом и 33. поглављу Савиног житија)<sup>17</sup>; Данило II добија своје житије на крају зборника који садржи његова сопствена дела, па се стиче утисак да је прича о писцу природни наставак његовог стваралаштва, логично „пресељење” из света писања у писани свет, у коме се место задобија управо таквим служењем Речи.<sup>18</sup>

У *Причи о Саигјоу*, чија се најранија верзија смешта такође у тринаести век<sup>19</sup>, видљив је напор да се Саигјо-песник утка у повест о Саигјоу-човеку, и то на начин непосреднији од оног којим се, рецимо, хоће представити Савин духовни склоп код Доментијана. Наиме, 91 од укупно 94 Саигјоове песме које су уврштене у царску збирку *Шинкокиншу* (по чему је он и најзаступљенији аутор у њој), присутне су у некој верзији и у овој причи<sup>20</sup>.

Истраживачи углавном наводе да је катализатор настанка ове *хагиографије* била његова чудесна смрт<sup>21</sup> на коју су испрва указали други песници – Фуђивара но Шунзеи, његов

---

књижевна задруга; Трифуновић, Ђ. (1990) *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.

17 Видети: Доментијан (2001) *Житије светог Саве*, прир. Јухас Георгиевска, Љ. Београд: Српска књижевна задруга.

18 Не треба заборавити какав је статус имала у хришћанској литератури Реч. Писање се сматрало службом и врстом подвига; Богдановић, Д. нав. дело.

19 Heldt, G. (1997) Saigyō's Traveling Tale, *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No. 4, Sophia University, pp. 479-482, а за најстарију варијанту из средине 13. века каже како је њено ауторство приписивано једној жени – монахињи Абутсу.

20 Heldt, G. p. 477.

21 Видети: Stoneman, J. нав. дело.

---

син Теика (још један *вака* класик) и Јиен<sup>22</sup>. Ради се, заправо, о његовом наводном предвиђању тачног датума сопствене смрти<sup>23</sup>, које је дато управо у форми песме.

*Само да ми је  
Да умрети могу ја  
У пролећни дан  
Под цветовима, другог  
Месеца, за уштана.*<sup>24</sup>

*(I beseech you,  
beneath the blossoms,  
in spring let me die,  
under that full moon,  
of the second month).*<sup>25</sup>

Аутор(и) повести о Саигјоу настојали су да његове кратке лирске импресије наративно осмисле, па је тако настанак сваке песме објашњен догађајима на његовом бескрајном путу, а поезија је уједно и главни чинилац конституисања његовог монашког и путничког лика. Готово сваки сусрет и свака епизода праћени су неколицином *вака* песама које их сублимирају, у Саигјоовом посебном будистичком кључу. Сем песама, његов доминантан вид изражавања је цитирање будистичких списа, што функционише сасвим као библијски цитат у изградњи наших светачких ликова – у питању је присећање на неку параболу, или неку сажету мудрост из светих текстова који су играли кључну улогу у развоју главног јунака на његовом путу ка светости/очишћењу/Вишњем Јерусалиму/Чистој земљи.

Сава, који нам је као песник познат својом Службом свете-ме Симеону, у Доментијановом житију проговара углавном кроз молитву и, у другом делу житија, беседу (тзв. беседу о правој вери која, као и нешто касније обраћање епископима, заузима читаво једно пространо поглавље), као и кроз посланице оцу и брату, од којих је прва у ствари читава мала

---

22 Heldt, G. нав. дело, стр. 474.

23 Ни нашој култури сличне легенде о песницима нису стране – и то чак у двадесетом веку (Дис и утапање, Лалић и живљење док се не напише последња збирка)...

24 Кличковић, Д. нав. дело.

25 Heldt, G. нав. дело.

---

проповед једног светоназора који ће означити почетак стварања првог српског свеца (коме је и упућена). Различитост ових двају поступака – уношења стварних Саигјоових песама са једне, и ауторско осмишљавање Савиних писаних и изговорених речи са друге стране, потиче, како нам се чини, и из богатства јапанске писане традиције, која је у то доба код нас тек у зачетку, а има и својих поетичких разлога, од којих је можда највидљивији онај што се тиче сажетости *ваке*, насупрот српсковизантијској служби.

Има у овим делима, међутим, и врло сличних поступака. Један од таквих видљив је већ на почетку. Уместо уобичајеног богословског предговора, Доментијан је српско житије докле иновирао, започевши га записом<sup>26</sup>. Исти такав „записничарски” увод налазимо и у повести о Саигјоу, са истим подацима о времену владавине (овде цара Тобе, код нас Стефана Немање), као и подацима о пореклу јунака, који су овде дати веома детаљно, док се у нашој традицији понекад апстрахују догле да од њих остаје само чудесно рођење.

Пре него што ће прећи на дугачку експликацију Норикијове жеље да напусти свет и упути се планинским стазама, у почетном сликању његовог карактера, приповедач се користи нечиме што је и у нашој хагиографији, химнографији и реторици веома присутно, и то као топос препознат и у западној, уопште читавој европској култури још од антике. Курцијус га зове *sapientia et fortitudo*, касније и *непо и мач*<sup>27</sup>. Код Норикија (Саигјоа) разлог томе је јасан: он је првобитно служио на двору као војник, али је, како се наводи, одувек био и књижевно надарен. Првобитно, у европској култури први део овог двојства представљало је говорничко умеће, елоквенција, да би се, са победом писане речи, оно приметно у ученост и књигољубивост. У Причи о Саигјоу јасно се наглашава да је у питању литерарно умеће<sup>28</sup>, коме се додаје и музика, а након чега се даје занимљив преглед дотадашњих великих мајстора *ваке*. У поређењу са њима, он се „није могао постидети”, што је на корак од још једног нама знаног топоса – превазилажења или надмашивања, свакако најприсутнијег у поређењима на којима почива грађење готово сваког нашег јунака хагиографије или слова. И читалац потпуно неупућен у будизам може да наслути извесна сакрална својства која се овде поезији приписују – када се говори о Саигјоовим великим песничким претходницима,

---

26 О схеми записа која је и овде присутна видети: Трифуновић, Ђ. (1990) *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.

27 Kurcijus, E. R. (1971) *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 183.

28 Heldt, G. нав. дело.



каже се да су они следили Пут, док се за саме његове стихове вели да су били кадри да учине да дрвеће процвета и да омекшају срца безосећајних демона и богова<sup>29</sup>. И оваква замисао о посебним моћима легендарног песника није нам непозната.

Малочас поменута опширна експликација Норикијових покуда на путу од друштва ка подвижништву кореспондира са самим почецима Доментијановог житија, у коме је на много сажетији начин описан Растков избор, у ствари, његова изабраност, а сва драматика одлуке и коначног бега на Свету гору завршена је већ у првој глави. У Причи о Саигјоу унутрашња превирања младог јунака изражена су, очекивано, његовим песмама и цитатима из појединих списа, који нису увек идентификовани. Овде ћемо се задржати само на једном.

*Wives, children, jewels, treasures, and royal rank do not follow after when life draws to an end. Only the precepts, charity, and a temperate heart are one's companions in this world and the next*<sup>30</sup>.

У питању је цитат, како преводилац наводи, из списка Даиђитсу кјо, који је често навођен у Хеиан и Камакура епохи<sup>31</sup>. Још се на неколико места нови монах у причи осврће на проблем остављања породице, која је увек представљена у пару „жена и дете/деца”, док у јеванђељском цитату који се поводом тог истог подвижничког питања обилно у нашем средњем веку користи („Ко љуби оца или мајку више од мене, није мене достојан”, Мт 10, 37) тај пар чине родитељи подвижника. Однос према браку исказан је типски у многим аскетским житијима, и састоји се или од потпуног одбијања женидбе (као код Петра Коришког, или просветитеља Тирила) или од „неконзумирања” брака (као код Алексија Божјег човека). У јапанском делу проблем је, очито, нешто друкчије природе, али се у њему јављају још два мотива која се могу упоредити са житијима наших највећих хагиографа. Први је упоредив са необичним житијем поменутог Петра Коришког, које је написао од Доментијана нешто млађи Теодосије Хиландарац, а у коме улогу жене-препреке игра његова сестра. Идући упорно за њим на његовом испосничком путу, она бива остављена од подвижника и недуго затим умире<sup>32</sup>. Ова епизода изазива највише чуђења и полемике међу читаоцима, баш као и епизода из повести о Саигјоу у којој он

---

29 Исто, стр. 486.

30 Исто.

31 Исто.

32 <https://svetosavlje.org/sveti-petar-koriski/> приступљено 26. 4. 2018.

своју четворогодишњу ћерку баца са веранде након што је одлучио да напусти породицу. Карактеристично је да су у оба случаја (мада код Саигјоа постоји и супруга, али епизода са њом није ни упола тако упечатљива) препрека на путу подвижништва жене које су са јунаком у крвном сродству. Над обема је учињено посредно или непосредно насиље и обе имају амбицију да и саме пођу путем подвижништва. Саигјоовој ћерки то, годинама касније, полази са руком, као и његовој жени – што нас доводи до другог упоредивог момента, овога пута поново у вези са Савом Српским. То је наглашена чежња јунака да се и чланови његове породице придруже његовом монашком путу. У Доментијановом житију то је опширно описано у трећем поглављу, које је цело Савина посланица оцу Немањи, у којој га проповедничким тоном убеђује да и сам дође на Атос. У Причи о Саигјоу више се пута понавља, нарочито после поновног обиласка куће, како је јунакова једина жеља да се и жена и ћерка посвете вери, како би се сви заједно нашли у Чистој земљи.

Сем тога, епизода са Саигјоовим рањавањем на броду, које он мирно подноси, наликује на вишеструке Савине „бродске” невоље, нападе гусара и разбојника, које углавном успева да „превари” или преобрати. Саигјоов је став, међутим, неделатан, трпећи, док су у Доментијановом житију то епизоде које служе да се прикажу чуда, неопходна да би се изградио светачки лик његовога јунака.

На крају, Саигјоова чудесна смрт, за коју је већ речено да је привлачила много пажње и одиграла своју улогу у стварању легенде њему, описана је на врло упечатљив начин:

*He had chanted Amida Buddha's name a thousand times without pause, when all of a sudden the sky was filled with the distant sound of music and song. A marvelous fragrance wafted over from far in the distance where purple clouds trailed through the sky. The appearance of Amida, flanked by his two bodhisattva attendants, Kannon and Seishi, and a procession of a myriad joyful holy beings, startled the ears and eyes of people for many miles around. And so it was that he fulfilled his one greatest desire and was reborn in the Pure Land.<sup>33</sup>*

Без сувишних коментара, остављамо читаоцу могућност да узвишени опис Саигјоове смрти упореди са Теодосијевим описом смрти анахорете Петра Коришког.

Те ноћи, кад устадоше за поноћну и јутарњу службу, чуше неизрециве песме и гласове који сладошћу ум и срце у умиљење одводе. И брзо из пештере изађоше и тражаху да виде

---

33 Исто, стр. 521.

откуда ово слатко и за слух пријатно појање долази. И погледавши на стену старчеву и видевши пештеру његову као да је многим свећама осветљена, зачуђени тим, говораху: „Кад одосмо старца самог остависмо. Па ни огња раније у пештери његовој није било. И како светлост велику у њој сад видимо и многих појаца гласе откуда чујемо? Да није ко од познатих му пре нас дошао и с њим се радује? Али какво је то чудно њихово весеље, јер ни песама силу не успевамо схватити? ....Тада схватише да се нису из људских, калних, и лажљивих, и клеветом оскврњених, и нечистих усана него бестелесних и чистих светих анђела који стално Бога поју, кад појаху светога старца, гласови из пештере чули.”<sup>34</sup>

\*\*\*

На почетку мисленог пута у удаљено јапанско средњовековље, зауставићемо се на овим упоредбама, чија је намена била да наговесте како се много тога може наћи у компаративном сагледавању, на пример, само хагиографских списа са јапанским повестима. Сам Саигјо отвара још много могућности – на првом месту занимљив нам је био његов опис пакла, који се просто намеће сагледавању у контексту апокрифа *Ход Богородице по мукама*, као и његове песме о одлажењу из света, које смо овом приликом навели као део повести, али које и саме представљају књижевну целину вредну посебне компаративне пажње.

Са осталим писцима и периодима могућности се, сигурно, изванредно умножавају. Истина је да смо до Хеиан и Камакура периода, и у њима Саигјоове фигуре, дошли, донекле, случајно – истражујући, читајући свашта, заустављајући се на ономе што нам, просто, привуче пажњу. Тај недостатак осмишљеног пута и својеврсно препуштање удаљеној јапанској култури било је за ауторку у великој мери ослобађајуће, а једновремена заплашеност незнатим просторствима и пркос савладавања пута без учењачке потпоре подсетили су је на прве сусрете са српским средњовековљем, као нашом временском другошћу. Додир са просторним и културолошким удаљеностима оставио је утисак сличан страшној љубавној помисли: могло је, замисли, да се деси – да се никада не сретнемо!

---

34 <https://svetosavlje.org/sveti-petar-koriski/> приступљено 26. 4. 2018.

ЛИТЕРАТУРА:

- Богдановић, Д. (1980) *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Доментијан (2001) *Житије светог Саве*, прир. Јухас Георгиевска, Ј. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кличковић, Д. (2016) *Између речи и просветљења: будизам и стара јапанска књижевност*, Београд: Албатрос плус.
- Настасијевић, М. (1991) *Есеји, белешке, мисли*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Оташевић, Д., Ракић, З. и Шпадијер, И. (2016) *Свет српске рукописне књиге (XII-XVII век)*, Београд: САНУ.
- Стојановић, Д. (2015) *Планинска кућица*, Београд: Танеси.
- Трифунковић, Ђ. (1990) *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
- Црњански, М. (2008) *Песме старог Јапана*, Београд: Рад.
- Шпадијер, И. (2014) *Светогорска баштина*, Београд: Чигоја.
- Kurcijijs, E. R. (1971) *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Heldt, G. (1997) Saigyō's Traveling Tale, *Monumenta Nipponica*, Vol. 52, No.4, Sophia University, pp. 467–521.
- Keene, D. (1968) *Anthology of Japanese literature: to the nineteenth century*, Penguin books.
- Miner, E, Odagiri, H. and Morrell, R. (1985) *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton University Press.
- Morris, M. (1986) Waka and Form, Waka and History, *Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. 46 No. 2, Harvard-Jenching Institute, pp. 551–610.
- Stoneman, J. (2010) Why did Saigyō Become a Monk? An Archeology of the Reception of Saigyō's "Shukke", *Japanese language and literature* Vol. 44 No. 2, American Association of Teachers of Japanese, pp. 69–118.
- Takagi, K. (1977) Saigyō: A Search for Religion, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 4 No.1, Nanzan University, pp. 41 – 74.

*Интернет извор:*

Теодосије Хиландарац, Житије светог Петра Коришког, превео Богдановић, Д. ур. Бојовић, Д.: <https://svetosavlje.org/sveti-petar-koriski/> приступљено 26. 4. 2018.

Irena Plaović

University in Belgrade, Faculty of Philology – Department for Serbian  
Language with South Slavic Literature, Belgrade

THE POETRY OF MONASTICISM(S)

ONE JAPANESE AND SEVERAL SERBIAN MONKS

Abstract

Reaching out to distant Japanese culture, in an attempt to bring it into correlation with Serbian medieval tradition, a comparison is made of *The Tale of Saigyō* – a story by an unknown author about one of the legendary poets of the ancient Japanese literature from the 13th century, with several motifs from our hagiographies by Domentian and Theodosios. The poet-monk Saigyō is compared with Saint Sava, as a writer, as well as with Peter of Korisha, as an ascete. Special attention is paid to the motif of departure from this world, which is simultaneously an entry into the world of literary creation, as the writer-monk also appears as a literary character in later writings.

**Key words:** *Medieval literature, Japanese literature, Heian period, Saint Sava, Saigjo, Petar Koriški, poetry of Vaka*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1858165K

УДК 821.521.09-9 Камо Ћ.

821.163.41.09 "04/14"

оригиналан научни рад

# ПОРЕЂЕЊЕ БУДИСТИЧКОГ ПОИМАЊА НЕСТАЛНОСТИ СВЕТА У ЈАПАНСКОМ ДЕЛУ ХОЋОКИ И СХВАТАЊА ПРОЛАЗНОСТИ У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

---

**Сажетак:** *Проблем пролазности, или несталности, тематско-мотивски веома је заступљен како у средњовековној јапанској, тако и у старој српској књижевности приближно истог раздобља. Иако се оне готово по свему разликују, обема књижевностима заједничке су метафизичка брига за човеково биће у свету и склоност ка успостављању присног односа према трансценденталноме. Овом својом онтолошком радозналошћу, а мање формалним сличностима, „квалификују” се ове две традиције за упоредно проучавање. Из истог разлога сматрамо да су једна другој међусобно ближе него што су то данашњој књижевности матичних земаља, те да довођењем у заједничку дијалошку раван стичемо јаснију слику о њиховој вредности, за себе и у односу на наше време. Пролазност у њима не јавља се тек као жал за животом, већ се људска коначност беспоштедно разоткрива и увек изнова наглашава. Референтна тачка тумачења те коначности у оба случаја налази се ван конвенционалног и антропоцентричног система вредности. Одсуство такве упоришне тачке човека модерног*

---

доба довело је до избегавања непосредног суочавања с питањем могућности утемељења егзистенције у временском току. У овом раду показаћемо, полазећи од универзалности ове теме, како су различите метафизичке перспективе јапанске религије, поглавито будизма, и, с друге стране, исихастичке праксе православне цркве, условиле различито, а опет узајамно упоредиво и сродно, искуство несталности људског бивствовања у свету.

**Кључне речи:** *средњи век, јапанска књижевност, Хоџоки, стара српска књижевност, будизам, хришћанство, исихазам*

Тема пролазности<sup>1</sup> свеprisутна је у историји човечанства, у тој мери неминовно и, судећи по њеном значају већ у древном *Епу о Гилгамешу*, толико дуго да би се свако даље бављење њоме могло сматрати узалудним пребирањем по јаловом пољу труизама човечанства. Очигледна нужност трајне и незауостављиве промене свега појавнога као да обемишљава и сваки напор да се том светском несталношћу даље бавимо. Није, дакако, менама подложен само свет, већ и човек у њему – штавише, реч *пролазност* већ означава *субјективно* време, оно које се мери у односу на кратку људску егзистенцију. Другим речима, опажање пролазности могуће је само у односу на доживљени ток времена, што је нужно праћено човековим мисаоним и афективним одговором.

Овиме смо загазили у питање временитости егзистенције, о којој је, опет, немогуће размишљати другачије до као о односу човековог бића и смрти. Унутар тројства *биће* (човек) – *пролазност* – *небиће* (смрт), највећи степен објективности, додуше тек у дихотомијској релацији према животу, поседује смрт као апсолутна негација бића.<sup>2</sup> Доживљавање пролазности, као потмуле свести о властитој коначности, афективни је одговор индивидуалне егзистенције на увек присутну претњу сопственог поништења. Тај одговор ангажује целокупне човекове интелектуалне и духовне снаге, па и

---

1 Радови у тематској целини о култури средњег века Србије и Јапана проистекли су из усмених излагања на научном скупу „Шта је то средњи век: дијалог Истока и Запада”, одржаног 14. августа 2017. године, у част посете проф. др Мићитаке Сузукија, угледног јапанског византолога и историчара уметности.

2 Зен-будизам тежиће не трансценденцији у есхатолошком смислу већ управо укидању, *овде и сада*, овог утилитаристички мотивисаног и здраворазумског, дихотомијског мишљења, које уводи непомирљив расцеп између живота и смрти. Утеха и нада у зену не полагају се на живот будућег века, него се надвремено јединство ових и свих других супротности настоји остварити већ у овом тренутку и унутар конкретних егзистенцијалних датости. Отуда се зен, из аспекта хришћанства, може чинити драстичним примером људске гордости и прикривеног нихилизма, јер, укидајући улогу божанског начела, тражи од човека да сам по себи буде аутономно слободно биће и, чак, Над-ум васељене.

физичке, постајући тако вечити покретач у свим областима живљења. У повести људске мисли проналазимо запажања попут онога да историја представља запис свега онога што човек чини са смрћу (Хегел), те да је човек створио смрт (Јејтс). О страху од смрти већ је Епикур говорио као о узроку свеколике људске патње и сталног незадовољства животом<sup>3</sup> а ужас човека суоченог са свешћу о сопственом нестанку помиње и Буда. Иако страх пред смрћу не можемо одмах и у свему поистоветити са свим манифестацијама осећања пролазности у светској књижевности и мисли, неутешиви – а данас најчешће прикривени и сублимирани – жал због коначности свевремени је извор како поезије, тако и метафизичке мисли, представљајући неретко чак и оправдање хедонистичког начина живота.

Такво жаловито осећање, сасвим извесно, основни је сентимент дубљег субјективног сагледавања живота, некад и сада.<sup>4</sup> Оно чак може, као што је приметио и Епикур, умањити, па и онемогућити радосно искуство свакодневног живљења, те навести човека да се, у антиципацији будућег губитка, унапред и *добровољно* одрекне сваке везаности која може узроковати тугу у будућности.<sup>5</sup> Свака промена могла би већ представљати преукус смрти и стога тражи суочавање с тамном страном свести.<sup>6</sup> И сама свест као таква, чини се, у сваком тренутку нужно јесте и неки модалитет свести о неизбежности смрти. Управо *поводом* смрти човек често, макар и невољно, увек изнова започиње *неуспешну* комуникацију са сопственим бићем. Несуспешна остаје стога што упркос свим извесностима на којима свакодневно настоји да утврди своју егзистенцију и тако је учини *извеснијом*, остаје несигурност управо у погледу правог идентитета тог *највластитијег* бића, до којег, испоставља се, увек долазимо тек посредно и накнадно – кроз симптоматологију и патологију

---

3 Jalom, I. D. (2011) *Gledanje u sunce: prevazilaženje užasa od smrti*, Novi Sad: Psihopolis institut.

4 Лако би се могло закључити да интензитет акутног бола и тескобе пред коначношћу врхунац достиже тек с пуним испољавањем модерне индивидуалности. Не смемо, међутим, средњовековног човека олако прогласити неспособним за оваква дубока субјективна проживљавања сопственог усуда. Израз индивидуалности у његовом стваралаштву, додуше, још је суспрегнут и штур, те отуда и тежња ка објективизацији и посредном исказивању унутарње тескобе.

5 О таквој антиципацији бола услед неминувне пропасти садашње форме говори, на пример, и Фројд у есеју „О пролазности”, у којем описује меланхолију свог младог пријатеља песника (вероватно Рилке) пред свеуништавајућом стихијом времена.

6 О „земљи смртног сјена” говори већ пророк Исаија (Ис 9, 2) а Јалом стално „сећање на смрт” назива човековом тамном сенком од које се он никад не раздваја.

---



унутарњих збивања. Чедомил Вељачић (у будизму *Bhikkhu Nāṇajīvako*), парафразирајући речи философа Ортега и Гасета (Ortega y Gasset), из перспективе будистичког калуђера потврђује да је људско биће тек „пројекат” који непрестано бива „катапултиран” из прошлости у будућност.<sup>7</sup> И будизам се, у Вељачићевом густом философском дискурсу, препознаје као прототип егзистенцијализма,<sup>8</sup> будући да се бави онтологијом не есенције живота, већ егзистенције схваћене као *патња*. Из оваквог разумевања бивстовања одсуствује свака нада у вечност.

Унеколико скраћеним путем, од питања људске пролазности дошли смо до будизма као религиозно-философског система најпознатијег баш по томе што је своју сотериологију утемељио на учењу о несталности и несупстанцијалности бића света и човека. Управо је будизам идеолошки и појмовно у Јапану обликовао свест о ономе што људски род у наслеђе завештава сваком новом поколењу – нужност суочавања с пролазношћу. Споменик те будистичке философије заодевене у књижевно рухо у средњовековном Јапану представља дело *Хођоки* (1212), чији је аутор замонашени песник и несуђени шинтоистички свештеник Камо но Ђомеи (Kamo no Chomei, 1155?–1216). Управо је раздобље средњег века, чије се трајање у Јапану смешта између година 1192. и 1573, период када се будистичко учење о пролазности (*муђокан*) дубоко укоренује у јапанском друштву и светоназору.

Укоренује се, међутим, не толико у свом првобитном будистичком значењу, наиме трезвеног и, чак, рационалног духовног увида што непосредно води спасењу из ропства у тамници постојања, већ као преовладавајући сентимент према животним неизвесностима уопште. Штавише, савремени аутори, као што је Караки Ђунзо (Karakī Junzo, 1904–1980), у будистичкој пролазности реинтерпретираној унутар јапанске културне матрице виде и темељни естетски принцип који је даље изнедрио читав низ других, по општој сагласности данас, особено јапанских начела у поимању лепога.<sup>9</sup> Овакву продуктивну улогу у култури будистички

---

7 Bhikkhu, N. (2006) *Anicca: The Buddhist Theory of Impermanence – An Approach from the Standpoint of Modern Philosophy*, in: *The Three Basic Facts of Existence I: Impermanence (Anicca)*, The Wheel Publication 202, Kandy: Buddhist Publication Society, стр. 21.

8 Veljačić, Č. (1997) *Budizam*, Beograd: Opus.

9 Каснији јапански естетски концепт *саби*, на пример, рађа се управо из емоционалне спознаје несталности света, који се прихвата таквим какав јесте, одакле даље проистиче сагледавање лепога у утишаном и оскудном, несавршеном аспекту појава. О манифестацији идеје о пролазности у јапанској књижевности средњег века, више у књизи: 唐木, 順三 (2013) 『中世の文学 無常』, 東京: 中央公論新社.

схваћена несталност стиче тек у Јапану. Током средњег века, и под утицајем поглавито зена, на сличан начин продуктивним ће се показати и будистичко учење о *празнини*, из којег онтолошки условљена несталност и исходи. У наставку ћемо укратко рамотри управо схватање пролазности у делу *Хођоки*, и покушати да изведемо основно поређење с одговарајућим представама у старој српској књижевности. Као егземпларни референтни текст у овом покушају послужило нам је прозно дело *Епистолије кир Силуанове*, настало век и по касније од *Хођокија* (око 1371. године).

Ваља одмах признати да покушај упоредног промишљања ових двеју старих књижевности не проистиче из њихове литерарне блискости у формалном смислу – јер она не постоји. Систем жанрова и исходишта књижевног стварања, као и општа намена књижевности Србије и Јапана у то време различити су онолико колико различите могу бити две културе у којима су опстајале. Осим тога, стара српска књижевност аутору овог рада позната је само у општим цртама, у преводу на савремени српски језик и на темељу тек елементарног познавања њене поетике и појединих водећих стваралаца.<sup>10</sup>

Оно што нас је навело на ово одступање с примарног јапанолошког поља рада јесте уверење да иза добре рецепције класичне јапанске књижевности данас и, у односу на њу, слабије заступљености одговарајућег српског наслеђа чак и у матичној земљи, те упркос непобитној сверазличитости ових двеју књижевних традиција, ипак стоји поређења вредан средњовековни етос који их повезује. Овај етос назвали бисмо старањем о бићу.<sup>11</sup> Реч је, дакако, о метафизичкој укотвљености оновремених књижевних стваралаца у својим доминатним системима веровања – хришћанству Источне цркве Ромејског царства односно некој од грана будизма у Јапану. До данас је настао велики број студија које из перспектива њихове сличности или различитости доводе хришћанство и будизам у међусобно полемичку позицију. Средњовековни стваралац, међутим, водио се њему познатим и блиским појмовима и концептима с пуном свешћу и

---

10 Сва сазнања о старој српској књижевности дугујемо понајвише непролазним монографијама Димитрија Богдановића, Ђорђа Трифуновића и Ирене Шпадијер.

11 Ову тезу о дистинктивној одлици средњовековне епохе изванредно је изложио С. С. Аверинцев. Он каже следеће: „Прво са чим мора да рачуна тумач средњовековног гледишта, јесте за нас неочекиван поглед на биће као на предност, на укупност свих савршенстава, у која улази и естетско савршенство”; Аверинцев, С. С. (1982) *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 53. Исто се може казати и за мисао јапанског средњег века, и поред утица да будизам у форми учења о *празнини* на место бића уводи небиће.

убеђеношћу у неопходност избављења из овога света који је, како у православном хришћанству тако и у свим главним токовима јапанског будизма, схваћен као губилиште душе и место њеног најсуровијег туђиновања. Ова два пута, стога, нужно и самобитно ступају у међусобну комуникацију све докле постоје они који их с поверењем следе. Такав вид комуникације уноси један другачији, мада сасвим *несавремен*, квалитет у односу на појмовна сучељавања на пољу академизма, којима се постиже много и углавном све осим основног заједничког циља – достизања просветљења као знања *о вишим стварима*.

Кажемо да је, дакле, средњовековни човек склон старању за биће, које га се најприсније тиче, и то не у данашњем апстрактном и разређеном спиритуалном смислу. Биће *јесте* више него што *јесте* појединачна субјективна и психолошка егзистенција – у хришћанству је то Бог Логос, оваплоћење старозаветног Јахвеа који вечитост свог присуства објављује речима „Ја сам онај који јесте” (2 Мој 3,14). У будизму, с друге стране, вечита је једино просветљујућа истина пројављена кроз Будино учење (*дхарма*) о томе да је све лишено сопства (*шохо муга*) и, будући такво, било какве трајне суштине (*шогјо муђо*) – дакле нестално је и пролазно. Хришћански доживљај пролазности, међутим, праћен је пре свега тугом због човековог пада у грех – отуда и његова смртност – те губитка првобитне славе и достојанства. О томе најбоље говоре речи из погребног опела које се приписују св. Јовану Дамаскину: „Плачем и ридам када помислим на смрт, и видим у гробу где лежи по образу Божјем саздана наша лепота, безоблична, беславна, безлична, која нема обриса (...)”.<sup>12</sup>

Од овог хришћанскога, будистичком поимању пролазности, бар спољашњим одјеком, сличније су, чини се, чувене уводне речи из старозаветне Књиге проповедникове. Иако тај текст није лишен одређених противречности, основни тон задат је већ на почетку.

*Таштина над таштинама, вели проповједник, таштина над таштинама, све је таштина. Каква је корист човјеку од свега труда његова, којим се труди под сунцем? Нараштај један одлази, а земља стоји увијек. (...) Све је мучно да човјек не може исказати; око се не може нагледати, нити се ухо може наслушати. (Пр. 2, 3, 4 и 8)*

---

12 Флоровски, Г. (1990) О смрти на крсту, *Теолошки погледи* бр. 1-3, Београд: „Православље“, стр. 69-95.

---

Док се у Дамаскиновим речима јасно огледа хришћанска антропологија која човеков првобитни лик види у образу Божјем, повратак којему једини може поништити човекову смртност, Проповедникове речи говоре тек о узалудности, не и о спасењу. На неки начин, тако ће остати до самог краја овог необичног текста, чији песимистички однос према егзистенцији одзвања и у философијама Шопенхауера и Ничеа. Поричући концепт спасења као повратка за вечност створене душе свом апсолутном извору и заговарајући гашење постојања, клицу нихилизма и песимизма носи у себи и будизам. Тако је, уосталом, веома често и тумачен, нарочито из сотериолошке и есхатолошке перспективе хришћанства. Будистички однос према егзистенцији илуструје следећи стих, који се и данас рецитије током погребног обреда у земљама *тхеравада* будизма.<sup>13</sup>

*Несуштаствена су сва састављена бића – постају и престају, таква им је природа. Долазе у постојање, па одлазе – избављење отуда врховно је блаженство.*<sup>14</sup>

Према будистичком учењу, човек је, као и свака друга твар, сачињен од пет елемената (*скандха*) чијим раздвајањем нестаје и индивидуално постојање као привремени агрегат. Нека врста носиоца свести, међутим, преживљава и рађа се у новоме телу, чиме се не продужава трансцендентална индивидуална егзистенција у виду душе, већ се наставља егзистенцијална патња у складу с прошлим делима. Врховно трансцендентално биће као такво у првобитном будизму није постојало. Иако, дакле, будизам и хришћанство деле мучно искуство ништавности егзистенције, основна разлика лежи у томе што у хришћанству порицање овосветовнога неминовно проистиче из сотериолошке свести о неопходности повратка Извору и пратеће аскетске методологије. Премда варљив, овај свет, будући од Бога створен, не може бити лош по себи, јер „виде Бог да је добро” (1 Мој 1, 25) оно што је створио.<sup>15</sup> Таква божанска онтолошка основа у

---

13 Овај тип будизма сматра се ближим првобитноме и данас опстаје у земљама јужне Азије, као што су Тајланд, Мјанмар, Шри Ланка и др. Насупрот њему, махајана-будизам ширио се северно од Индије до крајева средње Азије, и даље на Исток, до Кине, Кореје и Јапана.

14 Piyadassi, T. The fact of impermanence, in: *The Three Basic Facts of Existence I: Impermanence (Anicca)*, p. 5.

15 Достојанство твари надахнуто враћа П. Флоренски, који пише: „(...) То је Богом створена твар. Живети и осећати заједно са свиме што је створено, али не као она твар коју је оскрнавио човек, већ као она која је изашла из руку Творца Свога”; Флоренски, П. (2008) *Стуб и тврђава истине: оглед о православној теодицеји у дванаест писама*, Београд: Логос, стр. 191.

будизму не постоји а свет и време немају ни почетак ни крај, већ је историја организована у циклусе који се смењују.

Јапански будизам, међутим, израста из традиције каснијег будизма махајане, обогаћеног сложеним пантеоном и представама о рају, те, последично, и веровањем у трајно индивидуално постојање неке врсте, које стреми управо рођењу у рајским земљама. Иако је једна од темељних догматских тврдњи тог каснијег будизма и даље то да је биће лишено сваке суштствености и стога испразно, уводи се недвосмислена подела плана постојања на ниже светове, којима припада и овај људски, и виши трансцендентални, који је слободан од патње и нечистоће. До средњег века у Јапану се већ развило ово виђење људског света као нечистог и презрења достојног (*онри едо*), насупрот чему стоји неки од будистичких рајева, најчешће онај западне Чисте земље, којом господари буда Амида. Свест о овом дуализму земаљског и рајског у Јапану постоји већ од времена принца Шотоку Таишија,<sup>16</sup> коме се приписују речи које кажу да је свет лажан а Буда једина истина (*секен коке – јубуцу зешин*).<sup>17</sup>

До времена средњег века, када живи Камо но Ђомеи, у претходним епохама већ однеговани доживљај ништавности света интензивира се и постаје основно осећање којим аристократска и клерикална будистичка интелигенција одговара на друштвену нестабилност и учестале ратове. Уводни део Ђомеијевог *Хођокија* представља вероватно најчувенији проглас о пролазности у целокупној историји јапанске књижевности:

*Ток реке која протиче не застаје, а вода њена никада није она иста. Пена што се ствара на месту где бујица успорава час нестаје час настаје, но никада не оста задуго. Такви су и светски људи и њихова станишта. У бисер граду нижу им се темена и у висини кровова својих надмећу се домови благородних*

---

16 Шотоку Таиши (Shotoku Taishi, 574–622), други син цара Јомеија, личност је од највећег значаја у јапанској историји и култури. Својим напором да угради будизам, тада нову религију у Јапану, у саме темеље државе, те законским актима чије му се ауторство приписује, као и бројним легендама које га прате, може се упоредити са значајем светога Саве за српску државност и културу. Слично претходно већ наведеним речима овог царског сина у Јапану, у своме *Карејском типуку* (1199) Немањин син записаће следеће речи: „Јер пут је кратак, браћо моја љубљена, којим ходимо. Дим је живот наш, пара, земља и прах; за мало се јавља и брзо нестаје. Мали је труд живота нашег, а велико и бесконачно добро као награда.”

17 У Јапану се националним благом сматра ручно везена слика раја којега се принц по својој смрти удостојио. Овај рад приписује се његовој супрузи, принцези Ооирацуме.

*и оних од ниска рода, и рекло би се да им краја нема  
кроз многа поколења, али погледаш ли како је уисти-  
ну, ретке су оне што стоје одавно. Или изгоре лани,  
а сад се обнови, или велика пропаде, а настаде мала.  
Тако је и са житељима њиховим. Место исто и мно-  
жина људи, али оних што их некада сретасмо сада  
је тек двоје ил' троје од двадесет, тридесет душа.  
Изјутра умиру, а с вечери се рађају и закон овај нали-  
кује воденој пени. Незнано ми је откуда долазе и ку-  
да одлазе људи ти што рађају се и умиру. И незнано  
ми ради кога душу своју муче привременим сврати-  
штима, чему ли се очи њихове радују. Домаћин и дом  
његов, непостојани и не знаш ко ће први отићи, баш  
к'о роса на цвету ладолежа. Час роса оде, а цвет  
остане. Остане, ал' на јутарњем сунцу усахну. Час  
уvene цвет, а роса преоста. Преоста, но вечери не  
дочека.<sup>18</sup>*

*Хођоки* се данас сматра једним од три најважнија дела тзв. есејистичке књижевности (*зүхицу бунгаку*) јапанскога средњег века, времена када су носиоци књижевног стварања често били будистички монаси. Будистичко замонашење у Јапану није увек подразумевало потпуно повлачење из друштва, већ су монаси, углавном из редова племства, неретко остајали у додиру са светом. Књижевно стварање, по правилу песничко, било је важан начин управо друштвеног ангажовања чак и по замонашењу. Оваква пракса наставља традицију древне Кине, када је песништво представљало важан вид интеракције образованог појединца и друштва. Та социјална функција књижевности задржала се и у Јапану.

Ове замонашене личности које живот проводе луталачки или у каквој колиби, а у оба случаја ван оквира ухрамовљеног институционалног будизма, називају се пустињацима (*интонша* или *тонсеиша*) а њихова књижевност пустињачком (*интон бунгаку*). На прагу средњег века, Ћомеијев непосредни претходник у овом смислу био је Саигјо (Saigyō, 1118–1190), чувени песник и замонашени самурај, који у песнички поступак уводи снажну и индивидуалну духовну интроспекцију. Док Саигјо живи луталачки, пишући многе песме с мотивом пролазности, Ћомеи од своје педесете године живи анахоретским животом у брдима надомак престонице Кјота. Из *Хођокија* сазнајемо да то није његово прво пустињачко станиште – његове колибе смањивале су се све до ове последње, покривене травом и површине не

---

<sup>18</sup> Кличковић, Д. (2016) *Између речи и просветљења: будизам и стара јапанска књижевност*, Београд: Албатрос Плус, стр. 188. Са старојапанског оригинала превео Д. К.

веће од око шеснаест квадрата. Као што показује наведени уводни део, Ћомеијево схватање пролазности није само сетно осећање сопствене коначности, нити се пак сагледава искључиво с обзиром на вишу трансценденталну перспективу. Оно има изражену просторну и социјалну димензију, у намери да се лични доживљај потврди и оправда на макроплану друштва. Испразност људског живота посредована је ту, пре описа друштвених катастрофа који следе, мотивом станишта као симбола удомљења бивствовања у свету и, за Ћомеија, узалудне људске таштине и надања.

За разлику од свог савременика Фуђивара но Теике (Fujiwara no Teika, 1162–1241), најчувенијег аристократског песника тог времена, који објављује своју равнодушност према главним друштвеним збивањима, Ћомеи у наставку визију несталности поткрепљује упечатљивим описима пет несрећа које су задесиле престоницу тих година. Пожари и земљотреси, глад и разорни ветрови претворили су Кјото у жалосно и бесмислено страстиште људских живота, а политички мотивисани покушај пресељења престонице, незамислив још од времена њеног установљења 794. године, изазвао је пустош не само у граду већ и у самом срцу дворске културе и њених носилаца.

Колико год ови описи људских страдања у окриљу света били болни и саосећајни, Ћомеи после тога с ништа мањом страшћу и уживљавањем говори о лепотама властитог усамљеничког живота на планини Хино и предностима таквог живљења уопште. Наводимо добро познато место из његовог богатог описа планинског боравишта.

*С пролећа, гледам како се таласа глицинија. Попут љубичастих облака је, све краснијих тамо ка западу. Лети, чујем кукавицу. Сваки пој њезин обећање је пратње на путу Планином сенки. С јесени, заглушује песма цврчака. Као да и они туже за овим испразним светом. Зими уживам у снегу. Напада на нестаје – људским гресима сличан.<sup>19</sup>*

Ранији радови већ су показали семантичку слојевитост ових описа смене годишњих доба, представљених карактеристичним мотивима свакога од њих. Конвенционални мотиви, као што су каскаде цвета глициније, пурпурни облак или кукавичји пој чине интертекстуалну мрежу која захвата како у књижевну прошлост Кине и Јапана, тако и у будистичку религиозну симболику. Запад је, на пример, јасна

---

19 康作, 安良岡 [全訳注] (1991) 『方丈記』東京: 講談社学術文庫, p. 137. Са старојапанског оригинала превео Д. К.

асоцијација на рај Чисте земље буде Амиде, док љубичасти облак представља слику с којом се суочава спасена душа на исходу из тела у тренутку смрти, када је мноштво духовних бића дочекује и одводи у рај. Кукавичји пој, с друге стране, глас је сећања на смрт, које по значају у будистичкој аскетички Јапана не заостаје за важношћу у православној аскетској пракси. Планина сенки место је којим душа разрешена телесних свеза мора, по неким веровањима, проћи на своме путу ка оностраноме.

Визија пролазности код Томеија утемељена је на тада свеприсутној идеји о томе да је наступила крајња етапа у процесу деградације и пропадања будистичког учења у последњим временима, због чега и он одустаје од света а своја надања везује за пресељење у рајска насеља Чисте земље. У овом смислу, *Хођоки* је прави пример средњовековне неодвојивости књижевних мотива од метафизичких идеала. И метафизичке тежње и књижевно деловање остварују се у специфично далекоисточној форми повлачења у идилично станиште, неку врсту утопије што штити појединца од друштвених зала и недаћа. Оваква пракса повлачења постојала је у Кини од древних времена, и била је заснована на конфуцијанским и таоистичким идеалима, да би у Јапану добила још једну, изразито будистичку димензију. Пустињак је сада искључиво замонашена личност која је презрела свет у мање или више песимистичком расположењу. У своме, пак, књижевном раду, уколико га наставља, он највеће поштовање исказује према дотадашњој литерарној традицији, која нема непосредне везе са будизмом.

Код Томеија примећујемо утицај кинеског песника Баи Ђуија (Bai Juyi, 772–846), и његових идеја изнетих у текстовима *Чишангпиен* (Chishangpian), о изградњи вртова, и *Цаотангђи* (Saotangji), о идиличном животу на планини Лушан.<sup>20</sup> Осим тога, структуром и визијом идеалног живљења ван друштвених конвенција и стега, *Хођоки* одаје и утицај кратког есеја *Ћитеики* из 982. године. Аутор Јошишиге но Јасутане ту описује свој слободни и за спољашња дешавања незаинтересовани живот у тада запустелом западном делу Кјота, у колиби коју гради према сопственом укусу и у складу с личним будистичким и интелектуалним идеалима. Овакав начин живота, дакле, још од времена древне Кине одражавао је незадовољство појединца из редова друштвене елите нестабилношћу света и властитог положаја у њему, које се тако разрешава повлачењем на место лепшег

---

20 田, 云明 (2008) 『方丈記』の白楽天詩文撰取に見られる中国隠逸思想の変容, 言葉と文化 9, 名古屋: 名古屋大学大学院国際言語文化研究科日本言語文化専攻, pp. 33-51.



и лакшег живљења. Ту би било могуће даље гајити наду у остваривање својих политичких и духовних назора, па чак и предати се својеврсном култивисаном хедонизму, уз вино и уметност.

Овим својим одликама, *Хођоки*, у ширим књижевним оквирима, припада типу дела с мотивом идиличног места, *locus amoenus*.<sup>21</sup> Ћомеијев песимизам према свету и задовољство планинским стаништем савремени аутори склони су да припишу пркосу осујећеног човека који личну одбојност према друштву изражава бунтовним повлачењем, подижући свој друштвени *ressentiment* на ниво опште вредности. Према таквим тумачењима, и Ћомеијево будистичко искуство пролазности пре је проводник личног разочарења и мотив важан за даље развијање фабуле, него што проистиче из органског развоја и примене будистичке идеје.<sup>22</sup> Сматрамо, међутим, да оваква строга тумачења потичу донекле и од потребе да се унесе некаква нова перспектива у проучавање *Хођокија*, као дела које се традиционално сматра типичним примером средњовековне књижевности на тему пролазности. Карактер Ћомеијеве религиозности у таквим интерпретацијама такође је подвргаван подозривом испитивању, но верујемо да управо одређена духовна амбивалентност и несигурност јесу оно што омогућава настанак оваквог књижевног дела. Тамо, наиме, где се религиозни идеал непоколебљиво следи, нема места за књижевно стварање у смислу самосврховите делатности.<sup>23</sup> Оваквог књижевног деловања код пустињака (отшелника) православне аскетске традиције не може бити. Јапанска књижевност, и поред понекад напетог односа између стваралачке и подвижничке свести, у том смислу поседује већи степен аутономије, чак и у данашњем смислу те речи, него што је то био случај са средњовековном српском.

Стара српска књижевност не одликује се доминацијом идеје светске пролазности значајне по себи, нарочито не у некаквим посебним тематским оквирима, као што би се то могло казати за *Хођоки* и друге јапанске текстове из истог раздобља, у којима она превазилази чак и значај самог будизма. Мотив несталности у Јапану је општеприсутан без

---

21 Постоје компаративна промишљања теме усамљеничког живота у природи код Ћомеија с оним у делу *Walden*, америчког књижевника Тороа (Henry David Thoreau, 1817–1862).

22 長崎, 健 (2005) 無常感の文学『方丈記』日語日文学25, 大韓日語日文学会.

23 О карактеру и функцији српске књижевности у односу на владајућу епистемолошку и духовну парадигму тог времена више у књизи: Богдановић, Д. (1980) *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

обзира на жанр и предуслов је сваке мудрости, готово на исти начин као кад се у јудео-хришћанском контексту каже да је почетак мудрости страх Божји (Приче Соломонове 1, 7). Књижевност Јапана средњег века може се, ипак, читати и независно од религијских сврха и конотација, онда када су важеће епистемолошке и онтолошке претпоставке у тексту тек имплицитно присутне или потиснуте у други план. Другим речима, она није подлегла обавези да буде отворено у служби веровања, већ је поредак био управо обрнут: примат духовнога на лествици вредности није се доводио у питање, али је културна парадигма, преузета неког из старе Кине, предност давала култивисању духа кроз литерарно усавршавање. Ово је био заједнички далекоисточни вредносни образац с коренима у конфуцијанској друштвено-политичкој философији.<sup>24</sup>

У српској књижевности раздобља које је у средишту наше пажње, међутим, на делу је била другачија парадигма. Систем жанрова, којему је та књижевност припадала, био је тесно повезан с богослужбеним литургијским животом – у тој вези исцрпљивали су се и сврха и обрасци књижевног стварања. Док је Камо но Томеи могао да „заборави“ своје монашке дужности, да би тек на самом крају *Хођокија* приметио да се везивањем за своје планинско станиште огрешио о будистичка начела невезивања, такво лутање по овоземаљским беспућима писцу наше старе књижевности није било дозвољено. У Кини, а та хијерархија прихваћена је и у Јапану, књижевност је претходила будизму, који се тек вековима касније постепено прилагођавао већ постојећој традицији. У оквиру византијске поетике, превасходно оне сакралног карактера, идеје и израз хришћанске вере грађени су такође на темељу претходећег, античког и позноантичког наслеђа, које је на тај начин прерађивано и подређивано сврхама хришћанства. На рушевинама антике, хришћанско деловање било је моћније и радикалније но што је то случај с будизмом који се нашао у пољу деловања живе конфуцијанске традиције.

Стара српска у својим главним токовима следила је управо византијску сакралну књижевност, с њеним системом жанрова, тесно везаним за литургијско-аскетску праксу источне Цркве. Бављење пролазношћу имало је смисла тек у односу према есхатону, а нипошто као необавезујући

---

24 Оваква неодређеност, па чак и необавезност, у исповедању и предавању религиозним нормама може се повезати с хетерогеним карактером источноазијске религиозности па и самог будизма махајане, који чак с поносом истиче своју прилагодљивост, у циљу избављења свих живих бића, према њиховим могућностима.

сентимент<sup>25</sup> или оправдање личног ескапизма, што је био чест случај међу интелектуалцима средњовековног Јапана. Даље испитивање, међутим, показало би то да промишљање мучне пролазности, и у хришћанству и у будизму подједнако, заправо представља капију за созерцавања више духовне стварности, што је извор највише насладе – вечним уместо пролазним. Пут таквог духовног наслађивања и умиљења на нашим просторима био је исихазам позновизантијске епохе, који је у годинама пре и после Косовске битке, углавном деловањем ученика великог исихастичког учитеља Григорија Синаита (1260–1346), „освајао” српске земље.

Пример текста исихастичког усмерења ка вечним вредностима с дубоком свешћу о испразности овоземаљскога представљају *Епистолије кир Силуанове*,<sup>26</sup> настале, према Д. Богдановићу, у оквиру преписке вођене у деценији која је претходила Маричкој бици (1371). Богдановић, који је и открио једини постојећи препис (из године 1418) *Епистолија* у манастиру Савина, у Силуановим писмима препознаје историји књижевности већ познатог песника Силуана, светогорског монаха. Полазећи од садржине самих писама, чији адресат остаје скривен, Богдановић реконструише могуће окружење Силуаново и закључује да њега чине водеће личности српскога, и не само српског, исихазма тог времена: старац Исаија, Ромило Раванички и Григорије Синаит Млађи (Горњачки). Дискурс о пролазности који се јавља у овој тексту, ретком и драгоценом узорку српске епистоларне прозе, добро одражава већ назначене разлике православно-исихастичког и јапанског поимања пролазности.

Ћомеи сижејни ток свог *Хођокија* води систематски и следећи одређену логику, тј. повезујући узрочно-последично све чиниоце који су условили његово повлачење из света. Трансцендентална будистичка перспектива се јасно поставља, али не на тај начин да се у њој потпуно исцрпљује смисао његовог анахоретства. Нашавши утеху души дубоко у планини, Ћомеи ликује, као да је већ добио духовни рат – заповести, каже, лако је не преступити јер ту нема ни повода за преступ, а свете списе чита према расположењу, неометано и не полагајући рачуне никоме. Тек на крају се његова самодовољна тачка гледишта дестабилизује а у срце

---

25 Ћомеи, на пример, у *Хођокију* пише како може али и не мора да изговара молитву *ненбуцу*, јер га нико на то не приморава.

26 Као извором података о Силуану и његовом делу послужили смо се студијама *Историја старе српске књижевности* Димитрија Богдановића и *Светогорска баштина* Ирине Шпадијер. Приликом читања ослонили смо се на Богдановићев превод објављен у књизи *Шест српских писаца* (Просвета/Српска књижевна задруга, 1986).

---

му се увлачи зебња, онда кад примећује да се за своју колибу исувише везао и тиме се огрешио о велике нестјажатељне светитеље будизма и своје узоре.<sup>27</sup>

Овакве опијености самосврховитним удаљавањем од света у старој српској књижевности тешко да може бити. Иако ћемо ту наићи на болан и безнадежан уздах над људском пролазношћу, какав је *Песма смрти* непознатог аутора,<sup>28</sup> честе медитације о самртничкој судбини људској не остају лишене наде. Ни Силуанове *Епистолије* нису плод субјективе немоћи пред животним стихијама нити јадиковка због крхкости и немоћи људског бића. Како каже И. Шпадијер, оне су „захтевно епистоларно штиво и најтананија рефлексивна прозна свог доба.”<sup>29</sup> Насупрот конкретности Ћомејевог *Хоћокија*, садржај писама је раздвојен од друштвено-историјског контекста, те отуда и апстрактнији; тиме је, с друге стране, универзалан у квалитету својих обавезујућих увида у духовни смисао људског живота и захтева које аутор поставља пред себе и свог невидљивог монашког саговорника.<sup>30</sup>

Већ на почетку првог писма зацртава Силуан оквир унутар којег се креће сва његова мисао, када своме ученику поручује: „Желео сам да те стално гледам: не само видљиво телесно обличје, које сви могу гледати, већ оно што је невидљиво, у души, што малобројни препознају по мислима које душа покреће (...).”<sup>31</sup> Ћомеи у *Хоћокију* такође предност даје духовном доживљају и умном погледу којим се из унутрашњости духа посматра спољашњост. У томе он, међутим, остаје статичан, док Силуан одмах у наставку говори о усходу степеницама ка Богу до сједињења с њим, ка извору сладости која премашује све остало на небу и земљи. Он касније у варијацијама излаже овако задату хијерахију вредности, пројављујући час своју просветљеност, час недостојност и бојазан да би га мреже света могле повући опет натраг, тамо је био повређен и одакле је једва умакао.

Иако је Ћомеи наизглед презрео свет, видимо да се он још увек стиди да се међу људима појави као неугледни пустињак –

---

27 У православљу, познат пример пустињака који пролазност света живи тако што своје дрвене каливије у подножју Атоса спаљује у своме вичитом кретању ка небескоме, представља Максим Капсокалит (XIV век).

28 Витић, З. (2014) Нови препис „Песме смрти” из XVII века, *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор*, књ. LXXX, Београд: Филолошки факултет, стр. 149-159.

29 Шпадијер, И. (2014) *Светогорска баштина: манастир Хиландар и стара српска књижевност*, Београд: Чигоја штампа, стр. 104.

30 Исто.

31 *Шест писаца XIV века*, стр. 77.

он је свет презрео, али га није победио. У *Хоџокију* Буда још увек није циљ којем он тежи свим срцем, иако је ка њему окренут. Зато је и његова победа над светом непотпуна и самопроглашена, будући да не достиже јединство с „оним који је победио свет” (Јн 16, 33). Силуан је радикалан и бескомпромисан: верује да се није могуће бавити земаљским и небеским истодобно, те отуда и повлачење из света. Своје разлоге он овако наводи: „И нико да ми не говори како се тиме желимо издвојити из овог света као губавци. Напротив, љубав своје миле нуди слатким јелом: шта је слађе него бити стално с Богом.”<sup>32</sup> Српски писац не оправдава монашки живот, бар не на првом месту, тегобама и залима света. Јер, над пролазним непрестано сија непролазно. Једна друга врста светлости, не ова исихастичка – нетварна, води Ћомеија у његовом пантеизмом зачињеном обожавању природе. Иако аутор сугестивним описима чак и данашњег читаоца убедљиво води све до прага трансценденције пројављене у природи, сусрет с Будом изостаје, а остају незадовољство и стид због неуспеха.

Код обојице аутора, дакле, пролазност света контрастира се с непролазним узвишеним истинама. Свет је лажан и упропашћује оне који га љубе – ова Силуанова теза могла би једнако потицати и од јапанског аутора. Тешко је, међутим, рећи шта је сврха настанка Ћомеијевог есеја. Реч је, такође, о вредном, можда и најбољем, примеру рефлексивне јапанске прозе XIII века, која нас, ипак, у духовном смислу на неки начин оставља у недоумици. Није ли Ћомеијев циљ доиста у томе да се забави јадикујући над судбином својом и светском, налазећи на крају утеху у свом земаљском рају? Тек ће следеће његово дело *Хошиниу* (1214), антологија приповетки о будистичким подвижницима, показати јасно исказану намеру да се укаже на светле узор и примере оних који су укротили и преобразили грешно и непоуздано људско срце. И ту је, међутим, приповедачки оптимизам, у складу с основном дидактичком намером жанра, далеко ведрији и, у односу на исихастичку свест, мање болан у сагледавању онога што у хришћанству не би била беда људског живота као таквога већ властита недостојност.

Силуанове епистолије нису поетизовани есеј о свету или приповест властитог живота,<sup>33</sup> већ поучно литерарно штиво другачије врсте – оно које учитељ у озбиљности упућује своје духовном чеду. Осим тога, хришћански аскетски дух

---

32 Исто, стр. 81.

33 Захваљујући *Хоџокију* много аутобиографскога сазнајемо о његовом аутору, док је о Силуану било шта са сигурношћу немогуће казати.

---

мање је готов од јапанског будистичкога да прогласи коначну победу над светом. Исихастички Јерусалим мора остати *горњи*, и недостижан у овом животу, иако подвижник није лишен созерцања и предукуса добара будућег века. Пролазно светско, стога, остаће управо то – вештаствено и недостојно трајне пажње осим у пролазу, као упозорење и повод за покајање, и то увек у опозицији према есхатону. Оваква перспектива прожима како *Епистолије*, тако и црквену књижевност уопште, остајући одсутна у *Хођокију*.

Јапанска књижевност средњег века, треба опет истаћи, по своме карактеру није претежно и експлицитно сакрална, ни својом сврхом нити усмерењем. Социјална и секуларна литерарна функција одржавала се вековима, док су метафизичко и религиозно, у будистичком или шинтоистичком смислу, остајали често невидљив гносеолошки и шири референтни оквир. У неким случајевима када се књижевни текст не бави експлицитно религијским<sup>34</sup> темама, идеолошки мотивисане интерпретативне стратегије накнадно су „учитавале” и таква високо духовна значења, чак и ако се само дело, на пример, ограничава на какву љубавну тематику. У таквим условима, будистички наглашена пролазност, у јапанској књижевности присутна још од VIII века и поетске антологије *Ман’јошу*, постаје у средњем веку неком врстом обавезног књижевно-интелектуалног топоса, или, у више философском смислу, својеврсним предикатом овога света чији је прави идентитет *празнина*.

Свет, као ни сама књижевност, међутим, неће бити препуштен пуком нихилизму нити порицању. Несклон утапању у метафизичко и платонистички идеално, јапански дух искористиће монистички потенцијал будизма, који се мири с књижевношћу на начин да обоје задржавају своју аутономију и функције. Доживљај пролазности и сам ће бити преображен од онтолошког увида у првобитном будизму у предикатско одређење света, као ентитета без јединственог утемељујућег идентитета. Тако схваћена пролазност могла је послужити као основни мотив и подстрек озбиљном подвижнику или, пак, као псеудофилософски троп којим ће неки други пустињак литерата уоквирити своје књижевно дело, без обавезе да раствори своје постојање у нирвани

---

34 Било да је реч о аутохтоном јапанском шинтоизму или, пак, о кинеском конфуцијанству, ритуали су у оба случаја имали регулишућу социјалну функцију, устројавајући односе у оквиру самог друштва или везе између друштвеног живота и непознатог света духовних сила. Иако су метафизичка и „антикултурна” веровања у Јапан стигла већ с кинеским таоизмом, тек будизам уводи јасну сотериолошку димензију, тј. учење о неопходности избављења из овог света. Зато и сам појам „религиознога” у оваквој хетерогеној средини треба схватити веома условно.

непостојања. Велики јапански будистички философи тог времена, нарочито чувени зен-будистички свештеник Доген (1200–1253), трагаће за начином да се дуализам пролазног овосветовног и вечне истине Будиног учења превазиђе. Због овакве широке заступљености у јапанском друштву тог времена, неретко је тешко утврдити у којој је мери мотив пролазности тек „орнамент” и средњовековна конвенција, а у којој показатељ сврховитог ангажовања будистичких идеја.

Док је за сам будизам оваква популаризација појма *муђо-кан* (несталност) и употреба у књижевности била чак штетна, будући да је замагљивала његово првобитно значење, у књижевности и култури била је продуктивна, доприносећи настанку других естетских идеала, како средњег века тако и каснијих епоха. У хришћанској књижевности српског средњовековља свеопшта пролазност није самосталан предмет песничког бављења јер пут иде даље, према циљу који је утврђен у вечности. Визије пролазности и смрти, какве видимо, на пример, у „Молитвама Богородици” Димитрија Кантакузина, представљају плод покајничке свести и упозорење немарно проведеном животу, да би се поглед врло брзо управио ка нади у живот будућег века, која већ сада развејава смртну таму. У оваквој разлици у разумевању вечите теме пролазности живота и света између јапанске и српске књижевности средњег века огледају се не само различита учења хришћанства и будизма тог времена, већ и различите књижевне и уопште друштвене праксе.

Резимирајући претходно казано, рецимо још једном да је књижевност Кине и Јапана представљала делатност за себе, остајући често тек имплицитно и неодређено у додиру с хетерогеним духовним идеалима који су чинили епистемолошку и идеолошку потку друштва. С друге стране, показују то и Силуанове епистолије, било какав акт рефлексije у књижевности исихастичке оријентације могао се бавити једино и искључиво човековим назначењем за вечност, док је његово бивствовање у овом свету ништа друго до та што и краткотрајно туђиновање. Књижевни израз таквог духа био је у служби достизања „оног једино потребног”, Царства небескога. Мотив чежње ка будистичком рају обилато је заступљен и у Ћомијевој делу, но лична субјективна мотивација, те традицијом надахнути, поетизовани и идеалистички ескапизам условљавају како приповедни поступак, тако и тематско-мотивски регистар *Хођокија*, чији аутор блаженство тражи у окриљу природе.

Поглед на људску пролазност синхронизовао се и поистоветио у Јапану с доживљајем мена у природи, које су, нашавши свој највиши израз у традиционалној поезији, поучавале

припаднике дворске културе како да поетски сублимирају и искажу сва своја осећања, па тако и акутно осећање жалости због пролазности живота. Може се додати и то да се искуство пролазности у Јапану, већ сасвим удаљено од оригиналног будистичког учења о несталности, на неки начин ублажава и кроз представу о неуништивости животног начела. Таква веровања делом проистичу из аутохтоног јапанског анимизма, а делом се заснивају на пантеизму будизма махајане. Хришћански ужас пред смрћу индивидуе, као оскрнављене и распадањем унакажене иконе Божје, неутрализује се унутар јапанске мисли механизмима заштите створеним у оквирима традиционалне културе и синкретистичке религиозности. У пролазности се чак открива лепота а људска коначност препушта се великој тајни живота, који на исти начин постоји како у живим бићима, тако и у неживим. Индијске буде укључују се у ову поетизовану визију и често се губи, као што видимо и код Ћомеија, драматично осећање неопходности избављења из овога света, које јесте једини циљ постојања будизма. У томе лежи основна разлика у приступу проблему несталности света између строгог исихастичког модела и пантеистичкога махајана-будизма током средњег века у Јапану и Србији.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев, С. С. (1982) *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Богдановић, Д. (1980) *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Богдановић, Д. (прир.) (1986) *Шест српских писаца XIV века*, Београд: Просвета: Српска књижевна задруга.

Veljačić, Č. (1997) *Budizam*, Beograd: Opus.

Витић, З. (2014) Нови препис „Песме смрти” из XVII века, *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор*, књ. LXXX, Београд: Филолошки факултет, стр. 149-159.

田, 云明 (2008) 『方丈記』の白楽天詩文摂取に見られる中国隱逸思想の変容, 言葉と文化 9, 名古屋: 名古屋大学大学院国際言語文化研究科日本言語文化専攻, pp. 33-51.

Jalom, I. D. (2011) *Gledanje u sunce: prevazilaženje užasa od smrti*, Novi Sad: Psihopolis institut.

安良岡, 康作 [全訳注] (1991) 『方丈記』東京: 講談社学術文庫.

唐木, 順三 (2013) 『中世の文学 無常』, 東京: 中央公論新社.

Кличковић, Д. (2016) *Између речи и просветљења: будизам и стара јапанска књижевност*, Београд: Албатрос Плус.



Marra, M. (1991) *The Aesthetics of Discontent: Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, Honolulu: University of Hawaii Press.

長崎, 健 (2005) 無常感の文学『方丈記』日語日文学25, 大韓日語日文学会.

Пигољ, П. (2010) *Исихазам: отварање унутарњих простора*, Будва: Манастир Подмаине.

*The Three Basic Facts of Existence I: Impermanence (Anicca)* (2008), The Wheel Publication 202, Kandy: Buddhist Publication Society.

Трифуновић, Ђ. (2008) *Стара српска књижевност*, Београд: Чигоја.

Флоренски, П. (2008) *Стуб и тврђава истине: оглед о православној теодицеји у дванаест писама*, Београд: Логос.

Флоровски, Г. (1990) О смрти на крсту, *Теолошки погледи* бр. 1-3, Београд: Православље, стр. 69-95.

Шпадијер, И. (2014) *Светогорска баштина: манастир Хиландар и стара српска књижевност*, Београд: Чигоја штампа.

Dalibor Kličković

University in Belgrade, Faculty of Philology, – Department for Oriental  
Studies, Group for Japanese Language and Literature, Belgrade

ON THE BUDDIST CONCEPT OF THE WORLDLY  
IMPERMANENCE AS MANIFESTED IN THE MEDIEVAL  
WORK *HOJOKI* IN COMPARISON TO OLD SERBIAN  
LITERATURE

Abstract

The issue of impermanence of this worldly existence, not only in humans but shared by all sentient beings, had been, both as a theme and a motive, ubiquitously present in the medieval literature of both Serbia and Japan. Although very different by almost all formal literary criteria, both of them have in common an inherent inclination to the care of the metaphysical status of this world and all its creatures. A seriousness in their relation to the transcendental is the main trait by which their heritage differs from the literature of their respective countries today. That is the very reason why they can be treated in the same dialogical context. Contemporary conscience with its belief that nothing is left to say about the evanescence of the world, gave up this issue to be further dealt with only according to individual needs and randomly. But, both Serbian Christian and Japanese Buddhist medieval mind tended to put this problem right in the middle of almost every literary text. Far from only deploring the transient human fate, people are encouraged to foster everlasting memories of death, just to be able to get saved – either by returning to God, or in Japan, by being reborn in the Buddhist paradise of the Pure Land. Yet, there are some significant differences in the way impermanence is treated in these two traditions. This paper tries to elucidate how these differences were rooted in their respective literary and religious praxis.

**Key words:** *Middle Ages, Japanese literature, Hojoki, old Serbian literature, impermanence, Buddhism, Hesychasm*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет –  
Катедра за српску књижевност  
са јужнословенским књижевностима, Београд

DOI 10.5937/kultura1858186D

УДК 821.163.41.09"19/20"

оригиналан научни рад

# МЕДИЈАВЕЛИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ ЈАПАНА И ВИЗАНТА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ДИГИТАЛНОГ МОДЕРНИЗМА

---

**Сажетак:** *Основна хипотеза овог истраживања припада пољу интердисциплинарног изучавања српске књижевности, нарочито промена у књижевним парадигмама насталим на граници интеракција словенских и несловенских литература, које се значајно динамизују у обједињујућим перспективама нових медија. Стога се главна претпоставка ове анализе тиче односа елемената средњовековног византијског и јапанског књижевног и културног наслеђа у контексту развоја основа српске књижевности са извесним елементима поетике дигиталног модернизма.*

**Кључне речи:** *медијавелистичко наслеђе, Византија, Јапан, српска књижевност, крај 20. и почетак 21. века, дигитални модернизам*

Начин на који и савремена српска књижевност стваралачки реципира и креативно одговара на изазове наслеђа средњовековног културног контекста, а посебно у комплексном интересовању за посредовање веза удаљенијих традицијских сфера, какве подразумевају Визант и Јапан, указује и на моменте формирања неких од основних карактеристика нове

---

поетичке парадигме која се заснива на промени медија.<sup>1</sup> Томе претходе неке од кључних детерминати књижевности модернизма и авангарде, оличене и у чињеници да управо особености пиктографског и идеографског писма посредују баштину Истока у имажистичком и вортицистичком аспекту стваралаштва Езре Паунда (Ezra Pound),<sup>2</sup> односно да атмосфера визионарске, езотеричне и мистичке фантастичности Византа бива транспонована и кроз дело Вилијама Батлера Јејтса (William Butler Yeats).<sup>3</sup> Овакав пресек модернистичког и авангардног посредништва, као извесна претеча медијаморфне<sup>4</sup> стваралачке рецепције у литератури краја 20. и почетка 21. века, одговора на утиске наизглед удаљених култура, у својеврсној немогућој симбиози, која ће утицати и на конституисање аспеката медијавелистичког наслеђа Јапана и Византа у српској књижевности са извесним одликама дигиталног модернизма.<sup>5</sup>

Уколико би се погледали неки од текстова из српске литературе краја 20. и почетка 21. века у контексту светске књижевности (нпр. *Девичанска Византија* Мирољуба Тодоровића, *Дамаскин: прича за компјутер и шестар* Милорада Павића, *Осмех Византије: интернет роман, отворена књига* Миљивоја Анђелковића, *Византијски Интернет* Радослава Петковића и др.), уочило би се да се управо елементи поетике дигиталне књижевности, међу којима су и мултимедијалност, хипертекстуалност, жанровска хибридноста, отвореност дела, деконструктивност историјског, легендарног, фикцијског и фантастичног, дисперзивност текста и идентитета, активирање реципијента у нелинеарном наративу, повезују са темама, мотивима или хронотопом Византије, као

- 
- 1 Текст је настао као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.
  - 2 Упоредити: Skrobanović, Z. (2014) *U modernističkoj čajdžinici: doživljaj kineskog pisma u evropskom modernizmu*, Beograd: Geopoetika.
  - 3 Упоредити: Бубања, Н. Супермен, у земљи за старце, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 315–321; Живановић, Д. Византија као утопијски конструкт у поезији В. Б. Јејтса, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 323–329.
  - 4 Упоредити: Fidler, R. (2004) *Mediamorphosis: Razumevanje novih medija*, prevela s engleskog Aleksandra Popović, Beograd: Clío.
  - 5 За одређење дигиталног модернизма и његовог односа према претходним поетичким устројствима 20. века видети: Pressman, J. (2014) *Digital Modernism: Making It New in New Media*, Oxford, New York: Oxford University Press.
-

важном основном поетичких метаморфоза и медијаморфоза. У тим оквирима, рад настоји да покаже на које је све начине и књижевност са одређеним одликама дигиталног модернизма својеврсни хипертекстуални одговор управо на изазове средњовековног Византа и Јапана, рецепиране претходно од стране (англосаксонског) модернизма и авангардне уметности, односно како поетичке, медијаморфне карактеристике таквог синкретизма, кроз примере из српске књижевности краја 20. и почетка 21. века, утичу на конституисање елемената поетике дигиталног модернизма.

Милорад Павић, у контексту истраживања светске књижевности дефинисан као један од истакнутих представника нелинеарне прозе,<sup>6</sup> у разговору са Аном Шомло, објављеном у књизи *Хазари или обнова византијског романа*, метафоричким значењем појма мреже представља рејон византијског наслеђа:

„То је цивилизација икона и фресака, у њој су поникли Јустинијан и Јован Златоусти, Свети Ћирило и Методије, Дамаскин и Свети Сава српски, Ел Греко и Достојејевски, Толстој и Менделјејев, Јонеско и Бранкуси, Иво Андрић и Мирча Елиаде, Чајковски и Хачатуријан, Кандински и Тарковски, Марија Калас и Казанцакис, Карпов, Каспаров и Љубојевић и толики други све до нашег сабеседника којег је недавно шпанска штампа можда, нажалост, тачно назвала 'последњим Византинцем'”.<sup>7</sup>

У делима српске књижевности краја 20. и почетка 21. века усмереним ка аспектима литературе дигиталног модернизма, Византија се, попут примера у књизи *Византијски Интернет* Радослава Петковића, смисаоно рекреира „као ризница појмова које узимамо и потом их користимо у складу са сопственим схватањима. Или као виртуелна мрежа, образац Интернета, којом лутамо и склапамо нове целине”<sup>8</sup>, што је и својеврсно епистемолошко сведочанство о томе како се разуме потреба да се о медијавелистичком наслеђу у савременој књижевности говори у контексту представе извесног тоталитета и тежње ка истицању упоришта снажног повезивања претпостављених фрагмената кроз трагање у

---

6 Арсет, Е. Ј. (2015) Нелинеарност и теорија књижевности, превео с енглеског Драган Бабић, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 3, септембар 2015, стр. 256–257.

7 Pavić, M. (1990) *Hazari ili obnova vizantijskog romana: razgovori sa Miloradom Pavićem*, razgovore vodila Ana Šomlo, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga, str. 106–107.

8 Petković, R. (2007) *Vizantijski Internet*, Beograd: Stubovi kulture, str. 175.

---

оквирима глобалног. У форми интернетске дискусије и полиглосије коментара кроз *Осмех Византије* Миливоја Анђелковића претходно би се могло поткрепити увидима о томе како су „у виртуелном свету све чињенице и појаве [...] равноправне. Свакодневица, духовно или естетско део су бесконачног кон/текста”,<sup>9</sup> те се, сродно концепту мреже, поставља особена пропорција „McWorld vs. ReVizant”.<sup>10</sup> Такву врсту узајамног прожимања различитих сфера, у симултаности свакодневно уобичајеног и ванредно узвишеног, према Јејтсовом становишту у *Визији*, имала је управо култура Византа: „Мислим да [...] у раном Византиону, може бити никад ни пре ни после у писаној историји, религијски, естетски и практичан живот нису били једно”.<sup>11</sup> Стога се и трагање за „визант-плавом”, „бојом са друге стране спектра”,<sup>12</sup> у рекреирању полиморфне стваралачке заједнице у Анђелковићевој *отвореној књизи*, усредсређује на метафизичност виртуелног, оличеног у „плавом свету Интернета”,<sup>13</sup> који претпоставља поетику константних промена у несазнатљивости бесконачних остварења.

Такво разумевање динамичности појмова који се контекстуално везују за рецепцију византског у српској књижевности са извесним одликама поетике дигиталног модернизма изузетну сродност сусреће у рецепцији идеограмских писама Истока, која значајно утичу на конституисање неких од поетичких ставова англосаксонског модернизма.<sup>14</sup> При томе се има у виду како обличје писама, у „групи” карактера, нуди „квалитет покретне слике”,<sup>15</sup> односно да „велики број идеографских корена у себи носи *вербалну идеју акције*”.<sup>16</sup> Промислајући о променама медија и њиховим утицајима на метаморфозе у уметности, Маклуан (Herbert Marshall McLuhan) сведочи о „нефонетским писмима” као о ризницама „дубинског опажања доживљаја”, где је „идеограм [...]

---

9 Анђелковић, М. (2003) *Осмех Византије: интернет роман, Отворена књига*, Београд: Апостроф, стр. 197.

10 Исто, стр. 217.

11 Јејтс, В. Б. (2011) *Визија*, прево Милан Милетић, Београд: Службени гласник, стр. 285. О тумачењу оваквог Јејтсовог доживљаја у његовим стиховима видети: Живановић, Д. нав. дело, стр. 327.

12 Анђелковић, М. нав. дело, стр. 143.

13 Исто, стр. 8.

14 Упоредити: Skrobanović, Z. нав. дело, стр. 75–118.

15 Фенолоза, Е. (2014) *Кинески карактери као носиоци поезије*, уредио Езра Паунд, превела Јелена Гледић, Београд: Кокоро, стр. 17.

16 Исто, стр. 18.

---

укључив *геишталт*".<sup>17</sup> Фенолозино (Ernest Francisco Fenollosa) тумачење акције идеограмског писма, знаковне транспозиције и симболичко-структурне констелације читавих процеса, као и Маклуаново увиђање идеограмске, контекстуалне заједнице целовитих чулних опажаја, кроз идеју о мотивацији мултициплиране рецепцијске сензитивности, потенцијалне су основе и српске књижевности са одликама дигиталног модернизма. Стога би се и могла издвојити својеврсна поетичка паралела – оно што је представило „Паундова настојања да иконичношћу кинеских карактера својим *Певањима* улије динамичност и визуелну сугестивност, али и да у њима сажме, кристализује значење својих идеограмских поетских скупова”,<sup>18</sup> Павић је то остварио на примеру интерактивног дела *Дамаскин: прича за компјутер и шестар*. Интерактивност овог текста подразумева да читалац сам рачвама, односно раскршћима бира редоследе поглавља и начине на које ће се изградити властита секвентност сазнавања приче.<sup>19</sup> Рачвама, где кликом и уланчавањем, читалац/корисник бира следеће поглавље, кроз иконичност текста остварује се паундовска тежња ка „динамичности и визуелној сугестивности”,<sup>20</sup> а у секвентности индиректног дочитавања подразумева маклуановски *геишталт* идеограма,<sup>21</sup> у овом случају и кроз значења паралелних, симултано нечитајућих поглавља, односно свести о неминовном изостављању једносеквентне рецепцијске целине приче. Фенолозина тумачења идеограма као „*вербалне идеје акције*”<sup>22</sup> посредована су кроз двосмерну иконичност реактивног рецепцијског одговора читалаца у српској књижевности са карактеристикама дигиталног модернизма и одликама поетике које Павић и повезује са преовлађујућом иконичношћу новог миленијума,<sup>23</sup> при чему се и потврђује како се „најранија сликовна писма и најновији вештачки језици у нечему додирују и спајају”.<sup>24</sup> На тај начин, *идеограм читања* изналази своје остварење у интерактивном делу Милорада Павића, у коме су као јунаци изабрани осамнаестовековни

---

17 Makluan, M. (1971) *Poznavanje opština – čovekovih produžetaka*, preveo sa engleskog Slobodan Đorđević, Beograd: Prosveta, str. 126.

18 Skrobanović, Z. нав. дело, стр. 52.

19 Pavić, M. (2014a) *Poslednja priča*, priredio Aleksandar Jerkov, Beograd: Vulkan, str. 18.

20 Skrobanović, Z. нав. дело, стр. 52.

21 Makluan, M. нав. дело, стр. 126.

22 Фенолоза, Е. нав. дело, стр. 17.

23 Pavić, M. (2014a) нав. дело, стр. 198.

24 Jerkov, A. Pavićev integralni smisao, u: Pavić, M. *Poslednja priča*, priredio Jerkov, A. (2014), Beograd: Vulkan, str. 207.

---

двојници Јована Лествичника и Јована Дамаскина,<sup>25</sup> који се као „поштовалац икона” помиње и у Павићевој приповеци „Икона која кија”,<sup>26</sup> још једној причи о вези иконе, знака и писмена,<sup>27</sup> као потенцијалном примеру припреме извесних поетичких аспеката књижевности дигиталног модернизма.

У тексту „Мој портрет у XXI веку”, Милорад Павић констатује не само да је нови миленијум „иконичан” већ и да је „натопљен музиком”, односно да се у њему „брже и лакше комуницира сликом и музиком”, јер „ту није неопходна споровозна реченица”.<sup>28</sup> У том смислу је индикативно запажање како је управо музичком рецепцијом јапанске хаику поезије и поставком хаику текста у музичке системе историје српске музике двадесетог века и звучна сензација постепено задобијала елементе визуелности. То се може уочити када се упореде начини на које Милоје Милојевић приступа стваралачкој рецепцији наслеђа Јапана у два наврата, 1909. и 1943. године, или пак Рајко Максимовић у неким од својих остварења обликованим до 1967. године. Док је соло-песма Милоја Милојевића „Јапан” из 1909. године, настала на стихове песника које је у осмом веку приредио Јакамоћи, карактеристична по снажној, скоро патетичној изражајности речитативне вокалне деонице великог опсега,<sup>29</sup> са изненађујућим ефектом интервала, клавирска пратња је остала у модалној хармонији,<sup>30</sup> са доста „засићеним”, али слободним смењивањем акорада без функционалних односа, који у пратњи покривају „опсег деонице гласа”,<sup>31</sup> чиме се и допринело „егзотичној атмосфери”<sup>32</sup> и лиризовано посредовао пренос „поетских слика природе”.<sup>33</sup> У контексту избора елемената уметничког поступка, индикативни су и ставови које Милојевић конституише и кроз критичарска проматрања, када, на пример, 1912. године у *Српском књижевном гласнику* објављује текст поводом Христићевог ораторијума *Васкрсење*,

---

25 Pavić, M. (2014a) нав. дело, стр. 14.

26 Павић, М. (2008) *Све приче*, Београд: Завод за уџбенике, стр. 80, 83.

27 О односу видљивог и невидљивог на примерима разумевања иконичности у Јапану видети: Suzuki, M. (2011) Hibutsu (Hidden Buddha): Living Images in Japan and the Orthodox Icons, *Okayama University Research Project Reports* 17, pp. 5–24.

28 Pavić, M. (2014a) нав. дело, стр. 198–199.

29 Стефановић, А. Соло песма, у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, редактор Веселиновић-Хофман, М. (2007), Београд: Завод за уџбенике, стр. 370.

30 Маринковић, С. (2000) *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 66.

31 Стефановић, А. нав. дело, стр. 370.

32 Маринковић, С. нав. дело, стр. 66.

33 Стефановић, А. нав. дело, стр. 370.

---



у коме се уместо начињеног одабира пентатонске особености музике Истока претпоставља управо старија музичка традиција ових простора:

„Нама не треба ни пентатонике ни хармонске и ритмичке и мелодијске егсотике. А Г. Христић се тим материјалом доста служио. Ми имамо нашу народну, и црквену и световну, музику, и баш за овај предмет је било пуно материјала у нашој црквеној музици”.<sup>34</sup>

Ипак, промена је изразита већ када се соло-песма „Јапан” и уметнички ефекти који су у њој коришћени упореде са Милојевићевим циклусом *Хаикау*, насталим 1943. године, на текст седамнаестовековног јапанског песника Башоа: овај циклус садржи девет мањих слика „на пентатонској основи”, док је „семантичка и иконишка хомогеност” представљена секвентним музичким током, изразите „аутономије сваког речитативног фрагмента”, уз шта се издваја и оквир постепеног Милојевићевог окретања ка поетици *искиданих пауза*, што све утиче и на различите аспекте истицања имажистичког момента<sup>35</sup> у музичкој стваралачкој рецепцији хаику израза. Када се уз то има у виду и остварење *Три хаику* Рајка Максимовића, на коме је аутор радио у периоду између 1962. и 1967. године,<sup>36</sup> запажа се постепено устоличавање контекста у коме оснажује алеаторна вредност композицијских поступка, у околности допуштања извођачу да утиче на редослед приказа појединих сегмената,<sup>37</sup> дакле, као читалац/корисник/„извођач” на одабир тока поглавља у Павићевом делу *Дамаскин: прича за компјутер и шестар*. Уз то и особености „интегралног серијализма”, „пунктуализма”, „атоналности”,<sup>38</sup> карактеристични инструменти Истока, високи тонови, „поступак повлачења шаке по жицама клавира ка себи [...] ударац шаком директно по жицама клавира [...] захтев за свирање иза кобилице”,<sup>39</sup> у доменима „другог преломног момента” српске музичке авангарде, шездесетих

---

34 Милојевић, М. (1912) Уметнички преглед. *Васкрсење*. Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном позоришту 2. маја 1912. године, *Српски књижевни гласник*, 1. VI 1912, књ. XXVIII, бр. 11, стр. 867.

35 Стефановић, А. нав. дело, стр. 374–375.

36 Поповић-Млађеновић, Т. Музичка модерна друге половине XX века, у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, редактор Мирјана Веселиновић-Хофман (2007), Београд: Завод за уџбенике, стр. 225.

37 Исто, стр. 234.

38 Исто, стр. 224, 225, 229.

39 Исто, стр. 234.

---

година двадесетог века<sup>40</sup> образују разноликост могућности којима се скреће пажња на активну улогу извођача, на сам чин свирања дела, као на аутономну и независну креацију, односно на визуелизацију уметничке продукције звука, управо на начин како текстура у књижевности са елементима дигиталног модернизма, понуђеним рачвама и раскршћима из Павићевих дела, устоличује и отелотворује процес читања.

Визуализација процеса читања, својеврсна *монтажа читања*, карактеристична за књижевност дигиталних претензија, успоставља извесне аналогije са монтажним поступцима авангардне кинематографије, које Успенски упоређује са „сумирањима видног утиска” у гледаочевом „поретку читања” икона.<sup>41</sup> У познијим музичким интерпретацијама хаику поезије, као и у примерима српске књижевности краја 20. и почетка 21. века, са топосом тема везаним за Византију и са наклоном ка елементима поетике дигиталног модернизма, на различитим плановима издваја се поступак познат руским авангардним уметницима – монтажни принцип комбиновања кадрова Сергеја Ајзенштајна.<sup>42</sup> У сигналистичким песмама Мирољуба Тодоровића, посебно у оним обликованим у збирци *Девичанска Византија*, објављеној 1994. године, запажа се колико је монтажно појединих елемената сродна типу везе идеограмских „радикала”,<sup>43</sup> као, на пример, у песми „Затрављена препелица”: „Видим врт. Видим кисеоник. Ружичасту | Аркадију. То мађија басмар. Црвен и | црн. У омаи божанске вртоглавице. | Потоње време зазива. Град у сунцу. | Пут у сребрне планине. Куда журиш. | Девике Орлеанска. Мрачан је земљовид. | Твоја ломача у Руену. Израња звезда | гаљаста. У ораховој љусци. У | копитама коња. Чујем пламте светови. | С морске лелије. Северни ветар. | Затрављена препелица”.<sup>44</sup> Хоризонт очекивања се тако монтажно преобликује и у уводним стиховима песме „Девичанска Византија” Мирољуба Тодоровића: „На ивици шуме. Са горунуом. | Са праскозорјем. Пепео и пљусак. | Девичанска Византија”, чији стихови у наставку као да продужују вишеструки одјек разговора са елементима поетике Васка

---

40 Исто, стр. 224.

41 Uspenski, B. (1979) *Poetika kompozicije, Semiotika ikone, izbor i prevod izmenjenih i dopunjenih tekstova* Novica Petković, Beograd: Nolit, str. 332, 341, 342.

42 Skrobanović, Z. нав. дело, стр. 127.

43 Фенолоза, Е. нав. дело, стр. 18.

44 Тодоровић, М. (1998) *Звездана мистерија*, Београд: Сигнал, Беорама, стр. 129.

---

Попе,<sup>45</sup> у сликама: „У | сребрном зрну росе. Потајац и | за-  
гонетка. Срце звездознанца. | Откуцавају згаришта. Градови  
| развејани. Из истог корена. | Маслачак и мед”,<sup>46</sup> док се по  
блискости поступака монтаже повезују са онима у чувеној  
Паундовој песми „На станици метроа”: „Привиђање ових  
лица у маси; | петелке на влажној, црној грани”.<sup>47</sup> Сродност  
Ајзенштајнових постулата о монтажи са Паундовом дефиницијом симултаности слике, где се „презентује интелектуални и емоционални комплекс у одређеном тренутку”,<sup>48</sup> издвојена је у неким од примера књижевности дигиталног модернизма,<sup>49</sup> а у Тодоровићевим стиховима дата је кроз директну упућеност на преосмишљавања једног хронотопа, где имажистичка карактеристика стиха постаје карактеристика слике читања, у онтологији која подразумева бремени-тит тренутак „интелектуалног и емоционалног комплекса”<sup>50</sup> композиције читања. Таква врста читалачке „геометрије песме”,<sup>51</sup> у виду својеврсног композиционог одговора на монтажни склоп писма, кроз миметичност медијаморфних одлика, преноси се на структуру текста књижевности дигиталног модернизма, као и на структуру његове рецепције.

Пишући о „Византијском канону” у српској књижевности, а посебно на примерима поезије и поезике Ивана В. Лалића, Александар Петров значење Византије за савремено песништво представља знаком – „Византија је троугао”, који артикулише акцију – „књига, простор културе [...] и простор природе”,<sup>52</sup> односно „троугао аутопоетички: језик/поезија – видљиво – невидљиво”.<sup>53</sup> Према томе би се могла засновати и полазишта тумачења у вези са начинима на које – кроз пренесену семиотичност писма као основе стваралачке рецепције традиције Истока, а међу њима и јапанске културе, и кроз стваралачки одговор на постичку семиотичност

---

45 О рецепцији средњовековне књижевности и културе у делу Васка Попе видети: Радуловић, М. (2017) *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму: Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

46 Тодоровић, М. нав. дело, стр. 132.

47 Паунд, Е. (2009) На станици метроа, превео и приредио Живановић, Н. *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 150.

48 Pound, E. A Few Don'ts By An Imagiste, in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Jones, P. (1972), London: Penguin Books, p. 130..

49 Упоредити: Pressman, J. нав. дело, стр. 88.

50 Pound, E. нав. дело, стр. 130.

51 Тодоровић, М. (2014) *Простори сигнализма*, Зрењанин, Нови Сад: Агора, стр. 91–95.

52 Петров, А. (2008) *Канон: српски песници XX века*, Београд: Службени гласник, стр. 299.

53 Исто, стр. 300.

---

иконе,<sup>54</sup> као основе транспозиције медијавелистичког наслеђа Византа – и рецепција дела књижевности дигиталног модернизма постаје знак. Да се читање дела дигиталног модернизма обликује као матрикс,<sup>55</sup> омогућује идеја поистовећења структуре текста са архитектуром азбуке спољашњег света, каква је, између осталих, архитектура неговане, обрађене земље, врта, честог како у византијској, тако и у јапанској култури, нарочито сродна структурној вези читаоца и дела дигиталног модернизма уколико се има у виду и аспект екокритичког погледа на неумитно саучесничке односе субјекта и природе његовог окружења.<sup>56</sup> Алгоритмска слика партиципаторске естетике<sup>57</sup> рецепијента у *идеограму читања* понуђена је у Павићевој приповеци „Чувар ветрова”, где се својеврсни кључ за разрешење загонетке скривеног блага нуди у саживљавању лика и рецепијента са византијским начином организације вртног окружења, који подразумева монтажни, реверзибилни распоред гласова птица и „’тврдих гласова’” дрвећа,<sup>58</sup> као усклађеног текста природне архитектуре и одгонетке тумачења:

„[...] и одмах дошао до закључка да се на једном месту јужно од Градца налази група тако одабраног дрвећа да је оно привлачило својом висином и врстом сасвим одређене врсте пернатих певица. [...] Према сваком од седам прозора старог конака налазио се по један мали византијски врт, сваки са својим посебно укомпонованим птичијим певањем, планираним још пре рођења птица које ће певати, и гајен тако да порасте и пропева после смрти онога ко га сади. Тих седам певајућих вртова опасивали су Градац округ и чинили су ’прстен који пева’. [...]

Храст зова врба бреза смрдљика јасен (јабука)

Т р с в д н (о)

Када је тако одгонетнуо реч која је гласила *трисводно*, Прибац је ушао у запустели храм и тамо где се

---

54 Поводом интерпретације „семиотичких проблема” „иконе као знака и језика иконе”, а нарочито „паралелизма између визуелне и језичке уметности” видети: Uspenski, B. нав. дело, стр. 251, 252, 259.

55 О варијантама „уласка у матрикс” књижевних текстова видети: Gordić-Petković, V. (2004) *Virtuelna književnost*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, стр. 13–15.

56 Berleant, A. (2005) *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*, England: Aldershot, Hants, Burlington: Ashgate Pub.

57 Berleant, A. нав. дело, стр. 13.

58 Pavić, M. (2014b) *Srpske priče*, priredio Aleksandar Jerkov, Beograd: Vulkan, стр. 27.

---

три готичка лука секу у своду Градца и нашао место на којем је било зазидано благо свете краљице Јелене”.<sup>59</sup>

Одгонетка конструкције читања која се приказује овом Па-вићевом причом, семиотички постављена у посредованој структури византијског врта, показује се као идеограм метапоетике рецепцијског чина. Медијаморфно модернистичко рекреирање подтекста старијих књижевности и култура у српској књижевности са извесним одликама литературе дигиталног модернизма кроз интермедијалне особености посебно истиче и вредност концепта догађајности читања.

Метапоетичка позиција интермедијалности, као елемента поетске *читологије* дела, евидентна је и у корпусу српске модернистичке и авангардне књижевности, који, у складу са водећим стваралачким рецепцијама у оквирима светске литературе, такође ступа у креативан дијалог са наслеђем Јапана и Византа. Типолошки блиско вишемедијалним актуализацијама аутоматског писма кроз Јејтсову *Визију* и особеностима песама посвећених Византу, византијско наслеђе се у интермедијалној, музичкој подлози сарадње међу браћом, музичарем и песником, саображава и у мелодијску транспозицију Настасијевићевог преноса „Слова љубве”,<sup>60</sup> док се трагови Кине и Јапана у текстовима модернистичких и авангардних песника, а нарочито у антологичарском, преводилачком и стваралачком деловању Милоша Црњанског,<sup>61</sup> у одређеним (не)свесним имажистичким претензијама показују изразито сродним аспектима Паундових преводилачких и песничких принципа.<sup>62</sup> Интермедијална карактеристика утиче и на конституисање елемената фантастичности текста у наслеђу византијске и јапанске културе кроз период модернизма и авангарде, као претеча у процесу формирања основа књижевности дигиталног модернизма, што своје одјеке налази и у представама механичких птица,

---

59 Исто, стр. 25–27.

60 Петровић, П. Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 131–141.

61 Поводом компаративног изучавања јапанске и српске авангарде видети: Jamasaki, K. (2004) *Japanska avangardna poezija u poređenju sa srpskom poezijom*, Beograd: „Filip Višnjić”.

62 У том контексту упоредити *Антологију кинеске лирике и Песме старог Јапана* Милоша Црњанског са Паундовим избором и приступом преводима у књизи *Китај*, као и са писмима и забелешкама које је Паунд имао поводом јапанских извора; видети и: Kodama, S. (1987) *Ezra Pound and Japan: Letters and Essays*, edited by Kodama, S. Redding Ridge, Connecticut: Black Swan Books.

---

византијских „механичких играчака”, које инспиришу Јејтса и Петковића,<sup>63</sup> односно у посредованом култу јапанске лутке.<sup>64</sup> Примери сродних типолошких варијација фројдовског феномена „Unheimlich”,<sup>65</sup> кроз утиске неумитног понављања судбинског, проналазе се и у отворености поетички поливалентних прича раног Андрића, које помало винаверовски, у жанровском смислу, „губе равнотежу”, а међу којима је и „Прича из Јапана”, из 1919. године,<sup>66</sup> чији нагли завршетак и извесна енигматичност као да модернистички посредују одлике традиције Истока до савременијих књижевности. На те начине конституисан *читологем* жанровске и медијалне поливалентности бива једно од упоришта онтологије читања у књижевности дигиталног модернизма, *сопство читања* образовано, између осталих, и стваралачком рецепцијом баштине хаику поезије.<sup>67</sup>

На основу претходних претпоставки о концепту мреже појмова одређеног хронотопа, динамике идеограмских чинилаца у акцији њихове рецепције, снаге иконичности и елемената фантастичности у онтологији читања, *идеограму читања* и *читологему*, показује се да су извесне одлике медијавелистичког јапанског и византијског наслеђа основа иновативних технолошких и медијских посредништава и у књижевности са карактеристикама дигиталног модернизма, што је својеврсни стваралачки одговор и на вишемедијални

---

63 Petković, R. нав. дело, стр. 53. Поводом начина стваралачке рецепције Јејтсове езотерије текста у Петковићевом грађењу романеског ткива видети и: Petković, R. (2017) *Savršeno sećanje na smrt*, Beograd: Laguna. Павићева разматрања о интерактивности дела као карактеристички која води порекло од алхемичарских експеримената (упоредити: Павић, М. (2005) *Роман као држава и други огледи*, приредила Јелена Павић, Београд: Плато, стр. 52–53) суштински су блиска одређеним поетичким опредељењима Јејтса и Петковића у делима посвећеним византијским темама.

64 Упоредити: Suzuki, M. нав. дело, стр. 12.

65 Freud, S. (1999) *Gesammelte Werke*, XII, Frankfurt am Main: Fischer, стр. 259; упоредити: Suzuki, M. нав. дело, стр. 16. О овом фројдовском концепту на примерима Андрићевих приповедака и романа у компаративном контексту видети: Ђурић, М. (2012) *Гномон и инсанту* – Џојс и Андрић, 41. *Научни састанак слависта у Вукове дане, Иво Андрић у српској и европској књижевности*, 41/2, Београд: МСЦ, стр. 393–404; Ђурић, М. Чудновата хуприја, у: *Andrićeva čuprija, Andrićs Brücke*, urednik Tošović, B. (2013), Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Beogradska knjiga, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, str. 283–293.

66 Андрић, И. (2008) *Сабране приповетке*, приређивање и поговор Жанета Ђукић Перишић, Београд: Завод за уџбенике, стр. 11.

67 Barthes, R. (1982) *Empire of Signs*, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang, The Noonday Press, p. 78.

---

оквир књижевности двадесетих година двадесетог века.<sup>68</sup> Стога се потврђује да је и наслеђе средњовековног Јапана и Византа у српској књижевности са извесним одликама литературе дигиталног модернизма својеврсна „лектерна”,<sup>69</sup> простор поетике читања на који интерактивна повест неумитно рачуна.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Андрић, И. (2008) *Сабране приповетке*, приређивање и поговор Жанета Ђукић Перишић, Београд: Завод за уџбенике.
- Анђелковић, М. (2003) *Осмех Византије: интернет роман, Отворена књига*, Београд: Апостроф.
- Арсет, Е. Ј. (2015) Нелинеарност и теорија књижевности, превео с енглеског Драган Бабић, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 3, септембар 2015, стр. 253–291.
- Бубања, Н. Супермен, у земљи за старце, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 315–321.
- Ђурић, М. (2012) *Гномон и ипсату* – Џојс и Андрић, 41. *Научни састанак слависта у Вукове дане, Иво Андрић у српској и европској књижевности*, 41/2, Београд: МСЦ, стр. 393–404.
- Ђурић, М. Чудновата ћуприја, у: *Andrićeva ćuprija, Andrićs Brücke*, уредник Тошковић, В. (2013), Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Beogradska knjiga, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, стр. 283–293.
- Живановић, Д. Византија као утопијски конструкт у поезији В. Б. Јејтса, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 323–329.
- Јејтс, В. Б. (2011) *Визија*, превео Милан Милетић, Београд: Службени гласник.
- Маринковић, С. (2000) *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Милојевић, М. (1912) Уметнички преглед. *Васкрсење*. Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном позоришту 2. маја 1912. године, *Српски књижевни гласник*, 1. VI 1912, књ. XXVIII, бр. 11, стр. 865–868.
- Павић, М. (2005) *Роман као држава и други огледи*, приредила Павић, Ј. Београд: Плато.
- Павић, М. (2008) *Све приче*, Београд: Завод за уџбенике.

---

68 Упоредити: Skrobanović, Z. нав. дело, стр. 16, 204, 205.

69 Petković, R. (2007) *Vizantijski Internet*, Beograd: Stubovi kulture, стр. 206.

---

Паунд, Е. (2009) На станици метроа, превео и приредио Живановић, Н. *Градина*, год. 45, бр. 29/30, стр. 150.

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

Петровић, П. Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 131–141.

Поповић-Млађеновић, Т. Музичка модерна друге половине XX века, у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, редактор Веселиновић-Хофман, М. (2007), Београд: Завод за уџбенике, стр. 215–245.

Радуловић, М. (2017) *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму: Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Стефановић, А. Соло песма, у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, редактор Веселиновић-Хофман, М. (2007), Београд: Завод за уџбенике, стр. 357–404.

Тодоровић, М. (1998) *Звездана мистерија*, Београд: Сигнал, Беорама.

Тодоровић, М. (2014) *Простори сигнализма*, Зрењанин, Нови Сад: Агора.

Фенолоза, Е. (2014) *Кинески карактери као носиоци поезије*, уредио Езра Паунд, превела Јелена Гледић, Београд: Кокоро.

Barthes, R. (1982) *Empire of Signs*, translated by Richard Howard, New York: Hill ans Wang, The Noonday Press.

Berleant, A. (2005) *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*, England: Aldershot, Hants, Burlington: Ashgate Pub.

Fidler, R. (2004) *Mediamorphosis: Razumevanje novih medija*, prevela sa engleskog Aleksandra Popović, Beograd: Clio.

Freud, S. (1999) *Gesammelte Werke*, XII, Frankfurt am Main: Fischer.

Gordić-Petković, V. (2004) *Virtualna književnost*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Jamasaki, K. (2004) *Japanska avangardna poezija u poređenju sa srpskom poezijom*, Beograd: „Filip Višnjić”.

Jerkov, A. Pavićev integralni smisao, u: Pavić, M. *Poslednja priča*, priredio Jerkov, A. (2014), Beograd: Vulkan, str. 201–214.

Kodama, S. (1987) *Ezra Pound and Japan: Letters and Essays*, edited by Kodama, S. Redding Ridge, Connecticut: Black Swan Books.

Makluan, M. (1971) *Poznavanje opštita – čovekovih produžetaka*, превео са енглеског Slobodan Đorđević, Beograd: Prosveta.

---



Pavić, M. (1990) *Hazari ili obnova vizantijskog romana: razgovori sa Miloradom Pavićem*, razgovore vodila Ana Šomlo, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.

Pavić, M. (2014a) *Poslednja priča*, priredio Aleksandar Jerkov, Beograd: Vulkan.

Pavić, M. (2014b) *Srpske priče*, priredio Aleksandar Jerkov, Beograd: Vulkan.

Petković, R. (2007) *Vizantijski Internet*, Beograd: Stubovi kulture.

Petković, R. (2017) *Savršeno sećanje na smrt*, Beograd: Laguna.

Pound, E. A Few Don'ts By An Imagiste, in: *Imagist Poetry*, introduced and edited by Jones, P. (1972), London: Penguin Books, pp. 130–134.

Pressman, J. (2014) *Digital Modernism: Making It New in New Media*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Skrobanović, Z. (2014) *U modernističkoj čajdžinici: doživljaj kineskog pisma u evropskom modernizmu*, Beograd: Geopoetika.

Suzuki, M. (2011) Hibutsu (Hidden Buddha): Living Images in Japan and the Orthodox Icons, *Okayama University Research Project Reports* 17, pp. 5–24.

Uspenski, B. (1979) *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*, izbor i prevod izmenjenih i dopunjenih tekstova Novica Petković, Beograd: Nolit.

Mina M. Đurić

University of Belgrade, Faculty of Philology –  
Department for Serbian Literature with South Slavic Literatures, Belgrade

## THE MEDIEVAL HERITAGE OF JAPAN AND BYZANTIUM IN SERBIAN LITERATURE OF DIGITAL MODERNISM

### Abstract

The basic hypothesis of this research belongs to the field of interdisciplinary studies of Serbian literature, especially of the changes in literary paradigms, formed on the boundary of interactions between Slavic and non-Slavic literatures, which reached significant dynamics in the unifying perspectives of the new media. The main assumption of this analysis concerns the relationship between the elements of medieval Byzantine and Japanese literary heritage in the context of the development of Serbian literature with certain elements of digital modernism.

**Key words:** *medieval heritage, Byzantium, Japan, Serbian literature, the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, digital modernism*

---

# ИСТРАЖИВАЊА

---



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Глас вечности*, мозаик, 68 x 71 цм.

---



---

# ПОКРЕТ КАО СТАЊЕ ФОРМЕ

---

**Сажетак:** *Глина као скулпторски материјал значајна је по томе што је примарни материјал у вајарству и до данас је одржала архетипску константу. У свом истраживању тражим могућности које ми глина пружа кретањима у свим правцима у коме је људско тело предмет истраживања. Бесконачност покрета људског тела и бесконачне могућности ми омогућавају да на зиду мог атељеа реализујем цртеже. Своје искуство цртежа настављам на „зидном симулакруму” (који малтеришем, лепим, наносим и спајам). Глину третирам интерактивно са цртежом. Потом, иде на зрчно печење и тако високо синтеризована глина добија црвену боју као и цртежи, тако да та монохромност одговара укупном мом истраживачком приступу. За оптимално изражавање одређене форме у примени веома је важно познавање својстава материјала и његових могућности у опсегу мог истраживачког рада. Глина је погодна за употребу у градитељству, керамичкој индустрији, за процесе синтеровања. Велики број малих фигура које сам радила, увек су биле у другачијем покрету. Неке су биле у позицији умножавања и репетиције, а оно што је најважније, све те фигуре у покрету су биле изложене на једном одређеном терену-презентација изложбе. Фигурице су презентоване на квадратној површини димензија (2x2 m) у хоризонталном положају. На тој површини било је 500 фигурица – фигура до фигуре. На IV години основних студија за један такав рад добила сам награду уметничке ливнице „Станишић”.*

**Кључне речи:** *гипкост-покретљивост глинe, кроки вајање, покрет, боја теракоте, синтеризација*

## *Гипкост-покретљивост глинe*

У раду са глином веома је важно познавање њених својстава. Постоје разне боје и врсте глинe, а најбоља врста је глобукор. Разликује се од других својом мркозеленом бојом и својством развлачења. Сиве или светлоокер обојене глинe се на површини пресијавају за разлику од глинe глобукор, која при обликовању форме на површини постаје мат. Обликовање у глинe углавном се своди на употребу руку и дланова.

Могу, али не морају, да се користе шпахтле од дрвета и метала, као и помагала.

„Такав је случај при обради мањих фигура и посуда код свих народа који су употребљавали глину, од старих култура до касног неолита.”<sup>1</sup> Мање фигуре углавном се обликују помоћу прстију. Држе се у једној руци а другом се обликују. Друга рука потпомаже процес. Глина која на длановима не оставља трагове, погодна је за обликовање. Схватање важности квалитета глине је од значаја за вајара који се изражава у глини. Најбољи начин припремања глине јесте да се дуго гњечи.

Глина је била значајна као вајарски материјал у одређеним епохама, културама и у делима појединаца. Са њом се кроз векове обликовала скулпторска форма. „Глина је по својим техничким својствима смеша каолина, кварцног песка и неких других нерастворљивих минерала (CaCO<sub>3</sub>, MgCO<sub>3</sub>).”<sup>2</sup> Као најелементарнији скулпторски материјал, има широке могућности обликовања – од најопштијих форми до оних у којима је могуће обликовати детаље. Употребљавана је још у палеолиту за обликовање фигуралних представа. Омогућава меко обликовање због своје влажности, па је за представљање покрета погодан материјал. Након сушења и печења, глина добија црвену боју, боју теракоте, за коју сам заинтересована. Тако добијам боју која ме интересује – боју печене земље.

Мале фигуре сам обликовала искључиво прстима. Глина показује све карактеристике могућег кретања уметника. Његова авантура у том медијуму ослобађа га од тешких отпора материјала и материје, дајући му могућност бржег показивања резултата стварања у влажној, гипкој и покретљивој маси, и то у свим правцима. Њене могућности у том смислу су толико велике да могу бити и јесу увек актуелне и неисцрпне.

Моје истраживање је један мали део безграничних могућности које глина садржи. Глина трпи екстремно ниске температуре и наравно долази у позицију и да има супротне екстреме (нпр. на + 60 °C). Опстаје у свим тим условима и има свој одговор. Тако, када стварамо са глином, већ имамо материјал који је до те мере био интерактиван са поднебљем да нам даје сву слободу при раду. Због тога је глина материјал који је покретљив и склон синтеризацији, јер је све то део њеног вечитог кретања.

---

1 Богдановић, К. (2004) *Свет скулптуре*, Београд, стр. 582.

2 Исто.

Језик као средство споразумевања, четка са пуно воде и глина имају једну заједничку карактеристику, а то је да су веома гипки, склони кретању у свим правцима са неспутаношћу изражавања у ликовно-визуелним уметностима. Знамо да језик као средство изражавања у својој функцији прави невероватне бравуре, у смислу своје савитљивости – да би произвео један артикулисан глас. Никада сам себе не угрожава неком тешком позицијом при артикулисању говора. Та аналогија се преноси и на четку, која нежним влакнима са пуно воде и боје лагано клизи у свим могућим правцима по површини зида. Лакоћа, прецизност и слојевитост уметничког израза јој импонују, доводећи уметника у још већи ниво креативности. Слобода пред зидом је враћање на оно исконско у човеку.

На самом почетку свог уметничког изражавања, успела сам да вратим својеврсну интерактивност од пре 25.000 година, када је човек користио зид пећине (рачунајући од Вилендорфске Венере). Мој однос према зиду, који пружа невероватне могућности и велику количину слободе, јесте на нивоу страсти. Вероватно и због тога што је зид постао строго забрањен за уметничку интервенцију. Зато сам у недостатку зидне опреме почела да опремам, састављам, лепим разне материјале који опонашају зидну површину и на њих да наносим своје цртеже; спонтано, унедоглед настају нови цртежи, као на некој покретној траци.

1. Зид не могу да презентујем у галерији али могу посредством фотографије.
2. Почела сам да правим покретне зидове које могу да изложим као симулацију зида-симулакрума.

Цртежи су свежи, брзо се реализују у својој величини, боји и покрету. Димензије тих цртежа су од 15 до 20 цм, у техници између гваша и акварела на зиду, са разним покретима тела у простору. При изради ових цртежа доводим своје тело у одређени креативни однос према површини зида на коме реализујем цртеже. То је потпуно другачији приступ у односу на различите радове које сам радила на папиру или картону. Када цртам по зиду, изводим једну врсту чина који задире у *body art*, ритуал и обред на нивоу страсти, зато што четком вучем по зиду не размишљајући шта ће да испадне. Зид ми пружа слободу да га прекречим и наносим слој преко слоја. Када цртам на папиру или картону, ја сам изнад њих и имам ограничен формат папира. Пред зидом стојим усправно и сликајући пред њим већ осећам да ти цртежи имају и носе неко специјално значење. Условно црвена боја теракоте оплемењује зид и ствара привид „пећинског зида”.

Сâm начин сликања по зиду је пријатан, подсећа на плес. Радим брзо и потом посматрам сушење. Када сликам на папир, размишљам који покрет да изаберам и добијам сегменте тих покрета, а када сликам на зиду – видим све у целини. Пред зидом узем скице цртежа, станем и сликам, а када се одмакнем, видим презентацију фигурица у мноштву.

Док радим по зиду, дубоко осећам сликарство у пећинама, фреско-сликарство, али и уметност у садашњем времену. Стојећа поза свему томе даје један посебан чин. На тај начин се отвара могућност човековог изражавања на зидној површини, што изазива осећај лепоте и хуманости, али истовремено пружа задовољство, уживање и спокој. Уједно улива и сигурност. Наиме, иако стојим, осећам се у покрету, барем једним делом тела, и зид ми пружа неку врсту заштите док сликам по њему. Али, такође ме ослобађа од одговорности зато што радим у слојевима. Ако при том погрешим, могу да исправим грешку. Огромна бела површина ослобађа перцепцију и дозвољава кршење „норми понашања”, односно, могуће је приказати све потиснуте мисли, жеље, бриге и страхове на њој. Овоме доприноси и осећај одрицања од устаљених норми, ради изражавања слободе уметничког стварања, у смислу примењивања неког новог метода који раније није био примењиван или је био чак забрањиван.

Тај чин сликања по зиду је на неки начин креативна борба против претњи хаоса, као одбрана од онтолошке анксиозности која је присутна на улици и у кући. У градовима се црта по улицама, јер је то потреба која нас прати још од пећинског човека. Ја такође цртам директно на зиду своје собе и атељеа, попут пећинског човека који је, сматрам, био духовно богатији јер је на неки начин и сâм становао у музеју. Тако подстичем осећај развоја и ширења свести, јер је то мој пут за постизање креативног живљења и, што је најважније, стицања осећаја повезаности са природом а не отуђења од ње. Човеку је потребно да буде у сагласју са природом. Као друштвено-социјално биће, има право да стваралачким чином „скине” забрану и осети благодат самог чина.

Овај чин видим као начин слободног уметничког изражавања, вид индивидуалног уметничког испољавања у коме долазе до изражаја субјективне способности ствараоца, и такав метод ћу примењивати у својој уметничкој пракси. Сматрам да је моја теза, идеја и проблематика, коју овде отварам, добар пут ка ослобађању оне врсте енергије што носи једно људско биће као примарни приступ и покрет људског тела. Примењујем кроки цртање техником гваша и акварела на зиду. Такође, сликање на зиду ствара пријатну атмосферу како за уметника, тако и за посматрача. Наиме,

док уметник ради на зиду, он обичан простор претвара у уметнички, *art* простор. Тако уметник позитивно делује на своју ближу околину, култивише је у социјалном погледу. Посматрачи учествују својим присуством на индиректан начин у стварању духа места – *genius loci*. Уметник је у том простору главни фактор, јер је и сâм део простора који је на уметнички начин преобразио.

### *Кроки вајање*

Кроки вајање је одувек било присутно у виду мале фигуралне форме. Ради се у слојевима, кроки на кроки, док је испод нови слој и прочишћавање. Умножавање се ради зато што крокијем не може све да се забележи, али може да се постигне живост. Погодан је јер за кратко време могу да се врло прецизно прикажу сложене ствари, али се увек ради изнова да би све жељено било представљено. И он је у вечитом кретању. То је први налет, први запис, прва поставка која је најзначајнија, најсвежија – експресивни приступ.

Приликом вајања фигурица, користим глину као материјал. Такав поступак се назива рад у материјалу. Пре него што приступим вајању правим кроки скице, а потом их цртам на зиду да бих изградила ближи контакт са фигурицама. Користим црвени и наранџасти пигмент помешан са жуманџетом и сирћетом, и тако добијам емулзију којом цртам на папиру, картону и зиду. Приликом пећинског сликања цртало се на зиду-стени. Човек успоставља везу са природом, узима њене плодове и благодати, иако понекад има осећај страха и издвојености. Уметност пећинског сликарства приказује се као начин којим се човек лакше повезује са природом и светом који га окружује. Рана уметничка дела рађена су на постојаној основи зидова, таваница, а некада и подова. Слике су приказивале сцене лова, уз верно насликан покрет и вешту употребу линије, боје и сенчења. Уметник је користио природне трагове од сливања воде на зиду пећине да би приказао ране. На избоченим стенама цртао је бика. Пећински уметници често су сликали једну представу преко друге са танким слојевима боје. Боје су држали у посудама од кости, а употребљавали су сребрну (манганов оксид), црну (дрвени угаљ) и више врста окера. Мешали су је са животињском масноћом да се не би осипала са зидова, а наносили је прстом или неком врстом четке, која је могла да се користи и као оловка.

Фигурицама на хоризонталној подлози и вертикалном зиду правим паралелу са радом пећинских уметника у њиховом окружењу. Стога је мој начин рада истовремено интуитиван и страстан. Укључује садашњи тренутак и то га чини



савременим. Вајам мале фигуре које излазе из вертикалне плоче у различитим правцима: горе, доле, лево, десно, делујући као да се крећу, а сама њихова презентација оставља утисак мноштва. Дакле, доминира идеја да фигуре саме себе описују у мноштву. Вајањем остављам неку врсту трајних трагова и записа у глини. Овај начин ме је усмерио на кроки вајање, где ми скица служи као упутство у ком правцу да каналишем енергију.

### *Покрет*

Занима ме покрет људског тела. Да бих остварила тај покрет у свом стварању, потребна ми је глина, јер у њој покрет може да се оваплоти. Покрет је једно широко поље у уметности и науци. Интересује ме вечито кретање свега. Као жива форма и појава, покрет мења свој облик и однос тела према простору. Стога, сматрам да је покрет видљива манифестација која може да се развије и до сопственог геста, експресије и гротеске. Гест је израз унутрашње нужности, сексуалности, задовољства, телесне снаге, концентрације. Изражава емоцију, унутрашњу потребу, као и координацију ока, ума и покрета. Разликују се две врсте гестова: гестови који претходе уметничком делу и гестови који се реализују као уметнички рад. Гестови који претходе уметничком делу су покрети тела и руке којом уметник покреће четку или шпатель током вајања или сликања. Такву врсту геста користим док сликам по зиду у стојећем положају. У апстрактном експресионизму (Франц Клајн, Џексон Полок), гест је добио статус знака. Гест уметника у *body art*-у и перформансу постаје уметнички рад. „Уметник не излаже гестуалне трагове већ чин телесног изражавања.”<sup>3</sup>

Када се презентује гестуални чин, истражују се: психомоторичка координација, механика телесног покрета, облици директног изражавања, непосредовање експресије у експресионистичком *body art*-у, као и бихејвиорални облици недискурзивне комуникације. Експресија је облик изражавања, приповедања, приказивања, нека врста остављања трага. На тај начин, уметник успоставља свој унутрашњи доживљај и искуство. Када кажем унутрашњи доживљај, онда мислим на духовно и психолошко стање самог ствараоца. Таквом врстом изражавања крше се јавне конвенције а долази до искреног, изворног и субјективног унутрашњег доживљаја уметника. Унутрашња, најдубља искрена осећања која уметник презентује ликовним средствима (линијама,

---

3 Шуваковић, М. (1999) *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, стр. 111.

површинама, бојом, гестуалним траговима) постаће знаци. Тим знацима, он нам говори о изолованости човека, о томе како се осећа услед губитка повезаности са природом јурећи за егзистенцијалним потребама.

Апстрактни експресионизам у сликарству је вид експресионизма где уметник апстрактним облицима представља емотивни, духовни и психолошки доживљај света око себе. Уметник то чини директно, ненамерно, интуитивно, и то настаје као резултат искуства, а не знања и конвенција. Експресионистичка уметност је уметност симбола, знакова и записа. Постоји гледиште да ликовним делом није могуће директно изразити унутрашња психолошка и духовна стања, зато што у неоконструктивизму постоји рационална конструкција, а у минималној уметности се заснивају концепти. „А у том смислу експресионистички *body art* и перформанс у директним телесним гестовима виде могућност непосредованог изражавања духа.”<sup>4</sup> Према постмодернистичким теоријама, експресионистичка уметност с почетка 20. века сагледавала се са становишта да је експресионизам прихватљив „као стил и као облик ликовног говора о метафоричном приказивању унутрашњих психолошких и духовних стања у уметности.”<sup>5</sup> Експресионисти су „покушавали на различите начине да своја осећања учине видљивим, али су се, у суштини, ослањали на једноставне, снажне облике, које су реализовали на директан, понекад чак и сиров начин, биран тако да појача емотивну реакцију посматрача. Суштина њихове уметности била је да обликом изразе значење.”<sup>6</sup>

Покрети који се појављују у мојој уметности јесу фигуре човековог тела (антропоморфне). Покрет се може појављивати у фигуралном и у нефигуралном оформљењу. Може бити дослован приказ или наговештен. Ако је у питању наговештај покрета, ради се о одређеном стању форме. Постоје и одређена стања покрета, попут скокова, поскакивања, пливања, која су више активности „које немају друге сврхе него да промене наше осећање енергије, да створе одређено стање овог осећања.”<sup>7</sup> Проучавала сам покрет у уметности Египта, Грчке, Рима и барока, посматрајући човека као једину мислећу масу. „Гибањем” тела, односно стављањем тела у различите позиције, оно проживљава одређена стања. Покрети прелазе из једног става у други и притом се често

---

4 Исто.

5 Исто.

6 Исто.

7 Валери П. (2004) *Дега*, Београд, стр. 16.

---

понављају, било да човек обавља неки посао или се савија као у балету. Едгар Дега је радио скулптуре балерина које су јако интересантне и инспиративне. Пример је сликара који се окренуо скулптури, што му није била првобитна намера. И ја сам се трудила да дух кроки цртежа преточим у скулптуру. Честе промене људског тела, које трају тридесет или више секунди до следеће промене, и које се разликују једна од друге – остварују репетициони циклус који не престаје. Управо то изобиље покрета људског тела пружило ми је мотив за истраживање на мастер студијама. Тело врши циклусе мишићних и остеолошких активности које се понављају кроз време, рађајући подстицај за извршавањем следећег покрета. Вајар моделујући уобличава један став у други. „У скулптури су кристалисане идеје о овековечењу форме као изразу осећања, жеља и воље човека за културним, ритуалним, религијским и интимним односом према створеном облику.” Занимљива је та гипкост глине и гипкост младог људског тела.

### *Боја теракоте*

Црвена теракота је црвена због тога што садржи гвожђе (Fe), који је природни састојак земље. То је тамнија нијанса наранџасте боје која посебно долази до изражаја након печења глине. Трудим се да ту боју пронађем док сликам по зиду. Таква нијанса и врста наранџасте боје на мене оставља јак утисак и даје ми енергију за даљи рад. Реч је о микроскопском колоплету, што представља својеврсну енигму за мене, али ми подиже креативност на виши ниво.

### *Синтеризација*

Синтеризација је очвршћивање једне материје, у овом случају глине. Вајање у глини подразумева обраду размекшане глине. Следећи степен синтеризације је сушење, а затим печење суве глине. Када се глина осуши, она дехидрира. Глина може да буде термички обрађена на различите начине: течним горивом, чврстим горивом и електричном струјом, односно зрачним печењем, које је и најсавршенији облик печења глине. „Уосталом упамтите да сликари и вајари, кад у истој фигури скупе различите фазе једне радње, никада до тога не долазе ни размишљањем ни вештином. Они сасвим простодушно изражавају оно што осећају. Њихову душу и руку као да нешто само собом вуче у правцу покрета, и они инстинктивно изражавају његово развијање.” (Пол Гзел)

*Индекс појмова*

„Бихејвиоризам (од енглеске речи *behavior* – понашање): правац у психологији; основао га је Американац Ватсон 1912. године. Схвата човека као биолошко биће и настоји да из његових биолошких, посебно физиолошких особина изведе све његове друштвене потенцијале, па и тако изразите као што су језик и мишљење. Негира постојање свести и своди је на физиолошке реакције организма, проузроковане утицајима околине: то је код Ватсона изразито механичка концепција живота. У филозофији чине методолошку основу неореализма, нарочито прагматизма чији су представници (Б. Х. Мид и Џ. Ђуи) превладали многе једностраности Ватсоновог схватања, јер су поред биолошких истакли и социјалне и културне факторе који условљавају понашање и свест.”<sup>8</sup>

„Вишестуко синтеризовани материјали (синтеризовање) – процес омекшавања и слепљивања зрна праха при загревању, без изразитог топљења, тј. преласка у течну фазу; синтеризовањем спрашене смеше лапорца и креча настају клинкери чијим се млевењем добија цемент”.<sup>9</sup>

„Антропоцентризам (грч.-лат.) гледиште по коме је човек средиште (центар) света и циљ његовог стварања.”<sup>10</sup>

ЛИТЕРАТУРА:

Богдановић, К. (2004) *Свет скулптуре*, Београд.

Шуваковић, М. (1999) *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд-Нови Сад.

*Мала енциклопедија Просвета* (1978) Београд: Просвета.

---

<sup>8</sup> *Мала енциклопедија Просвета* (1978) Београд: Просвета, стр. 205.

<sup>9</sup> Исто, стр. 202.

<sup>10</sup> Исто, стр. 79.

---

Nataša Panian  
University in Novi Sad, Faculty of Fine Arts, Novi Sad

MOVEMENT AS A STATE OF SHAPE

Abstract

As primary material in sculpture, clay is not only significant but is also considered constant and archetypal. During my research I have sought opportunities that clay provides with movements in all directions, for a study of the human body. The infinity of human body movements and the infinite possibilities of clay, inspire me to create drawings which can be seen on the walls of my studio. I also draw on the simulacrum of wall surfaces which I plaster, glue, cover and combine, using clay interactively with the drawings. Later the clay goes to air-firing and highly sintered clay gets red as well as the drawings, so that this monochrome corresponds to my research approach. For an optimal expression of certain forms, it is very important to know the properties of the material and its capacities in terms of my research work. Clay is suitable for use in civil engineering, ceramics industry and sintering processes. A large number of small figures which I made were always capturing a different movement. Some of them were subject to duplication and repetition and most importantly, all these moving figures were influenced by the fact that they were part of my presentation/exhibition. Figures were presented on a square surface, (2x2m) in horizontal position. There were 500 figures displayed on the surface, placed closely next to each other. In the fourth year of my undergraduate studies, this art piece received an award of the "Stanišić" Foundry.

**Key words:** *flexibility-mobility of clay, sketch sculpture, movement, terracotta colour (conditionally red), sintering*

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних  
уметности – Одсек за теорију уметности, Београд;  
Друштво психолога Србије, Београд

DOI 10.5937/kultura1858213F

УДК 316.644:371.123.011.3051:73/76(497.11)"2014/2017"  
371.134/.136

оригиналан научни рад

# УТИЦАЈ ИНИЦИЈАЛНОГ ОБРАЗОВАЊА НА СТРУЧНЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ НАСТАВНИКА – УМЕТНИКА И НАСТАВНИКА – НЕУМЕТНИКА У НАСТАВИ ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ

---

**Сажетак:** *Полазећи од различитих програмских садржаја матичних факултета за област уметности и програма учитељских факултета, као и компетенција које будући наставници стичу на овим студијским програмима, сагледаван је утицај фактора као што је иницијално образовање наставника на степен креативности, односно дивергентног, креативног мишљења, као и ликовно-обликовни аспекти који се сагледавају кроз цртеж, доводећи чињенице које су утврђене у однос са компетенцијама наставника – уметника (наставника ликовне културе) и наставника – неуметника (наставника разредне наставе) за реализацију васпитно-*

---

*образовних циљева, задатака, садржаја наставног предмета ликовна култура у основној школи и могућих реперкусија на креативни развој ученика. Истраживање је спроведено на узорку од три стотине тридесет два (332) наставника из тринаест (13) градова Србије. Карактеристике креативног, дивергентног мишљења праћене су на основу показатеља преузетих из стандардизованог истраживачког инструмента под називом: Модификовани креативни тест Вилијамса, а за праћење ликовно-обликовних аспеката цртежа креиран је посебан инструмент. На основу разлика које се јављају у погледу карактеристика ликовног израза и у зависности од иницијалног образовања у области ликовне уметности, односно ликовне педагогије, идентификоване су статистички значајне разлике између ове две популације указујући на потребу постављања нових хипотеза, посебно у даљим истраживањима компетенција запослених у образовању за остваривање примарних циљева наставног предмета ликовна култура, а посебно утицаја на креативни развој ученика у основној школи, као и иницијалног образовања и стицања компетенција за професију наставника у специфичним областима, као што је ликовна уметност.*

**Кључне речи:** *наставник, учитељ, иницијално образовање, настава ликовне културе, ликовна педагогија, креативност*

### Увод

Последњих деценија се посвећује посебна пажња креативности у образовању, посебно када говоримо о најмлађима, те се истражују различити методички модели и приступи у неговању и развијању креативних способности деце и младих током формалног образовања. Ипак, резултати истраживања у овом домену показују опадање креативности по различитим компонентама, барем када се говори о дечјем ликовном стваралаштву, упркос напорима стручњака да унапреде овај сегмент васпитно-образовног рада. Полемике у стручној јавности о погодним приступима неговању креативности деце кроз школско образовање не недостају, али нам актуелна васпитно-образовна пракса говори нешто сасвим друго. На пример, у истраживањима креативности и ликовног језика код предшколаца, показало се да различити модели и приступи имају извесних реперкусија на дечји креативни развој, односно да су управо методички модели и рад наставника, фактор који утиче на те разлике.<sup>1</sup>

У другом истраживању, резултати предшколаца из Београда на тесту креативног, дивергентног мишљења које се сагледава кроз цртеж, поређени су са резултатима предшколаца

---

<sup>1</sup> Филиповић, С. (2009) *Развој схватања о дечјем ликовном стваралаштву и могућностима васпитно-образовног деловања на њега*, докторска дисертација: Академија уметности, Универзитет у Бањој Луци.

у региону Санкт Петербурга (истраживање је обухватило укупно 1300 деце предшколског узраста 5–7 година), где су добијене статистички значајне разлике у корист деце из Србије. Као основни фактор који утиче на те разлике, показали су се програми, односно методика рада, односно приступ васпитача у неговању креативности, при чему су руски програми више окренути ка академским, високоструктурираним моделима, за разлику од наших, превасходно когнитивно развојних програма.<sup>2</sup>

Постоје многи показатељи који иду у прилог опадању креативности са узрастом. Фактор школа, односно програм, односно наставник који остварује програм, био је предмет и бројних истраживања Богомила Карлавариса (1970), који је указао на мањкавости у приступу неговања креативних потенцијала ученка у основној школи, посебно у нижим разредима, као и да су компетенције наставника један од кључних фактора тих разлика, што иде у прилог актуелним програмима на наставничким факултетима и разлика у стеченим компетенцијама наставника за рад у области наставе ликовне културе.

У наставној пракси, примећено је да учитељи и васпитачи веће тежиште стављају на знања о ликовним техникама и вештинама њихове примене у ликовном раду, као и формалним аспектима дечјег ликовног рада, док наставници ликовне културе више обраћају пажњу на контекст рада, ликовну поруку, јединство форме и садржаја, индивидуалну поетику, експресивност и иконографију, као предуслов за култивисање ликовног језика, развој естетских критеријума и креативности, као компоненте личности.<sup>3</sup> Кудрјавцев и сарадници<sup>4</sup> такође значајну одлику дечје креативности – дете види цело пре појединачног. Дакле, овде се дечји ликовни израз не посматра само као спонтано изражавање доживљаја детета и спонтано сазнање о предметима и појавама света, већ кроз целовитост дететове личности и систематизоване утицаје који доводе до развоја његових креативних способности.<sup>5</sup>

Говорећи о наставничким компетенцијама, важно је позвати се на званичан документ *Стандарди компетенција за*

---

2 Janjević, V., Filipović, S. i Tunik, E. (2013) Uporodna analiza razvoja kreativnog mišljenja predškolaca u Peterburgu i Beogradu, *Nova škola*, VIII (2), str. 93-102, Bijeljina: Pedagoški fakultet.

3 Филиповић, С. (2016) *Методичка пракса ликовних педагога*, Београд: Факултет ликовних уметности.

4 Кудрјавцев, В. Т., Уразалиева, Г. К. и Кириллов, И. Л. (2005) *Личностный рост ребенка в дошкольном образовании*, Москва: Макспресс.

5 Панић, В. (2005) *Психологија и уметност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

---



*професију наставника и њиховог професионалног развоја,*<sup>6</sup> где се кроз четири категорије компетенција (K1, K2, K3, K4), између осталих, појављује и захтев везан за развој креативности, критичког, аналитичког и дивергентног мишљења, као и креативну продукцију кроз подстицање креативности и иницијативе ученика.

Званични програми, односно програмски садржаји наставног предмета ликовна култура у основним школама у Србији подразумевају област ликовних уметности, као и њене дисциплине, које су структуриране према следећим садржајима: теорија форме (ликовни језик – ликовни елементи и принципи компоновања); ликовни медији (ликовна подручја/медији, ликовне, средства и материјали); уметничко наслеђе (садржаји из светске и националне културне баштине и народне традиције од праисторије до данас); теорија уметности (законитости ликовног обликовања, иконографије, ликовне поетике, естетског процењивања и др.); ликовно-уметничка пракса (самосталан истраживачки рад у ликовним медијима и креативна продукција). Сви ови наведени садржаји су део акредитованих студијских програма основних, мастер и докторских студија уметничких факултета различитих универзитета у Србији (Универзитет уметности у Београду, Универзитет у Новом Саду, Универзитет у Крагујевцу, Универзитет у Нишу и Универзитет у Приштини са седиштем у Косовској Митровици), који поред уметничких компетенција обезбеђују и наставничке кроз теоријске предмете из поља друштвено-хуманистичких наука, педагошко-андрагошких дисциплина, а које према Члану 8 Закона о основама система образовања и васпитања,<sup>7</sup> задовољавају прописаних 36 ЕСПБ (ППМ предмета).

За разлику од уметничких факултета, учитељски факултети, као и високе струковне школе за образовање васпитача развијају компетенције студента – будућих васпитача и наставника за рад са предшколском децом, као и ученицима нижих разреда основне школе, стичући стручна знања из широког опсега области и дисциплина. Између осталог, садржаји програма ових неуметничких факултета, на основним и мастер студијама предвиђају стицање компетенција из уметничких дисциплина. Анализа ових програма показује сразмерно мали број садржаја који су превасходно засновани на обуци примене ликовних медија у настави, изостављајући способност самосталне креативне продукције заснованој

---

6 *Стандарди компетенција за професију наставника и њиховог професионалног развоја* (2011) Београд: ЗУОВ.

7 *Закон о основама система образовања и васпитања* (2013) *Службени гласник РС*, бр. 72/2009, 52/2011 и 55/2013.

---

на примарним знањима, вештинама, ставовима и способностима који се стичу у оквиру иницијалног образовања студената на уметничким факултетима, будућих наставника ликовне културе. Томе у прилог треба додати и разлике у селекцији кандидата при упису на уметничке и неуметничке факултете, који битно одређују и компетенције свршених студента – будућих наставника у матичиној области ликовне уметности као разлике међу њима, сразмерно програмским садржајима на студијским програмима уметничких и неуметничких факултета.

Претпоставке су да, без обзира што се у нашем образовном систему примат даје стеченим формалним компетенцијама за професију наставника, да се у образовној пракси ипак идентификује доминација имплицитне педагогије у области наставе ликовне културе. Узимајући у обзир неуједначеност програма иницијалног образовања наставника, васпитача и учитеља у области ликовног васпитања и образовања, као и резултате бројних истраживања, отворила су се и питања везана за факторе који утичу на овако негативан тренд у постигнућима деце у домену креативне продукције, а посебно наставничких компетенција за остваривање примарних циљева наставног предмета ликовна култура у основној школи.

### *Пројекат истраживања*

Полазећи од тенденција савремене наставе да креативни концепт буде заступљенији у школским курикулумима, методикама наставних предмета које подржавају креативност, посебно наставе ликовне културе у нижим и вишим разредима основне школе, у истраживању се пошло од следећих питања:

- Да ли иницијално образовање наставника ликовне културе и учитеља даје адекватну основу за реализацију циљева, задатака и садржаја наставног предмета ликовна култура, а у складу са Стандардима компетенција за професију наставника (ЗУОВ 2011)?
- Да ли постоје разлике у креативним постигнућима између популације наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (наставника разредне наставе) кроз одговор на ликовне задатке који подразумевају: креативно, дивергентно мишљење и ликовно-обликовни израз?
- У ком степену наставници – уметници и наставници – неуметници примењују компетенције стечене на иницијалном образовању за професију наставника?

- Да ли степен креативности и ликовно-обликовних аспеката у ликовном раду наставника (предметне или разредне наставе), а који представљају основу ликовне писмености, може бити фактор који утиче на компетенције наставника дефинисаних *Стандрадима компетенција за професију наставника*<sup>8</sup> за реализацију циљева наставног предмета ликовна култура, а који се примарно односе на развој креативности и стваралачког изражавања?
- Да ли разлике у селекцији кадра при упису на матичне факултете (на пример, уметнички факултети који образују и будуће предметне наставнике ликовне културе и учитељски факултети који образују будуће наставнике разредне наставе) и разлике у иницијалном образовању могуће амортизовати, односно смањити и на који начин?

Очекивања у овом истраживању су била да ће на ликовни задатак „дovрши цртеж”, испитаници употребити:

- изражајне елементе користећи ликовни језик и креативно, дивергентно мишљење;
- знања стечена кроз иницијално образовање за наставну област ликовне уметности (теорија форме, теорија уметности, уметничко наслеђе, ликовне технике и материјали, ликовно-уметничка пракса и креативно изражавање);
- знања и компетенције стечене кроз иницијално образовање за наставни предмет ликовна култура (циљеви, задаци, садржаји, средства, медији) и методiku наставе ликовне културе.

### *Методолошки аспект истраживања*

#### *Проблем истраживања*

Основни проблем од кога се пошло у истраживања јесте сагледавање утицаја фактора као што је иницијално образовање наставника на степен креативности, односно дивергентног, креативног мишљења које се сагледава кроз цртеж, као и ниво ликовно-обликовних аспеката (основе ликовне писмености) доводећи чињенице које су утврђене у однос са компетенцијама наставника за реализацију васпитно-образовних циљева, задатака, садржаја наставног предмета

---

<sup>8</sup> *Стандарди компетенција за професију наставника и њиховог професионалног развоја* (2011) Београд: ЗУОВ.

ликовна култура у основној школи и могућих реперкусија на креативни развој ученика.

#### *Циљ и задаци истраживања*

Основни циљ истраживања је идентификовање степена примене стечених компетенција за област ликовне уметности/културе на иницијалном образовању, као и могућих разлика у зависности од врсте студија, селекције при упису и програмских садржаја из ликовне уметности и културе.

Основни задатак је био да се испитају односи, пре свега, између компетенција наставника ликовне културе и учитеља, односно наставника-уметника и наставника-неуметника, при чему је узет у обзир фактор иницијално образовање за професију наставника, за који се претпоставља да би разлике међу њима требало да имају реперкусије и на дечји креативни развој у настави ликовне културе: 1. Утврдити да ли постоје разлике у креативности наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (наставника разредне наставе); 2. Утврдити да ли постоје разлике у ликовно-обликовним аспектима цртежа као основе ликовне писмености код наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (наставника разредне наставе).

#### *Хипотезе*

Хипотезе истраживања гласе:

1. „Очекује се да ће постојати разлике у тесту креативности, односно дивергентног, креативног мишљења, наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (наставника разредне наставе), а у зависности од њиховог иницијалног образовања за професију наставника.” Ова хипотеза се заснива на најчешћим резултатима досадашњих истраживања.<sup>9</sup>

2. „Очекује се да ће постојати разлике у ликовно-обликовном аспекту цртежа наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (наставника разредне наставе) а у зависности од њиховог иницијалног образовања за професију наставника.” Ова хипотеза је заснована на ставу да формално универзитетско образовање за професију наставника ликовне културе на уметничким факултетима утиче на разлике у компетенцијама наставника-уметника

---

<sup>9</sup> Bojanović, R. i Đurišić-Bojanović, M. (2016) Efekti vežbanja kreativnog rešavanja problema, *Andragoške studije*, Vol. 2016/1. 67–89; Maksić, S. i Đurišić-Bojanović, M. (2004) Kreativnost, znanje i školski uspeh, *Zbornik instituta za pedagoška istraživanja*, Vol. 36, str. 85-105.

и наставника-неуметника за остваривање циљева, задатака, садржаја и образовних исхода наставног предмета ликовна култура и на квалитет васпитно-образовног процеса.

Постављене хипотезе истраживања у глобалу имају научно утемељење у досадашњем искуству васпитача и ликовних педагога, као и налазима других аутора, али такође и отварају низ питања о узрочно-последичним везама и деловању праћеног фактора која су отворена и донекле и откривена овим истраживањем.

### *Варијабле*

Као независна варијабла у овом истраживању јавља се: иницијално образовање наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (учитеља или професора разредне наставе), односно два различита вида професионалне припреме<sup>10</sup>. У првом случају наставника разредне наставе или учитеља, а у другом наставника или професора за предмет Ликовна култура. Зависне варијабле у овом истраживању јављају се кроз резултате које су наставници ликовне културе и учитељи постигли у оквиру овог истраживања, односно стручне компетенције, а то су: 1. *ликовни језик и степен коришћења у одговору на визуелни задатак* који се сагледава кроз компоненте ликовно-обликовних аспеката као што су: *ликовна поетика, идејна порука/ комуникативност рада, симболика рада, експресивност израза и иконографија*; 2. *креативност* по компонентама: *продуктивност, флуентност, оригиналност, положај цртежа* (асиметрија-симетрија) и *елаборација* (вербални коментар).

### *Узорак*

Укупан број испитаника који чине узорак износи тристотинетридесетдва (332) наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (професора разредне наставе). Тестирањем су били обухваћени наставници и учитељи из тринаест (13) градова у Србији и то: Београд, Нови Сад, Ниш, Крушевац, Лесковац, Пирот, Шабац, Панчево, Ариље, Крупањ, Љубовија, Смедерево и Прокупље.

---

<sup>10</sup> Треба напоменути да су у овом истраживању само условно учитељи названи „неуметници”, а наставници предмета Ликовна култура „уметници”. Тачније речено, сасвим је извесно да и међу учитељима има оних који су наклоњени уметности, односно поседују извесне компетенције или потенцијале за стваралачку (креативну) продукцију. Детерминисање ових појмова је ослоњено примарно на стручне компетенције спречене формалним образовањем.

---

Тестирање испитаника је обављено у основним школама у периоду од јануара 2014. до јуна 2017. године у посебно организованим условима где је одређено једнако време, технички услови, материјали и инструкције за реализацију ликовних задатака/цртежа. Узорак је обухватио: 166 наставника-неуметника (учитеља или професора разредне наставе) и 166 наставника-уметника, односно наставника ликовне културе. Подаци који су прикупљени о испитаницима подразумевали су: пол; узраст; иницијално образовање; васпитно-образовна установа у којој је запослен.

Критеријуми истраживања дефинисани су кроз конкретне нормативе, како би се са њима постигла интерсубјективна сагласност између процењивача (психолог, андрагог, ликовни уметник/методичар) у оквиру дефиниције сваког од показатеља. У истраживању је примењен „Ex-post facto” поступак.

#### *Инструменти*

Карактеристике креативног, дивергентног мишљења праћене су на основу показатеља преузетих из стандардизованог, вишедимензионалног истраживачког инструмента под називом: *Модификовани креативни тест Вилијамса*.<sup>11</sup> Елена Туник је током трогодишњег истраживачког рада прилагодила тест и дала одговарајуће норме. За потребе овог истраживања тест је ограничен на два задатка организована у пет субскала: *продуктивност*, *флуентност*, *оригиналност*, *положај цртежа* (асиметрија-симетрија) и *елaborација* (богатство речника, односно вербални коментар). Укупан скор испитаника се добија сабирањем скорова за свих пет субскала. На основу разлика које се јављају у погледу карактеристика ликовног израза, зависно од иницијалног образовања у области ликовне уметности, односно ликовне педагогије, праћене су њихове карактеристике кроз компоненте креативности и довођене су у везу са иницијалним образовањем као фактором који утиче на компетенције наставника и васпитача у области наставе ликовне културе. По дефиницији Е. Е. Туник, при обради експерименталних података обучени процењивачи су се ослањали на следеће норме:

1. *Продуктивност* — независно од садржаја цртежа броји се сваки нацртани цртеж. Теоријска претпоставка је да креативне личности продукују више.
2. *Флуентност* — сагледава се број промена садржаја цртежа, односно мењање категорија. Креативне личности чешће

---

11 Туник Е. Е. (2003) *Модифицированные креативные тесты Вильямса*, Санкт-Петербург: Речь.

мењају по нешто, него што се држе устаљених процедура, путева, или једног типа категорије цртежа. Мишљење је флексибилно. Испитаник је у стању да производи различите идеје, мења своју позицију, на нов начин посматра познате ствари.

3. *Оригиналност* — процењује се кроз положај нацртаног цртежа у односу на задати стимулус – линију или цртеж унутра или споља у односу на задати цртеж или линију. У сваком квадрату је задата линија или фигура која представља или постаје ограничење за мање креативне особе. Најоригиналнији су они који цртају унутар и споља задате фигуре стварајући смислену синтезу датих облика и које не омета, ограничава дата контура.

4. *Асиметрија–симетрија* (положај цртежа) – указује на положај детаља на цртежу, да ли га одређују као симетричан или асиметричан. Асиметрични избори су вредновани као израз креативности.

5. *Елаборација* (наслов) – представља богатство речника и речи које су коришћене у називима, способност сликовитог изражавања суштине цртежа, директан опис онога што се налази на цртежу или откривање скривеног смисла, подтекста.

Критеријуми за анализу ликовног језика креирани кроз вишедимензионални инструмент Ликовно-обликовних аспеката цртежа, посебно креираног за потребе овог истраживања, а који се ослања на основне елементе ликовног језика и комуникације (наратив и „адресирана” ликовна порука), као и на *Тест седам цртежа*.<sup>12</sup> Укупан скор испитаника се добија сабирањем скорова за четири субскеале и то: ликовна поетика, идејна порука, симболика рада и експресивност израза, док су се унутар субскеала ликовна поетика, симболика рада одређени аспекти пратили квалитативном анализом, укључујући и иконографију. Инструмент се састоји од следећих норматива:

1. *Ликовна поетика* – представља стил приказа мотива и идеје, ликовни језик и сагледава се кроз начин на који аутор преноси идеју и постиже стилско јединство у раду. Визуелни садржај може бити представљен различито, кроз *мимезис* (рад по природи, аналитички, студиозно са извесним оригиналним акцентовањем или буквално подражавање); *стилизацију* (поступак елиминације сувишних детаља зарад чистоте израза, свођење на једноставне елементе, на

---

12 Karlavaris, B. i Kraguljac, M. (1970) *Test sedam crteža*, Novi Sad: Centar za likovno vaspitanje dece i omladine Vojvodine.

---

симбол, знак, емоционална непропорционалност, карикатуралност...) и *апстракцију* (нефигурални визуелни прикази који немају материјалне повезаности са реалним изгледом мотива).

2. *Идејна порука* – подразумева комуникативност/побуђеност, односно повезаност визуелног садржаја са идејном поруком, њеним контекстом, значењем који се шаље „адресанту” на инвентиван начин (проналазачки дух, досетљивост, духовитост).

3. *Симболика рада* – семиотички аспект рада који се сагледава кроз симболику наратива, начин приказа идеје кроз *визуелну метафорику* (заједничка одлика различитих бића, предмета заснована на сличности или асоцијацијама са одређеним појавама), *алегорију* (представљање апстрактних појмова у пренесеном значењу помоћу неке фигуре, композиције или помоћу персонификације) и *персонификацију* (визуелни приказ апстрактних појмова, неживих предмета којима се приписују особине живих бића) или *одсуство семиотичког аспекта* (буквалан приказ, нема виши/дубљи ниво значења, контекста ликовног рада).

4. *Експресивност* – сагледава се кроз, ликовно-изражајна средства, емоционалан однос целине и делова цртежа, односно снагу израза и начин грађења визуелне структуре ликовним елементима.

5. *Иконографија* (представља карактер визуелног садржаја, приказ мотива и тема ликовним средствима) по категоријама:

*Приказ човека* (портрет, групни аутопортрет, групни портрет, акт) – Приказ људског лика или фигуре који је интиман (са израженим индивидуалним и емоционалним особеностима кроз карактеризацију лика) или репрезентативан (више формалан, са тежиштем на истицању друштвеног значаја или положаја личности – историјске, религијске, популарне...).

- *Жанр-сцена* (свакодневица, дружење, удруживање, игра, прослава, уметност, спорт, ритуали.....; историјски догађаји) – Приказ свакодневног живота људи из различитих друштвених слојева кроз процесе рада или односе.
- *Мртва природа* – Приказ аранжираних предмета и неживих облика из природе у неком ентеријеру.
- *Пејзаж* (урбани, рурални, природни) – Мотив који приказује природу и њене пределе или воде као и



природне појаве и непогоде (насељена места – сеоска или градска).

- *Декоративни мотиви* (геометријски, зооморфни, апстрактни, антропоморфни).
- *Жива бића* (биљке – декоративне собне, дивље из природе...; животиње – сисари; зглавкари – ракови, пауци, шкорпије, инсекти, стоноге...; рибе; птице; микросвет; бодљокошци – јежеви, звезде...; мекушци – шкољке, пужеви; гмизавци – змија, корњача, крокодил...; водоземци – жаба, тритон, даждевњак...; глисте...).
- *Машта и веровања* (фантастични ликови и бића који су производ маште ствараоца; митологија; бајке и народна предања; религије различитих народа) – Приказ неког необичног, мистичног, бајковитог амбијента у коме се фантастична бића могу појавити у контексту који није повезан са реалношћу, на нов и неуобичајен начин.
- *Емоције и апстрактни појмови* (правда, срећа, несрећа, туга, мисао, љубав, звук, креатање...)
- *Предмети које је креирао/произвео човек.*

#### *Статистичке методе*

У обради података, до којих се дошло истраживањем, доминирали су непараметријски статистички поступци. Било је предвиђено да се израчунавају мерне вредности добијене процењивањем, које су у што већој мери биле објективизиране, захваљујући јасно дефинисаним категоријама и уз учешће квалификованих процењивача. Добијени подаци (изражени бројевима) су организовани тако да дају прегледну и лако разумљиву слику добијених резултата. У обради квалитативних података резултата истраживања добијених инструментом за анализу ликовно-обликовних аспекта цртежа и тестирања хипотезе, коришћен је процентни рачун и *Хи-квадрат тест*. Резултати до којих се дошло, омогућили су да се утврди колика је повезаност међу укрштеним карактеристикама. Израчунати су дескриптивни параметри – мере централне тенденције и мере одступања. За тестирање хипотезе коришћен је *Студентов Т-тест* за значајност разлике аритметичких средина.

#### *Резултати истраживања*

Резултати за *креативност* наставника – уметника (наставника предметне наставе) и наставника – неуметника (наставника разредене наставе) на *Вилијамс тесту*

У Табели 1 приказане су аритметичке средине и стандардне девијације, у Табели 2 значајност разлике за сваку субскалу, као и за укупан скор *Вилијамс теста креативности* за наставнике –уметнике и наставнике-неуметнике.

Наставници – уметници се од наставника – неуметника разликују у погледу креативности сагледаване вишедимензионалним тестом креативности *Вилијамс*. Израчуната вредност значајности разлике аритметичких средина укупних резултата наставника-уметника и наставника-неуметника је на нивоу  $\alpha .001$  већа од табличне [ $t(330)=26.66, p<.001$ ] у корист наставника-уметника, односно наставника ликовне културе. Ипак, када се постигнуће ове две групе пореди на свакој од субскала појединачно, уочава се да за *Продуктивност* нема разлике између ове две групе испитаника [ $t(330)=0.579, p<.03$ ], док на скалама *Флуентност* [ $t(330)=3.278, p<.001$ ], *Оригиналност* [ $t(330)=31.923, p<.001$ ], *Асиметрија-симетрија* [ $t(330)=24.827, p<.001$ ] и *Елаборација* [ $t(330)=8.243, p<.001$ ] наставници – уметници постижу боље резултате.

| <i>Вилијамс тест креативности</i> | наставници–уметници |       | наставници–неуметници |       |
|-----------------------------------|---------------------|-------|-----------------------|-------|
|                                   | М                   | SD    | М                     | SD    |
| Дескриптивне мере                 |                     |       |                       |       |
| Креативност (укупни скор)         | 17.531              | 3.353 | 9.421                 | 2.024 |
| Продуктивност                     | 1.993               | 0.077 | 1.987                 | 0.109 |
| Флексибилност                     | 1.969               | 0.170 | 1.855                 | 0.414 |
| Оригиналност                      | 5.307               | 1.062 | 2.253                 | 0.617 |
| Асиметрија-симетрија              | 4.150               | 1.699 | 0.536                 | 0.781 |
| Елаборација                       | 4.102               | 1.604 | 2.771                 | 1.30  |

Напомена: N – број испитаника; М – аритметичка средина; SD – стандардна девијација

Табела 1 Дескриптивне мере креативности код наставника–уметника и наставника-неуметника

Варијабле: наставници-уметници (N 166) и наставници-неуметници (N 166)

| Студентов Т-тест значајности разлике (df 330) | <i>t</i> | <i>tv</i> | <i>p</i> |
|---|----------|-----------|----------|
| Креативност (укупни скор)                     | 26.66    | 3.29      | < .001   |
| Продуктивност                                 | 0.579    | 0.52      | < .30    |
| Флексибилност                                 | 3.27     | 2.32      | < .01    |
| Оригиналност                                  | 31.92    | 3.29      | < .001   |
| Асиметрија-симетрија                          | 24.82    | 3.29      | < .001   |
| Елаборација                                   | 8.243    | 3.29      | < .001   |

Напомена: N – број испитаника; *t* – Студентов Т-тест значајности разлике; *df* – степен слободe; *tv* –табличне вредности степена слободe; *p* – ниво статистичке значајности

Табела 2 Значајност разлике креативности код наставника–уметника и наставника-неуметника

*Резултати ликовно-обликовних аспеката  
цртежа наставника–уметника (наставника  
ликовне културе) и наставника–неуметника  
(наставника разредене наставе)*

У Табели 3 приказане су аритметичке средине и стандардне девијације ликовно-обликовних аспеката цртежа, у Табели 4 значајност разлике за сваку субскалу, као и за укупан скор ликовно-обликовних аспеката за наставнике – уметнике и наставнике-неуметнике.

| Ликовно-обликовни аспекти цртежа        | наставници–<br>уметници |       | наставници–<br>неуметници |       |
|---|-------------------------|-------|---------------------------|-------|
|   | М                       | SD    | М                         | SD    |
| Дескриптивне мере                       |                         |       |                           |       |
| Ликовно-обликовни аспекти (укупан скор) | 31.19                   | 6.567 | 9.006                     | 5.908 |
| Ликовна поезика                         | 8.668                   | 1.864 | 1.927                     | 1.883 |
| Идејна порука/комуникативност рада      | 5.445                   | 0.924 | 2.518                     | 1.429 |
| Симболика рада                          | 8.349                   | 2.543 | 1.765                     | 1.782 |
| Експресивност израза                    | 8.723                   | 1.844 | 2.791                     | 2.021 |

Напомена: N – број испитаника; M – аритметичка средина; SD – стандардна девијација

Табела 3 Дескриптивне мере ликовно-обликовних аспеката цртежа код наставника–уметника и наставника-неуметника

| Ликовно-обликовни аспекти цртежа        | наставници–<br>уметници |       | наставници–<br>неуметници |       |
|---|-------------------------|-------|---------------------------|-------|
|   | М                       | SD    | М                         | SD    |
| Дескриптивне мере                       |                         |       |                           |       |
| Ликовно-обликовни аспекти (укупан скор) | 31.19                   | 6.567 | 9.006                     | 5.908 |
| Ликовна поезика                         | 8.668                   | 1.864 | 1.927                     | 1.883 |
| Идејна порука/комуникативност рада      | 5.445                   | 0.924 | 2.518                     | 1.429 |
| Симболика рада                          | 8.349                   | 2.543 | 1.765                     | 1.782 |
| Експресивност израза                    | 8.723                   | 1.844 | 2.791                     | 2.021 |

Напомена: N – број испитаника; M – аритметичка средина; SD – стандардна девијација

Табела 4 Значајност разлике ликовно-обликовних аспеката цртежа код наставника–уметника и наставника-неуметника

Наставници – уметници се од наставника – неуметника разликују у погледу ликовног језика сагледаване вишедимензионалним инструментом Ликовно-обликовних аспеката цртежа. Израчуната вредност значајности разлике аритметичких средина укупних резултата наставника-уметника и наставника-неуметника је на нивоу  $\alpha.001$  већа од табличне  $[t(330)=32.35, p<.001]$  у корист наставника-уметника, односно наставника ликовне културе. Када се постигнућа ове две групе пореди на свакој од субскала појединачно, уочава се да има разлике између ове две групе испитаника и то за *Ликовну поезику*  $[t(330)=32.77, p<.001]$ , за *Идејну*

поруку [ $t(330)=22.15$ ,  $p<.001$ ], за *Симболику рада* [ $t(330)=27.32$ ,  $p<.001$ ], као и за *Експресивност израза* [ $t(330)=27.95$ ,  $p<.001$ ], при чему наставници – уметници постижу боље резултате за сваку од субшкала.

*Хи-квадрат тест и коефицијент контингенције за резултате ликовне поетике, симболике рада и иконографију у цртежима наставника – уметника и наставника – неуметника*

У Табели 5 приказана је процентна заступљеност аспеката Ликовне поетике, у Табели 6 Симболике рада, а у Табели 7 Иконографије у цртежима наставника – уметника и цртежима наставника – неуметника. У Табели 8 приказани су резултати Хи-квадрат теста и коефицијент контингенције за *Ликовну поетику*, *Симболику рада* и *Иконографију* у цртежима наставника – уметника и цртежима наставника – неуметника.

| <i>Ликовна поетика</i> | наставници–уметници |        | наставници–неуметници |       |
|------------------------|---------------------|--------|-----------------------|-------|
| Миметички приступ      | 58                  | 17.46% | 276                   | 83.1% |
| Стилизација            | 208                 | 62.65% | 53                    | 15.9% |
| Апстракција            | 66                  | 19.87% | 3                     | 1.0%  |
| Број цртежа            | 332                 |        | 332                   |       |

Табела 5 Процентна заступљеност аспеката ликовне поетике у цртежима наставника – уметника и цртежима наставника – неуметника

У резултатима цртежа који се односе на *Ликовну поетику*, или ликовни израз представља стил приказа мотива и идеје, и сагледава се кроз начин на који аутор преноси идеју и постиже стилско јединство у раду, праћено је колика је учесталост *миметичког приступа* (рад по природи, аналитички, студиозно са извесним оригиналним акцентовањем или буквално подражавање); *стилизације* (поступак елиминације сувишних детаља зарад чистоте израза, свођење на једноставне елементе, на симбол, знак, емоционална непропорционалност, карикатуралност...) и *апстракције* (нефигурални визуелни прикази који немају материјалне повезаности са реалним изгледом мотива) у цртежима наставника – уметника и наставника – неуметника. Реализовано је укупно 664 цртежа. Сваки наставник је реализовао по два цртежа и то 166 наставника предметне наставе и 166 цртежа наставника разредне наставе.

*Миметички приступ* (рад по природи, аналитички, студиозно са извесним оригиналним акцентовањем или буквално подражавање) је заступљен у 58 цртежа наставника – уметника или 17.46%, док је мимезис идентификован код 276

цртежа наставника – неуметника, односно 83.13% цртежа, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Стилизација* (поступак елиминације сувишних детаља зарад чистоте израза, свођење на једноставне елементе, на симбол, знак, емоционална непропорционалност, карикатуралност...) је заступљена у 208 цртежа наставника – уметника или 62.65%, док се код наставника – неуметника, стилизација појављује у 53 цртежа, односно 15.97% од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Апстракција* (нефигурални визуелни прикази који немају материјалне повезаности са реалним изгледом мотива) је заступљена у 66 цртежа наставника – уметника или 19.87%, док се код наставника – неуметника, апстракција појављује у само 3 цртежа, односно 0.9% од укупне популације испитаника за овај део узорка.

| <i>Симболика рада</i> | наставници–уметници |        | наставници–неуметници |        |
|-----------------------|---------------------|--------|-----------------------|--------|
| Визуелна метафорика   | 116                 | 34.93% | 61                    | 18.37% |
| Алегорија             | 94                  | 28.31% | 35                    | 10.55% |
| Персонификација       | 67                  | 20.18% | 9                     | 2.71%  |
| Одсуство симболике    | 55                  | 16.56% | 227                   | 68.37% |
| Број цртежа           | 332                 |        | 332                   |        |

Табела 6 Процентна заступљеност аспеката Симболике рада у цртежима наставника – уметника и цртежима наставника – неуметника

У резултатима цртежа који се односе на *Симболику рада*, односно семиотички аспект цртежа који се сагледава кроз симболику наратива, начин приказа идеје кроз *визуелну метафорику* (заједничка одлика различитих бића, предмета заснована на сличности или асоцијацијама са одређеним појавама), *алегорију* (представљање апстрактних појмова у пренесеном значењу помоћу неке фигуре, композиције или помоћу персонификације), *персонификацију* (визуелни приказ апстрактних појмова, неживих предмета којима се приписују особине живих бића), као и *одсуство симболике, семиотичког аспекта* (буквалан приказ, нема виши/дубљи ниво значења, контекста ликовног рада). Реализовано је укупно 664 цртежа. Сваки наставник је реализовао по два цртежа и то 166 наставника предметне наставе и 166 цртежа наставника разредне наставе.

*Визуелна метафорика* (различитих бића, предмета заснована на сличности или асоцијацијама са одређеним појавама) је заступљена у 116 цртежа наставника – уметника или 34.93%, док се код наставника – неуметника појављује у 61 цртежу, односно 18.37%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Алегорија* (представљање апстрактних појмова у пренесеном значењу помоћу неке фигуре, копозиције или помоћу персонификације) је заступљена у 94 цртежа наставника – уметника или 28.31%, док се код наставника – неуметника, алегорија појављује у 35 цртежа, односно 10.55% од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Персонификација* (визуелни приказ апстрактних појмова, неживих предмета којима се приписују особине живих бића) је заступљена у 67 цртежа наставника – уметника или 20.18%, док се код наставника – неуметника, персонификација појављује у само 9 цртежа, односно 2.71% од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Одсуство симболике, семиотичког аспекта у цртежу* (бу-квалан приказ, нема виши/дубљи ниво значења, контекста) идентификовано је код наставника – уметника у 55 цртежа, што износи 16.56% од укупног узорка овог дела популације, док је код наставника – неуметника одсуство симболике рада идентификовано чак у 227 цртежа, односно 68.37% од укупне популације испитаника за овај део узорка.

| <i>Иконографија</i>            | наставници–<br>уметници | наставници–<br>неуметници | Σ          |
|--------------------------------|-------------------------|---------------------------|------------|
| Приказ човека                  | 94 28.31%               | 107 32.2%                 | 201 30.27% |
| Жанр-сцена                     | 6 1.8%                  | 0 0%                      | 6 0.9%     |
| Мртва природа                  | 3 0.9%                  | 4 1.2%                    | 7 1.05%    |
| Пејзаж                         | 57 17.16%               | 70 21.08%                 | 127 19.12% |
| Декоративни мотиви             | 22 6.62%                | 43 12.95%                 | 65 9.78%   |
| Жива бића                      | 61 18.37%               | 64 19.27%                 | 125 18.82% |
| Машта и веровања               | 35 10.54%               | 3 0.9%                    | 38 5.72%   |
| Емоције и апстрактни појмови   | 41 12.34%               | 7 2.1%                    | 47 7.07%   |
| Предмети које је креирао човек | 13 3.91%                | 34 10.24%                 | 47 7.07%   |
| Број цртежа                    | 332                     | 332                       | 664        |

Табела 7 Процентна заступљеност мотива по категоријама Иконографије у цртежима наставника – уметника и цртежима наставника – неуметника

У резултатима цртежа који се односе на *Иконографију*, односно карактер визуелног садржаја, приказа мотива и тема ликовним средствима реализовано је укупно 664 цртежа. Сваки наставник је реализовао по два цртежа и то 166 наставника предметне наставе и 166 цртежа наставника разредне наставе.

*Приказ човека* – приказ људског лика или фигуре који је интиман (са израженим индивидуалним и емоционалним особеностима кроз карактеризацију лика) или репрезентативан (више формалан, са тежиштем на истицању друштвеног значаја или положаја личности – историјске, религијске, популарне...) је заступљен у 94 цртежа наставника –

уметника или 28.31%, док се код наставника – неуметника појављује у 107 цртежа, односно 32.22%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Жанр-сцена* – приказ свакодневног живота људи из различитих друштвених слојева кроз процесе рада или односе је заступљена у 6 цртежа наставника – уметника или 1.8%, док је код наставника – неуметника није идентификован овај мотив.

*Мртва природа* – приказ аранжираних предмета и неживих облика из природе у неком ентеријеру, идентификована је као мотив на 3 цртежа наставника – уметника односно 0.9%, док се код наставника – неуметника појављује у 4 цртежа, односно 1.2%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Пејзаж* – мотив који приказује природу и њене пределе или воде као и природне појаве и непогоде (насељена места – сеоска или градска) заступљен је у чак 57 цртежа наставника – уметника или 17.16%, док се код наставника – неуметника појављује у чак 70 цртежа, односно 21.08%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Декоративни мотиви* – обрађени су у 22 цртежа наставника – уметника или 6.62%, док се код наставника – неуметника заступљени су на 43 цртежа, односно 12.95%, од укупне популације испитаника за овај део узорка;

*Жива бића* – као мотив се појављују у 61 цртежу наставника – уметника или 18.37%, док се код наставника – неуметника појављују се у 64 цртежа, односно 19.27%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Машта и веровања* – приказ неког необичног, мистичног, бајковитог амбијента у коме се фантастична бића могу појавити у контексту који није повезан са реалношћу, на нов и неуобичајен начин, идентификовани су у 35 цртежа наставника – уметника или 10.54%, док се код наставника – неуметника појављује се само у 3 цртежа, односно 0.9%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Емоције и апстрактни појмови* – идентификовани су код 40 цртежа наставника – уметника или 12.34%, док се код наставника – неуметника појављују се као мотив на 7 цртежа, односно 2.1%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

*Предмети које је креирао/произвео човек* – као мотив се појављују у 13 цртежа наставника – уметника или 3.91%, док се код наставника – неуметника појављује у 34 цртежа

или 10.24%, од укупне популације испитаника за овај део узорка.

| Наставници-уметници (N 332 цртежа) и наставници-неуметници (N 332 цртежа) |          |           |          |          |
|---|----------|-----------|----------|----------|
| Хи-квадрат и коефицијент контингенције (df2)                              | $\chi^2$ | <i>tv</i> | <i>p</i> | <i>C</i> |
| Ликовна поезика   | 291.85   | 13.815    | <.001    | 0.552    |
| Симболика рада  | 193.24   | 13.815    | <.001    | 0.472    |
| Иконографија  | 72.026   | 13.815    | <.001    | 0.312    |

*Напомена:* N – број цртежа по третману; C – коефицијент контингенције, степен повезаности две варијабле;  $\chi^2$  – Хи-квадрат тест значајности разлике; df – степен слободe; *tv* – таблична вредност степена слободe; *p* – ниво статистичке значајности)

Табела 8 Хи-квадрат тест и коефицијент контингенције за Ликовну поезику, Симболику рада и Иконографију у цртежима наставника – уметника и цртежима наставника – неуметника

Будући да је израчуната вредност Хи-квадрат статистике већа од граничне вредности и то за *Ликовну поезику* [ $\chi^2(664)=291.85$ , <.001], *Симболику рада* [ $\chi^2(664)=193.24$ , <.001] и *Иконографију* [ $\chi^2(664)=72.026$ , <.001], може се рећи да постоји статистички значајна разлика између теоријских фреквенција за ова два узорка.

### Дискусија о резултатима

Полазећи од резултата бројних истраживања у коме су идентификоване разлике у погледу опште креативности између уметника и неуметника, спроведено је слично и истраживање и код нас,<sup>13</sup> где је испитивана разлика између уметника и неуметника (популација студента) у погледу опште креативне способности и различитих аспеката креативности, помоћу вишедимензионалног теста опште креативности (базиран на Гилфордовом моделу креативног мишљења). Овај тест, како наводе истраживачи, процењује општу креативну способност и четири аспекта креативности нижег реда: флуентност, продуктивност, оригиналност и слабо-рацију. Резултати истраживања су показали разлике између уметника и неуметника, у прилог уметника, који имају боља постигнућа на субскали Оригиналност, док између ове две групе испитаника нема разлике на субскали Продуктивност. „Добијени резултати сугеришу постојање опште креативне способности која није резервисана само за уметнике. Ипак, разлике у постигнућу у домену оригиналности упућују на постојање доминантног начина креативног мишљења у групи уметника.”<sup>14</sup>

13 Erić, M., Bjekić, J., Stojimirović, E. i Živanović, M. (2012) Opšta kreativna sposobnost i aspekti kreativnog mišljenja kod umetnika i neumetnika, *Prime-njena psihologija*, Vol. 5 (2) str. 169-182.

14 Исто, стр. 176.



Аутори сличних истраживања се позивају на став о креативности као јединственој способности која разликује уметнике од неуметника говоре углавном истраживања која се баве креативношћу особе, а не њеног уметничког продукта. У прилог томе говоре и резултати психометријских истраживања, у којима су коришћени тестови креативних способности који по форми личе на тестове интелигенције, а који показују да је креативност јединствен конструкт различит од интелигенције и конструката личности.<sup>15</sup> „Ако претпоставимо да је смисао визуелног доминантан у западној култури, од великог је значаја како сугеришу у свом чланку Поглед на концепт визуелне писмености, способност да се комуницира посредством цртежа, што аутоматски укључује и способност да се црта.”<sup>16</sup>

Цртање је, према Виготском концептуализовање симбола; представљање у пренесеном значењу, као „конфигурациони” знак на папиру<sup>17</sup> који симболизује стварне предмете, појаве или феномене које би требало изразити кроз цртеж. То је оно што Виготски карактерише као стварање и употреба „система другог реда” или „имплицитни ред”, што нас, према Виготском, издваја као људе.<sup>18</sup>

У овом истраживању пошло се од задатка да се утврди да ли постоје разлике у *креативности* и *ликовно-обликовним аспектима цртежа* као основа ликовне писмености код наставника – уметника (наставника ликовне културе) и наставника – неуметника (наставника разредне наставе), а у зависности од врсте иницијалног образовања за професију наставника.

Резултати овог истраживања су показали су следеће:

Статистички значајне разлике аритметичких средина укупних резултата наставника – уметника и наставника – неуметника на *Вилијамс тесту креативности* и резултата по субскалама *Флуентност*, *Оригиналност*, *Симетри-*

---

15 Исто, стр. 171.

16 Scott, F. N. (2010) *To see the visually controlled: Seeing-drawing in formal and informal contexts*, Trondheim: Norwegian University of Science and Technology Faculty of Social Sciences and Technology Management Department of Education, p. 247.

17 Wilson, B. and Wilson, M. (1977) An iconoclastic view of the imagery sources in the drawing of young people, *Art Education*, 1, pp. 5-11.

18 Scott, F. N. (2010) *To see the visually controlled: Seeing-drawing in formal and informal contexts*, Trondheim: Norwegian University of Science and Technology Faculty of Social Sciences and Technology Management Department of Education, p. 247.

---

*ја-асиметрија* (положај цртежа) и *Елаборација* (вербални коментар), а у корист резултата наставника – уметника.

Није уочена статистички значајна разлика за субскалу *Продуктивност*.

Статистички значајне разлике аритметичких средина укупних резултата наставника – уметника и наставника – неуметника за *Ликовно-обликовне аспекте цртежа* и резултата по субскалама *Ликовна поетика*, *Идејна порука*, *Симболика рада* и *Експресивност израза*, при чему наставници – уметници постижу боље резултате за сваку од субскала.

У квалитативној анализи унутар критеријума *Ликовна поетика*, *Симболика рада* и *Иконографија* идентификована је статистички значајна разлика између теоријских фреквенција за ова два узорка.

Драстичне разлике између аритметичких средина на укупним резултатима *Ликовно-обликовних аспеката цртежа*, као и праћеним субскалама између ова два узорка, само делимично би могле да се тумаче селекцијом при упису на матичне факултете (уметнички или учитељски), пошто се ликовна поетика изграђује током читавог школовања у области теорије ликовних уметности и ликовно-уметничке праксе.

Такође, резултати показују да су наставници – неуметници (наставници разредне наставе) те компетенције применили у веома малом степену у тестом задатим цртежима. Највише забрињава слика која нам указује да код наставника – неуметника изостаје кључни квалитет стваралачког израза, а то је преношење поруке посредством ликовних медија, односно повезаност визуелног садржаја са идејном поруком, њеним контекстом, значењем који се шаље „адресанту” на инвентиван начин (проналазачки дух, досетљивост, духовитост). У одређеном броју радова наставника – неуметника доминира неповезаност идејне поруке у вербалном и визуелном изразу, а ако идејна порука и постоји, она је често исказана кроз просту визуелну и појмовну репрезентацију („буквалан приказ мотива и поруке”). Код наставника – уметника је превагнуо је резултат који иде у прилог заступљености повезаности и „комуникативности” идејне поруке, контекста, значења и визуелног приказа/визуелизације кроз карактеризацију делова или целине; изражајност визуелних порука и симбола, духовитост, маштовитост и сликовити визуелни приказ; метафоричност; јединство форме и наратива и инвенција.

Идентификоване су изражене разлике и код критеријума *Експресивност израза*, где је код великог броја наставника –

неуметника идентификовано потпуно одуство експресивности израза, или ако постоји, елементи цртежа су често дезинтегрисани, неповезани, без композиционе организације, и није постигнуто стилско јединство у изразу.

За разлику од наставника – неуметника, када се говори о *Експресивности израза*, цртеж је често снажан и изражајан, постигнуто је стилско јединство композиције било да је слободно, спонтано компоновање или аналитички приступ организацији елемената цртежа. На пример, заступљени су принципи као што су: репетиција; хармонија; доминанта, контраст облика, светлина, величина; ритам, кретање, динамизам; орнаментални, фрактални системи; правац и смер у композицији...) док су ликовни елементи у функцији цртежа и приказани на маштовит начин (на пример, линије су геометријске „еуклидске” или калиграфске, живописне, структурне или контурне...; приказана је текстура кроз груписање или распршеност елемената цртежа или шрафуру...; приказ облика као 2Д или 3Д, органски или геометријски...; приказ дубине простора и др.).

Разлике које су идентификоване код *Ликовне поетике* у квалитативној анализи су веома индикативне. Иако већина наставника – уметника употребљава стилизацију у цртежу, миметички приступ и апстракција се приближно употребљавају, при чему је већина цртежа аутентична, са оригиналном ликовном поетиком и јединством израза и метода, без обзира да ли је цртеж апстрактан, стилизован или миметички.

У цртежима наставника – неуметника је идентификован један дисхармоничан однос, при чему мимезис, или рад по природи доминира. Он што је забрињавајуће јесте да је у великом броју цртежа наставника – неуметника присутан шаблонизам – стереотип у раду, шематски натурализам, копирање, кич, преузимање готових облика и модела у изражавању, одсуство аутентичности, или, ако нема присуства шаблонизма, израз је често несигуран и неаутентичан, недоследан у идеји и методу.

Од свих идентификованих разлика, најупадљивије су за критеријум *Апстракција*, где је само 1.0% цртежа наставника – неуметника насупрот 66% цртежа наставника – уметника који су се изразили кроз апстрактан цртеж.

Ови резултати у великој мери одступају од захтева *Стандарда компетенција за професију наставника* у оквиру све четири категорије (К1, К2, К3, К4) које се подразумевају да их је наставник стекао у оквиру иницијалног образовања. За ово истраживање посебно значајне компетенције К1 – *Компетенције за наставну област*, предмет и методiku наставе

и К2 – *Компетенције за поучавање и учење*, у којима се, поред осталих компетенција подразумева да наставник:

- Зна научну/уметничку дисциплину којој припада предмет који предаје и њене везе са другим дисциплинама;
- Разуме социјалну релевантност садржаја предмета;
- Остварује функционалне, образовне и васпитне циљеве у складу са општим принципима, циљевима и исходима образовања, наставним планом и програмом предмета који предаје, прилагођавајући их индивидуалним карактеристикама и могућностима ученика;
- Систематски уводи ученике у научну/уметничку дисциплину;
- Планира подстицање дивергентног мишљења код ученика;
- Планира активности којима се развијају научни/уметнички појмови код ученика;
- Планира различите активности којима подстиче креативност код ученика.<sup>19</sup>

Треба још напоменути да су у званичним програмима за наставу ликовне културе у основној школи од 1. до 8. разреда, поред теорије форме, ликовних техника и материјала, практичних ликовних активности, предвиђени су и садржаји светске и националне културне баштине и праисторијску, старовековну, средњевековну, нововековну, модерну и савремену уметност.

Поставља се питање: Када имамо овакве резултате личних преференција наставника – неуметника (имплицитна педагогија), да ли они могу, и у којој мери, да утичу на васпитно-образовну праксу и да остварују програмске циљеве, задатке и образовне исходе наставног предмета ликовна култура, посебно када се говори о развијању и подстицању креативности ученика и ликовно-обликовних аспеката дечјег стваралачког изражавања?

*Симболички израз* је у резултатима наставника – уметника уравнотежен између праћених критеријума. У највећем броју цртежа идентификован је на инвентиван, оригиналан начин коришћења симболичког наратива у пренесеном значењу кроз метафору, алегорију и персонификацију. Ипак, уочен је и изванредан број оних код којих је доминирао

---

<sup>19</sup> *Стандарди компетенција за професију наставника и њиховог професионалног развоја* (2011) Београд: ЗУОВ.

натуралистички приказ идеје/мотива, иако је оваквих радова значајно више код наставника – неуметника.

Најизраженије разлике у *Иконографији цртежа* идентификоване су код мотива *Машта и веровања*, као и код мотива *Емоције* и *Апстрактни појмови*, што иде у прилог статистички значајним разликама код *Ликовне поетике*, где је идентификовано одсуство *Апстракције* и доминација *Мимезиса* код наставника – неуметника, са шаблонизираним и стереотипним изразом у цртежима. У прилог ових констатација иде и резултат у коме мотив *Људске фигуре* доминира код обе групе испитаника, при чему наставници – уметници најчешће приказују људску фигуру, односно акт, док је у цртежима наставника – неуметника доминантан приказ људског лика кроз стереотипно и шаблонско решавање започетог цртежа.

Полазећи од резултата да постоје статистички значајне разлике у резултатима наставника-уметника и наставника-неуметника за Креативност и *Ликовно-обликовни израз*, укључујући и субскеале за оба инструмента, потврђују се хипотезе да има статистички значајне разлике у креативности и ликовно-обликовном аспекту цртежа наставника-уметника (наставника ликовне културе) и наставника-неуметника (наставника разредне наставе) у зависности од иницијалног образовања за професију наставника. И све то у корист наставника – уметника чије иницијално образовање у матичној области ликовне уметности значајно утиче на ниво креативности и ниво ликовно-обликовних аспеката цртежа, односно на њихове компетенције у настави ликовне културе.

### Закључак

Овим истраживањем је потврђена теза да наставници – неуметници не примењују у довољној мери и основна знања и компетенције из области ликовне уметности/културе и то кроз више аспеката: ниског скорa на тесту креативности, посебно када је реч о компоненти оригиналности, велики проценат одсуства симболике израза, идејне поруке, апстрактног цртежа, као и преовладавање стереотија и шаблонизма у цртежима. Отворена су питања актуелних педагошких перспектива и консеквенци на дечји развој и подршку креативности ученика основношколског узраста, посебно поимања смисла и значаја стваралачких активности у школским програмима, као и методике ликовног васпитања и образовања у раду са основношколском популацијом деце.

Компетенције наставника су један од кључних фактора који утичу на успешност васпитно-образовног процеса у школи,

посебно интегралног развоја личности, где креативност узима значајан образовни исход. Поставља се питање да ли наставници-неуметници поседују адекватне компетенције за реализацију свих васпитно-образовних циљева у настави ликовне културе у складу са *Стандардима компетенција за професију наставника*, узимајући у обзир добијене резултате на тесту креативности и ликовно-обликовних аспеката? Да ли наставници код којих способност креативног изражавања није досегла ниво компетенција из матичне области ликовне уметности, ниво креативне продукције, естетских критеријума, као и сензитивности за идентификовање и подстицање дечје креативности и стваралачког изражавања могу квалитетно остваривати програм, односно циљеве, односно образовне исходе наставног предмета ликовна култура и обезбедити ученицима максималан развојни учинак?

Такође, запажа се последњих година и изванредан тренд у акредитацији студијских програма на учитељским факултетима у Србији који претендује да образује будуће предметне наставнике ликовне културе, при чему се неки мастер програми за образовање предметних наставника на овим факултетима већ остварују. Ипак, отвара се питање квалитета оваквих студија који негирају матичност, и које би у неком од истраживања требало преиспитати кроз компаративну анализу са програмима уметничких факултета.

Отвара се и читав низ других питања, а која се односе на истраживање нивоа елементарне ликовне писмености наставника-неуметника, њихове способности естетске анализе продуката дечјег ликовног стваралаштва, разумевања ликовне поетике, експресивности, па све до поимања смисла и функције предмета ликовна култура у дечјем развоју опште-образовног током школовања и отворено питање селекције при упису будућег наставног кадра када се ради о тесту креативности, а што не може бити оправдање код одсуства елементарне ликовне писмености која се стиче током школовања, а које је идентификовано овим истраживањем.

Треба указати и на одређене скривене или паразитске факторе, које нисмо држали под контролом, а који су могли утицати на крајње исходе или резултате нашег истраживања. Највише у смислу тога да резултати које смо добили мерењем нису узроковани само разликама у начину професионалне припреме учитеља и наставника ликовне културе, већ и утицајем бројних других фактора (пол, узраст, социјални статус, неформално образовање, индивидуалне склоности, потенцијали и психо-физичке могућности и друго) што овде нисмо могли, нити намеравали, контролисати. На основу резултата овог истраживања, могуће је дати и извесне

предлоге за унапређивање наставничких компетенција, посебно код наставника – неуметника и то: подићи ниво опште ликовне културе и знања из области ликовне уметности и свих њених дисциплина; увести више ликовно-уметничке праксе и самосталног креативног рада, као и подстицање свих аспеката креативности и ликовно-обликовних аспеката кроз иницијално образовање за професију наставника; у даљем стручном усавршавању запослених у образовању, увести већи број садржаја стручних семинара који подржавају и развијају све претходно наведене аспекте, укључујући и методiku наставе ликовне културе.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Bojanović, R. i Đurišić-Bojanović, M. (2016) Efekti vežbanja kreativnog rešavanja problema, *Andragoške studije*, Vol. 2016/1, str. 67–89
- Erić, M., Bjekić, J., Stojimirović, E. i Živanović, M. (2012) Opšta kreativna sposobnost i aspekti kreativnog mišljenja kod umetnika i neumetnika, *Primenjena psihologija*, 2012, Vol. 5 (2) str. 169-182
- Janjević, V., Filipović, S. i Tunik, E. (2013) Uperedna analiza razvoja kreativnog mišljenja predškolaca u Peterburgu i Beogradu, *Nova škola*, VIII (2), str. 93-102. Bijeljina: Pedagoški fakultet.
- Karlavaris, B. i Kraguljac, M. (1970) *Test sedam crteža*, Novi Sad: Centar za likovno vaspitanje dece i omladine Vojvodine.
- Кудрявцев, В. Т., Уразалиева, Г. К. и Кириллов, И. Л. (2005) *Личносный рост ребенка в дошкольном образовании*, Москва: Макспрес.
- Maksić, S. i Đurišić-Bojanović, M. (2004) Kreativnost, znanje i školski uspeh, *Zbornik instituta za pedagoška istraživanja*, Vol. 36, str. 85-105.
- Панић, В. (2005) *Психологија и уметност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стандарди компетенција за професију наставника и њиховог професионалног развој* (2011) Београд: ЗУОВ.
- Scott, F. N. (2010) *To see the visually controlled: Seeing-drawing in formal and informal contexts*, Trondheim: Norwegian University of Science and Technology Faculty of Social Sciences and Technology Management Department of Education.
- Туник, Е. Е. (2003) *Модифицированные креативные тесты Вильямса*, Санкт-Петербург: Речь.
- Филиповић, С. (2016) *Методичка пракса ликовних педагога*, Београд: Факултет ликовних уметности.
- Филиповић, С. (2009) *Развој схватања о децем ликовном стваралаштву и могућностима васпитно-образовног деловања на њега*, докторска дисертација: Академија умјетности, Универзитет у Бањој Луци.
- Закон о основама система образовања и васпитања* (2013)

*Службени гласник РС*, бр. 72/2009, 52/2011 и 55/2013.

Wilson, B. and Wilson, M. (1977) An iconoclastic view of the imagery sources in the drawing of young people, *Art Education*, 1, pp. 5-11.

Sanja B. Filipović and Vesna Janjević Popović  
University in Belgrade, Faculty of Fine Arts – Arts Theory Department;  
Serbian Association of Psychologists, Belgrade

IMPACT OF INITIAL EDUCATION ON THE  
PROFESSIONAL COMPETENCES OF TEACHERS-  
ARTISTS AND ARTISTS-TEACHERS IN TEACHING ARTS

Abstract

Starting from different curriculums of art faculties and teaching colleges, as well as the competences future teachers gain in their study programs, the impact of various factors is analysed, like the impact of initial education on the level of creativity of teaching and divergent creative thinking or artistic/form-related aspects seen in drawings etc. Established facts are then correlated to the competences of teachers/artists (artists who teach art in schools) and teachers/non-artists (teachers of other subjects) for the realization of teaching and educational objectives, tasks and contents of arts as a primary school subject, as well as to the possible consequences on the creative development of pupils. Research was carried out on a sample of three hundred and thirty-two (332) teachers from thirteen (13) Serbian cities. Characteristics of creative, divergent thinking were monitored based on indicators taken from a standardized research instrument called *Modified Creative Williams Test* (Tunik 2005), while for the monitoring of artistic and form-related aspects of drawings, a special instrument was created. Based on differences which appear in characteristics of the artistic expression and depending on the initial art education i.e. art pedagogy, statistically significant differences were identified between these two populations, pointing to the need to establish new hypothesis, especially by further researching competences of teaching staff in fulfilling primary objectives of Arts as a teaching subject, and especially researching their impact on creative development of primary school pupils as well as initial education and gaining competences for teaching specific subjects like art.

**Key words:** *teacher, initial education, teaching art, art pedagogy, creativity*



Завод за проучавање културног развитка, Београд

DOI 10.5937/kultura1858240D  
УДК 821.163.41.09-32 Андрић И.  
821.112.2.09-32 Ман Т.

стручни рад

---

# РАЗЛИКА У ВЕДРИНИ

---

## ТОМАС МАН СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ И ИВО АНДРИЋ БАЈРОН У СИНТРИ

**Сажетак:** У раду се компаративном методом проучавају две приповетке: *Смрт у Венецији* Томаса Мана и *Бајрон у Синтри* Иве Андрића. Указивањем на сличне мотиве и обраде истих, повезују се поетике двају писаца. Компарација се остварује на четири различита нивоа: обрада градова у овим приповеткама, уметници – јунаци приповедача, форма лепоте и љубави за којом трагају, и различито деловање лепоте и љубави на њих. Поступци и деловања главних јунака отварају општеважећа морална питања. Тема љубави у исто време повезује и раздваја ове приповетке. Посебна пажња усмерена је на дефинисање разлика у ведрини коју носе ове приповетке.

**Кључне речи:** *Томас Ман, Иво Андрић, Венеција, Синтра, лепота, лепа бића, деструктивност*

### Увод у проблем

Приповетка *Смрт у Венецији*, Томаса Мана (*Thomas Mann*), објављена је 1912. године. Нешто касније, 1935, Иво Андрић је објавио приповетку *Бајрон у Синтри*. Паралеле између дела Томаса Мана и Иве Андрића су већ одавно присутне у критици. Иво Тартаља у *Приповедачевој естетици* образлаже „Андрићеву сродност по избору”<sup>1</sup> са Томасом Маном. Петар Цацић у студији *Митско у Андрићевом делу* уочава две додирне тачке између Мана и Андрића: „развојни пут уметника” и „понирање у легенде човечанства”<sup>2</sup>, и Радован Вучковић у *Великој синтези о Иви Андрићу* предочава

---

1 Тартаља, И. (1979) *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит, стр. 86.

2 Цацић, П. (1992) *Митско у делу Иве Андрића (Храстова греда у каменој капљи)*, Београд: Научна књига, стр. 24.

---

подударности *Проклете авлије* и Мановог романа *Јосиф и његова браћа*.

Указивања критике на блискост двају писаца и њихових јунака су јасне, али разлике између њих су још упечатљивије. Две етапе писања, два процеса, две приповетке *Смрт у Венецији* и *Бајрон у Синтри* оштро се разликују по односу писца, уделу свести али прожима их једно стремљење, сродност циља. Јунаци ових приповедака, могло би се тврдити, повезани су истом љубавном нити.

Два иста пута, два трагања за лепотом, Маново и Андрићево, само су наизглед исти, али се суштински разликују. Немогуће је говорити о лепоти, а прећутати љубав коју та лепота изазива у човеку. Лепота отелотворена у два људска бића различитих полова, разликује се у осећањима. Оба су са знаком нечег демонског, оба су као сновиђења, али је Андрићево „мало створење” етеричније од Мановог, чистије и свеобухватније. Оно изазива душевна страдања, патњу и бол, али та патња више личи на катарзу коју преживљава књижевни јунак, да би се на крају показао светлијим и бољим.

Жудња као неостварен сан и неутешна жеђ лебди над Ашенбахом и Бајроном, она се нуди као лепота, загонетка и тајна. Енергије Тађа и девојнице из Синтре нису подударне са духовним енергијама Ашенбаха и Бајрона, стога наступа жудња. Немогућност одјека и преливања енергије у друго биће ствара свет без узајамне привлачности и унутрашњег прожимања.

### Град

Ман и Андрић, приступају различитим решењима приказа града у који смештају радњу. Своје градове – јунаке они бирају према јунацима приповедака, према њиховим тежњама и жељама. Венеција је град љубави, карневалски град, град који под маскама крије своје лепоте. У такав град, град са богатом љубавном историјом, Томас Ман је сместио Ашенбаха, његову заљубљеност и тежњу ка лепом Тађу. Синтра је градић у близини Лисабона, града фадо музике и романтике. Град у коме су наглашене патње за неоствареним љубавима, у коме се чула изоштравају и маме на љубав, адекватан је за Бајронову чежњу.

Град је одредница спољашњег простора који је отворен, приступачан свакој људској јединки, док унутрашњи простор човек ствара само за себе, као сопствено склониште. Венеција је град у северној Италији, која оличава укрштање различитих стилова: италијанског, арапског, византијског и

ренесансног. Манова интересовања и искуства инспирисала су и створила овај град – лик. Томас Ман је боравио у Венецији 1911. године, ова посета је у многама допринела настанку приче.<sup>3</sup>

Густав фон Ашенбах долази из Минхена, потом паробродом преко Пуле у Венецију. Његов доживљај Венеције и њене лепоте је променљив, и одговара променљивости његовог расположења. Жеља за путовањем, и Венецијом, код Ашенбаха се јавља као жеља за бегом, чежња за далеким и новим, и жудња за ослобођењем. Као логичан избор, након дужег премишљања, намеће се Венеција. Венеција гони у слободу:

„И тако ју је опет угледао, чудесну луку, онај заслепљујући склад фантастичних грађевина који је Република износила пред погледе морепловаца пуне страхопоштовања: лаку дивоту палате и моста уздицаја, стубове на обали са лавом и свецем, бок храма из бајке, гиздаво истурени, поглед на пролаз кроз капију и на циновски сат; и гледајући промишљао је да онај који у Венецију стиже сувим, на железничкој станици, улази у палату на стражња врата, и да не треба никако другачије долазити но што он сада чини, да треба само бродом, само са високе пучине стизати у најневероватнију варош.”<sup>4</sup>

Амбивалентна природа Ашенбахова једнака је амбивалентној природи његовог доживљаја Венеције. Она је „мазна лепотица” и „невероватна варош”, али и место које Ашенбаху доноси унутрашњи немир. Мирис Венеције, који прати Ашенбаха, мирис је трулежи, одвратне запаре, који лежи по улицама. У тренутку кад пожели да је напусти, он ће осетити бол, дубоку душевну патњу и ношен тим осећањем вратиће се натраг. „Венеција Вагнера, највеће опасности, Венеција Ничеа, спасиоца, који ју је опевао лепше но ико, – она се ту прелива са својих ’тисјућ шарених самоћа’, као сликовна позадина за јасну пластику предње фигуре. Најфантастичнији комад истока пренесен у европску класику, она је тле камо се излила страшна болест и дионизијски занос који обоје долазе са истока, из исте Индије... Па ипак, јасније но Венеција која је присутна у стварности, живи ту Хелада,

---

3 Катја Ман (Katia Mann), жена немачког писца, посведочила је о опчињености аутора једанаестогодишњим дечаком на путовању у Венецију у књизи *Моји ненаписани мемоари*. Као модел за Тађа, главног јунака приче, Ману је послужило пољски барон Владислав Мос (Wladyslaw Moes), кога је као дечака заиста срео у Венецији.

4 Ман, Т. (2001) *Смрт у Венецији*, у: *Изабрана дела* (прир. Аница Савић Ребац), Београд: Дерета, стр. 169.

---

присутна у идеји: Хелада Платона и пластике, у мислима Ашенбаховим и у фигури лепога дечака.”<sup>5</sup>

Ман и Андрић на различите начине приказују своје градове – јунаке. Венеција је променљива, нестална, Синтра је сублимирана, јер Бајронова осећања и тежње ка лепом нису несталне и променљиве. Бришући границе између спољашњег и унутрашњег света, Андрић нам ускраћује опис природних лепота Синтре, дајући предност Бајроновом унутрашњем свету. У Андрићевој причи *Бајрон у Синтри*, нема ниједног описа те лепоте, ниједне речи о чудесним грађевинама и маурској архитектури<sup>6</sup>.

Андрић највероватније није успео одолети чаробној Синтри, те ју је, можда, описао барем у оном делу кад Бајрон с друштвом и послугом улази у градић. Међутим, од претпостављеног описа остао је само делић:

„Пред њим су се отварале све нове терасе, све нови путеви и све шири видик: дванаест миља зелене равнице уоквирене појасом мора и бескрајем неба. Није осећао напор. Чинило му се не да се пење, него да расте. Нигде жива створа. Ни птице није било. Мислио је: најпосле, ево једна земља у којој је самоћа весела!

Хитајући тим стазама урезаним у бедеме и са сталним изгледом на далеке вртове и још даље море, сусрео је изненада једну девојчицу неодређених година.”<sup>7</sup>

Синтра у Бајроновом доживљају добија одлике његовог духовног стања. Он не осећа напор док се пење на зелени вис, јер тиме духовно узраста ка лепом, ка сусрету са девојчицом која ће у њему пробудити најдубљу чежњу ка бољем и

---

5 Савић Ребац, А. (2001) *Томас Ман и проблем уметника*, предговор у: *Изабрана дела*, Београд: Дерета, стр. 26.

6 Постоји опис градића у путопису *Португал, зелена земља*, у коме Андрић описује Синтру која је „леђима прислоњена уз мрке брегове, а лицем окренута ка равници”, описује „дворац са преосталим намештајем, мало двориште са шедрваном и клупом на којој је Камоенс читао своје стихове краљу Себастијану, а сваки прозор, свака тераса, отвара пред вама, под новим углом, јединствен видик од двадсетак километара зелене равнице порубљене неодређеном пругом мора која бљешти и изгледа, у даљини, круто и непомично као да је Де пиедра, де метал, као душа Камоенсове нимфе.” Описује трг с чесмом, терасе у зеленилу, бујно и зелено дрвеће по стрмим обронцима брегова, мршаве девојчице које на тргу испод терасе продају укусне и слатке колаче, „сате који искуцавају с невидљивог торња као најлепша поподневна музика”; Андрић, И. (1964) *Стазе, Лица, Предела*, Београд: Младост, стр. 140.

7 Andrić, I. (2011) *Priče o moru*, Београд: Laguna, стр. 69-70.

---

већем свету. Бајронова самоћа у Синтри је весела, самоћа након сусрета са „лепим бићем” просветљује Бајрона, чинећи га бољим. Сублимираност приказа и језгровитост Синтре у сугласју су са духовним стањем Бајрона јер он доживљава прожимање са највишим идејама као што су љубав и лепота. Синтра је ослобођена спољашних граница, физичког описа, али јој је придодато унутрашње осећање мира које не ремете живи створови.

Ашенбах се бори са Венецијом, доживљава је и мења, прилагођава. Бајрон је кратко и једноставно у Синтри. Она се пред њим отвара, гурајући га у просторе фантазије. Јунаци приповедака *Смрт у Венецији* и *Бајрон у Синтри* руше природне границе, стварајући унутрашње светове засноване на тежњи ка лепом и љубављу. Улогу прозора, портала између два света заузимају отелотворења ових тежњи. Физички простор, град – јунак, при сусрету са лепим бићем поприма особине унуташњег света главног јунака, чиме се бришу границе између два света.

### *Проблем уметника*

Два града, превазилазе своје физичке одреднице, сублимирајући се у истој жељи и чежњи. Трагање за лепотом повезује два уметника, али их раздваја деловање лепоте. Ашенбахова лепота је себична, заробљена у Тађу без могућности да се подели, Бајронова, оличена у младој Лисабонки, лепота је која се умногостручава. Ашенбах је поражен на животном и љубавном плану, Бајрон, међутим, одаје утисак испуњености. Лична искуства Томаса Мана и Иве Андрића о сукобу грађанина и уметника у једној особи, добила су самосталан живот у ликовима Бајрона и Густафа Ашенбаха. Екстаза уметника носи ванчовечан карактер, често њихова човечност долази из оскудице човечности, што уметника чини најпогоднијим за судар с лепим.

Густав Ашенбах је јунак Томаса Мана, замишљен као признати и поштовани уметник. Он је своју уметничку егзистенцију засновао на одлуци да пориче знање, да га одбацује уколико је оно подобно да обесхрабри, понизи вољу, осећај и страст. „Слом и трагика Густава Ашенбаха, и као уметника и као човека, јављају се на подлози његовог психолошко-моралног портрета са почетка приповетке. Тек сагледавањем распона између онога, што је, према слову приповести, био његов живот и онога што се насупрот томе, догодило у Венецији (у равни реалних збивања) и у његовом духу (у симболичко митолошкој равни, која ону реалну 'допуњује' и објашњава), могуће је схватити и проценити размере

његове трагике.<sup>8</sup> Битне црте Ашенбахове стваралачке личности су у сагласју са Ничеовим идејама, које су у великој мери одредиле Маново стваралаштво. Ман је о уметнику говорио као о човеку, борбу човека и духа пренео је на појединца који је грађанин и уметник.

Андрић је свом јунаку дао име славног писца Бајрона<sup>9</sup>. Слободарски дух и песничко дело енглеског бунтовника несумњиво су надахнули Андрића, те је у центар сукоба са лепотом поставио „синоним романтизма“<sup>10</sup>. За дела Бајрона индикативан је један посебан тип јунака, чији се велики део карактеристика може приписати самом писцу. Писца Бајрона и бајроновског јунака карактерише гајење љубави коју је срушило друштвено неодобравање, побуна, прогонство, тајна прошлост. Неко ко је бежао од незадовољавајуће стварности у животу, погодан је за сусрет с лепим у књижевном делу. „Проглашавајући живот сваког чулника за пакао, Андрић у овој причи говори о драми људске жеље уопште, како је он види, при чему оно специфично романтичарско, и бајроновско, у томе не мора, и не треба, да буде пренебрегнуто или потиснуто у тумачењу.“<sup>11</sup>

Трагање за формом универзално лепог је вечно, несумњиво је само уметнику дато да у физичком облику пронађе метафизику, стога не чуди избор главних јунака великих умова, сродних по блискости.

### *Трагање за формом лепог, трагање за љубављу*

Сложен сплет духовних проблема, психолошког развоја и естетских значајности на сличан начин приказан је у два приповеткама. Брисање границе између уметности и живота може учинити само појава лепоте. Смерна и изазовна, тајанствена, таква лепота је недостижна иако је на дохват руке. Ман и Андрић своје јунаке стављају пред исту фасцинацију – фасцинацију лепотом.

---

8 Стојановић, Д. (1997) *Парадоксални класик Томас Ман*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 33.

9 Лорд Џорџ Гордон Бајрон (George Gordon Byron) (22. јануар 1788 – 19. април 1824) био је песник, енглески романтичар; стекао је међународну књижевну славу епом *Чајлд Харолд*, а потом и поемом *Дон Жуан*. Његов живот и дело уско су повезани, допуњују се и стварају готово недељиву целину. Подаци говоре да је Бајрон боравио у Лисабону 1809, вероватно да је тада посетио и Синтру. Путописи, писца Бајрона, и његова путовања сведоче о лепоти овог града, зато не чуди спој главног јунака приче и места радње.

10 Стојановић, Д. (2003) *Лена бића Иве Андрића*, Подгорица / Нови Сад: Цид / Платонеум, стр. 60.

11 Исто, стр. 60.

Млади Ерос, отелотворење жеља Ашенбахових, помаља се пред њим „као пространи вечерњи хоризонт”. Са чуђењем ће Ашенбах приметити његову савршену лепоту, бледи и љупко озбиљни лик, који је окружен увојцима косе боје меда. Лепота дечака, опис његових чари, подсећа на најљубавнији приказ жене, на Петраркину Лауру која се из *Канционијера* пренела у Манову Венецију. Плави увојци Тађа, који се спуштају на чело и врат, његова кожа боје слонове кости, подсећају на лепоту античких скулптура. Обавијена велом митологије и магновења, Тађова лепота је смртоносна.

Сваки нови сусрет са Тађом, Ашенбаху доноси нову фасцинацију, нову занесеност и опчињеност, али она није једнострана фасцинација лепотом, већ љубавни занос. Ашенбах ће у једном тренутку, себи признати ту недозвољену љубав:

„(...) шапутао је освећену формулу чежње, – немогућну овде, апсурдну, недостојну, покварену, смешну, а ипак свету, још и овде часну: ’Ја те волим!’”<sup>12</sup>

Поставља се питање, да ли Тађо као „лепо биће” провоцира да буде вољен. Фасцинација лепотом није једнака љубави, али оне настају из истих енергија. Тађо се Ашенбаху само смешио: блиско, умилно и отворено, осмехом без завођења, без претензија.

„Био је то осмех Нарциса који се нагиње над водено огледало, онај дубоки, очарани, привучени осмех са којим он пружа руке према одсеви рођене лепоте, – један сасвим мало грчевити осмех, грчевит без безнадности своје тежње да пољуби дражесне усне своје сенке, кокетан, радознао, и нешто мало измучен, залуђен и залуђујући.”<sup>13</sup>

Митологија сунца и сунчеве светлости, јавиће се као рефлекс космогоније и поетске митологије сунца. Сунце одвраћа Ашенбахову пажњу са интелектуалних појава на чулне, толико да његова душа од радости забравља на своје право стање.

Јер лепота, мој Фаидре, само она је у исти мах и драга и видна: она је, упамти то! Једини облик духовнога света који можемо примити чулима, поднети чулима. А шта ли би било с нама кад би нам се разум и врлина и истина чулно приказа-ли? Не бисмо ли нестали и сагорели од љубави, као некада Семела пред Зевсом? И тако је за човека који осећа лепота пут ка духу – само пут, само средство, мали Фаидре... А

---

12 Ман, Т. нав. дело, стр. 209.

13 Исто, стр. 210.

---

затим је изрекао најфиније лукавство, тај препредени удварач: То наиме да је онај који љуби божанскији од љубљенога, јер је у ономе бог, а у овоме није, – ту најнежнију, најподругљивију, можда, мисао која је икада замишљена, из које извири сва враголница и сва најтананија сласт чежње.<sup>14</sup>

Лепота се неминовно доводи у везу са љубављу. Заљубљеност Ашенбахова у младог Тађа, открива се у његовој љубомори и брижности. У тренутку када најбољи Тађов друг, кога су звали „Јашу”, пољуби Тађа у образ, Ашенбах долази у искушење да му припрети прстом. Љубомора добија свој виши облик, облик брижности, када је Тађо оборен у песак, Ашенбах ће пожелети да му помогне.

Ашенбахова опијеност лепотом Тађа је еротског карактера. Његова чежња за дечаком равна је опсесији. Ашенбах прати Тађа у жељи да га додирне, да му се обрати, неуморно га посматра и тражи у туђим лицима, налик је предатору који вреба своју жртву, а опет, у тренутку кад јој се приближи он устукне.

Андрићев јунак се такође предаје фасцинацији лепотом, али она не добија призвук еротског. Андрићева, као и Манова, естетика скопчана је са демонизмом. Бајрон поседује одлику демонског – хромост. „Зло које води ка лепоти не може остати то што јесте у својој изворној непомућености“<sup>15</sup> Бајрон видевши у магновењу благу и насмејану младу Португалку осећа стид, као прикривени осећај кривице. „Непознато зло” је отерало Бајрона из Енглеске, „шибајући га светом”, зло истоветно чежњи Ашенбаха за путовањем, и Венецијом. Предодређени за сусрет са искомским, у овим јунацима јавља се зло, као жеља за бегом, чежња за далеким и новим, жудња за ослобођењем.

Етерична лепота у приповеци *Бајрон у Синтри* обавијена је велом демонског. Чињеница да се млада Португалка јавља у сумрак даје јој извесну „соларну природу” која је измењена, али и даље упућује на сјајно, лепо, свето и светло. Одевена у белу хаљину Португалка је маркирана белом бојом која симболизира чистоћу, свежину, лакоћу и доброту, али је синоним и за зиму, хладноћу и даљину. Она је симбол невиности, чистоће и поштења, али у појединим културама ова боја симболизира тугу и жаљење. Девојчице одевене у белу хаљину се у немачким легендама, појављују у подне и заслепљују својом лепотом. Сматрају их добрим духовима који лече и окрепљују, а Бајронова жена – привиђење не сличан

---

14 Исто, стр. 203.

15 Стојановић, Д. (2003) нав. дело, стр. 52.

---



начин лечи и окрепљује. Она се јавља над двоструким понором, неочекивана као фантазма, послата од неке више и недостижне силе као што је и она сама.

„Стајала је на ивици бедема, поред једне мале камените стражарнице која је била напуштена и празна. Искрсла је ту пред њим неочекивано, као послата однекуд, од неког, са неком поруком. У чистој хаљини од бела платна, са загаситим полуафриканским лицем, малим носом широких носница, које одају непосредност, и са паметним очима пуним здравља и веселости.”<sup>16</sup>

Узаврелу крв и жеђ, изазвану близином жене Бајрон је гасио „и неком ослобођеном, новом и светлом мишљу обухватао ово живо и насмејано људско створење”<sup>17</sup>

Андрићева млада Португалка није налик на саблажњиву Лолиту Набокова. Хумберт свесно признаје да је Лолити уништио детињство и прерано је гурнуо у свет одраслих, док Бајрон насупрот томе није учинио ниједан корак који би скинуо вео недодирљивости са младе Португалке. Њене суве усне маме и изазивају узбуђење налик еротском, али она делује безазлено и чедно. Андрићев сензуални приказ усана, једини је тон еротског:

„Њихала се лагано и гледала га, насмејана, право у очи, влажећи језиком увек суве усне. Ништа нема узбудљивије од усана ових португалских жена! Оне имају нешто и од вегеталног и од минералног света. Неправилне као случајно распукла смоква, оне показују од какве је вреле, тамне и слатке крви панутрица овог ситног и дозрелог тела. Тек на крајевима оне су малко моделиране као усне у жена кавкаске расе, али и ти кутовови усана губе се у неодређеној сенци, као пузући на лишћу биља.”<sup>18</sup>

Жена са брега из Синтре имала је чисту беоњачу и зенице као од топаза које у Бајрону буде жудњу и жељу. Међутим, култура стида и снебивања делује неумољиво. „Жеља није снебивљива, ако је неометена, нити се руководи пре свега поштовањем. Дивљење према лепоти у коме она може учествовати као жеља, није, како је у овој причи схваћено, доволна заштита 'светињи личности' пред акцијом жеље која испуњава 'муљевите визије’”<sup>19</sup> Његова жудња је неутољена,

---

16 Andrić I. (2011) нав. дело, стр. 70.

17 Исто.

18 Исто.

19 Стојановић, Д. (2003) нав. дело, стр. 56.

---

жеља неиспуњена, док очи младе Португалке неуморно прате своју жртву. Две зверке се обилазе и њуше, њихов сусрет на зеленом вису у Синтри представља сусрет са лепотом која се не присваја.

Драган Стојановић наводи да је лепоти тешко у скученом свету, „лепом бићу посебно неиздржљиво”<sup>20</sup>, међутим, Бајроново „лепо биће” остаје чисто и чедно, јер лепота његовог бића није деструктивна, ни по себе, ни по самог Бајрона. Лепота која у Венецији прогони Ашенбаха, уништава саму себе па Тађо одаје утисак болешљивог дечака, али је лепота кобна и по самог Ашенбаха.

*Лице и наличје лепоте – лице и наличје љубави*

Лепота и љубав су често угрожене и угрожавајуће, могућностима да занесу, оне се шире на друга бића, деловања лепоте и љубави у том слислу су различита, у додиру са лепим открива се човекова природа, открива се лице и наличје љубави. Ашенбах и Бајрон су смртници који се срећу са исконским. Њихове природе се разликују, те и лепота различито делује на њих. „Лепота изазива поремећаје сваке врсте, али немогуће је проћи поред ње, као да није ни била виђена, као што није могуће стајати пред њом ’па гледати’.”<sup>21</sup> Разум се повлачи пред призором лепоте, а трагика уметника постаје израженија, видљивија.

На Мановог јунака лепота делује деструктивно, скоро гротескно. Прилазећи Венецији, Ашенбах се згражава над призором старог кицоша који наклапа о својој драгани, над његовим очајним покушајем да изгледа млађе, да буде млађи. Под утицајем сусрета са Тађом, Ашенбаха је гонило да се телесно освежи и обнови. Жеља за поседовањем лепоте (своје и туђе) Ашенбаха чини смешним, претварајући га у кловна неког урнебесног циркуса. Седећи заваљен у столицу, под притиском лепоте, чинио је оно што га је згражавало, покушавао је да буде млађи. Фарбајући косу, чинећи обрве сразмернијим, подцртавајући капак, стваљајући на усне кармин, Ашенбах се претвара у слику која је у њему пробудила грозу.

„Козметичар се најзад задовољи, и по обичају таквих људи захваљивао је са пузавичком учтивошћу оном кога је таман услужио. ’Незнатна помоћ’, говорио је, додајући још при крају неку ситницу Ашенбаховој спољашњости, ’господин се сада може мирно

---

20 Исто, стр. 30.

21 Стојановић, Д. (2003), нав. дело, стр. 342.

---

заљубити'. Опчињени оде, срећан као у сну, збуњен и страшљив. Кравата му је била црвена, сламни шешир са широким ободом био је омотан траком у више боја."<sup>22</sup>

Ашенбахово „улепшавање” само је почетно делање у низу. Ашенбах који се посветио богу логике Аполону и који је одбацио моћ Диониса, сада је изложен његовом гневу. Изгледа да је Дионис пратио Ашенбаха у Венецију, са намером да га уништи. Млади Ерос је Ашенбахова персонификација љубавне страсти и стваралаштва. Платон Ероса у *Гозби* означава као демона. Демонска природа Тађа сакривена је у жудњи коју он изазива у Ашенбаху. Тађо Ашенбаху доноси незнађе и смрт, лишавајући га и општеважећих моралних начела. Занесен сопственом чежњом, жељом, Ашенбах ће ризиковати живот вољеног. Он сазнаје да у Венецији влада куга, свестан чињенице да она може угрозити живот осетљивог Тађа, неколико пута ће пожелети да упозори пољску породицу на долазећу болест. Страх да ће изгубити прилику „лепог” му не дозвољава да то учини. Пред љубављу Ашенбах несвесно постаје деструктиван, губећи из вида морална начела.

Као крајњи резултат додира са деструктивном силом лепоте, уследиће смрт. Ерос, Танатос и Фобос се сублимирају у Ашенбаху. Страх да може остати без „лепог бића” страшнији је од смрти саме. Танатос се Ашенбаху пришуњао, док он очима прати младог Ероса. Гледајући Тађа као да га види први пут, утонуо је у дубок сан, а већ истог дана свет је примио вест о његовој смрти. За разлику од Манове приповетке, која фасцинацију лепотом повезује са смрћу, код Андрића лепота не доноси уништење, ни Бајрона а ни девојчице.

Млада Португалка за Бајрона није само оличење лепоте, она је надасве људско биће, које има своју крв, своје срце, очи, родитеље. Он неће учинити ништа што би пољуљало њено детињство или је пореметило на било који начин, те она не подлеже уништењу. Оно се не приближава ни младој Португалки довољно да јој измени детињство и тиме упрља њену чистоту, али ни Бајрону, јер га сусрет са лепотом чини питомијим и бољим. Оно што човека учини бољим не може имати примесе деструктивности и аутодеструктивности, а таква љубав је најлепши хвалоспев љубави.

Бајрон Мало створење чува у себи, као кратак дах иза склопљених усана не желећи да га оно напусти. Сусрет са

---

22 Ман, Т. нав. дело, стр. 236.

лепотом, са Малим створењем послатим однекуд, Бајрона оплемењује, чини га бољим. У говору ју је проналазио у речима, у потпису је додао малу цртицу која је њен траг. Лепота је остала у њему заробљена, умножена. „Блискост без близине, сједињеност без додира, миље у коме је више пажње и поштовања него радости жеље, то је Бајрону донео сусрет у Синтри.”<sup>23</sup>

Лепота коју је донела млада Лисабонка је исцелитељска, насупротив деструктивној лепоти Мановог Тађа. То је лепота која лечи, оплемењује, шири човекове видике изван постојећих хоризоната.

Додир са њом, у сећању, лечио га је и чувао од свих сусрета, од жена, и од живота самог. А у нарочито сетним тренуцима, за сутона на морској пучини, дешавало се чудо, истинско, необјашњиво и неописиво: зелени брег у Синтри претварао се у небеску светлост без краја, његово хромо трчање у безгласни дуги лет, а сва чулна грозница тога сусрета у чист подвиг духа без болне свести и границе.<sup>24</sup>

Љубав добија нову чулност, нови облик који Бајрону изно ва искрсава пред очима, те Бајрон остаје чист, оплемењен. „Андрић није представио биће испуњено љубављу као екстатичној радости живота, али трагичним исходом љубавног заноса није потирао унутрашњу срећу која човека без обзира на животни удес чини бољим и, у једном посебном смислу речи лепшим.”<sup>25</sup> Девојка из Синтре материјализује се у лимуно, соли, уљу и малвасији добијајући нови израз:

„Он је могао за ручком од двадесет особа да дозове зелену Синтру и њено мало створење, играјући се неприметно са два зрна соли између палца и кажипрста.”<sup>26</sup>

Бајронова игра са два зрна соли је налик на магијски моме нат, на бајање и чаролију, која ће у сећању оживети Мало створење, која ће му удахнути нови живот. Израз Бајронове љубави превазилази границе физичког, не изврће се и не облиचाва у њему, већ добија једну нову и племенитију форму. „Она није у свему што га окружује, али озарује блаженим миром тренутак у којем, усред светске вреве, он успева да је ’дозове’ играјући се с два зрна соли међу прстима. Чистота

---

23 Стојановић, Д. (2003) нав. дело, стр. 59.

24 Andrić, I. (2011) нав. дело, стр. 74.

25 Jerkov, A. (1997) *Ljubav u pričama Ive Andrića, pogovor*, u: *Ivo Andrić, Ljubav u kasabi i druge tragične ljubavi*, Ljubljana: Jugoslovenska knjiga, str. 228.

26 Andrić, I. (2011) нав. дело, стр. 73.

---

соли прелази на њу, и значи њу, као што се њена лепота згрушњава и присутна је у зрну соли. Одсутна, она даје више, и тек тако оно најбоље, што узноси, крепи и блажи уздрхталу и немирну душу.”<sup>27</sup>

Онда када Мало створење почиње да ишчезава из Бајроновог сећања, он ће се осетити осиротелим, очајним, немоћним. Када лепота у свом узвишеном облику напусти Бајрона подиже се зла магица. Она постаје тежа, већа и болнија с одласком „лепог бића”, ипак, лепота је била довољно дуго у њему да га учини бољим.

Човекова природа тежи сједињењу са лепотом, са бићем које сматра лепим, међутим, уколико до сједињења не дође, човек посеже за рушилачким силама. Деструктивност се испољава према лепоти самој, ако је пак, немогуће уништити лепоту, човек уништава себе. Ман је у својој приповеци осликао тамну страну човека, која у размимоилажењу са лепим, нема други избор, осим смрти, деструктивности. Андрић је у том смислу већи и благороднији. Лепота у његовој визури није подложна уништењу, већ је лепота која оплемењује, топла и једноставна. Сублимираност, као главна особина Андрићеве приповетке је „процес у којем долази до несексуалне инвестиције сексуалне енергије.”<sup>28</sup> Бајронова жеља према младој Португалки, која се зачела у Синтри, се преображава у енергију која Бајрона чини бољим човеком. Сусрет са малим створењем је Бајронова катраза, а сећање на њу амајлија која ће га у будућности штитити и скривати од зла.

### *Закључак*

Судар двају ликова са недостижном лепотом је, сваки на свој начин, кобан. Искакање из равнотеже је неминовно, а враћање на почетну тачку немогуће, као и остварење љубави на коју наводе „лепа бића”. Уметничка и животна дилема варирана у ликовима ових приповедака, решава се на два дијаметрално супротна начина.

Ашенбахова љубав доноси смрт, чинећи га уклетником, сатрвеног од страсти и неостварених чежњи. Бајронова љубав превазилази оквире заноса, она је без примеса чулности, она човека чини бољим, без претензија да траје вечно, траје довољно дуго да и оног, који за лепотом трага, учини лепим. „Андрић је писац типа Томаса Мана, са многоструким

---

27 Стојановић, Д. (2003) нав. дело, стр. 58.

28 Bužinjska, A. i Markovski, M. P. (2009) *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, str. 52.

даровима, са могућностима да се испољава на различите и често противуречне начине, који нам се, у целини, представи у виду једног изукрштаног сложеног и величанственог мозаика.”<sup>29</sup>

Најснажнија црта Андрићеве приповетке је сажетост, сажетост у опису, сажетост саме лепоте, док се Ман, хитајући ка приказу променљивости, расплињава. Сажетост је врлина одабраних, скривена црта Андрићевих виђења је и „узвишеност”<sup>30</sup>, наводи Александар Јерков, несумњиво да су оне, оно најбоље у човековом бићу, у Андрићевом уметничком бићу.

Томас Ман и Иво Андрић поседују блиска схватања, Андрић се до извесне мере могао ослањати на Манову поетику, али да је његова поетика, крај свега тога – поетика писца ван времена и стварања.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Андрић, И. (1964) *Стазе, Лица, Предела*, Београд: Младост.
- Тартаља, И. (1979) *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
- Џацић, П. (1992) *Митско у делу Иве Андрића (Хрстова греда у каменој капљи)*, Београд: Научна књига.
- Jerkov, A. (1997) *Ljubav u pričama Ive Andrića, pogovor u: Ivo Andrić, Ljubav u kasabi i druge tragične ljubavi*, Ljubljana: Jugoslovenska knjiga.
- Стојановић, Д. (1997) *Парадоксални класик Томас Ман*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ман, Т. (2001) *Смрт у Венецији*, у: *Изабрана дела* (прир. Аница Савић Ребац), Београд: Дерета.
- Стојановић, Д. (2003) *Лена бића Иве Андрића*, Подгорица / Нови Сад: Цид / Платонеум.
- Савић Ребац, А. (2001) *Томас Ман и проблем уметника*, предговор у: *Изабрана дела*, Београд: Дерета.
- Ivanović, R. V. (2007) *Mitete i poeteme Tomasa Mana*, Novi Sad: Zmaj d.o.o.
- Bužinjska, A. i Markovski, M. P. (2009) *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Вучковић, Р. (2006) *Андрић – паралеле и рецепција*, Београд: Свет књиге.
- Вучковић, Р. (2011) *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд / Ниш: Филозофски факултет / Алтера.
- Andrić, I. (2011) *Priče o toru*, Beograd: Laguna.

---

29 Вучковић, Р. (2011) *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд / Ниш: Филозофски факултет / Алтера, стр. 499.

30 Jerkov, A. (1997) нав. дело, стр. 228.

---

---

ЈЕЛЕНА ЂОРЂЕВИЋ

---

Jelena Đorđević  
Center for Study in Cultural Development, Belgrade

DIFFERENCE IN SERENITY

TOMAS MANN'S *DEATH IN VENICE*  
AND IVO ANDRIĆ'S *BYRON IN SINTRA*

Abstract

Two stories have been studied using a comparative method: *Death in Venice* by Thomas Mann and *Byron in Sintra* by Ivo Andrić. Connection in the poetics of these two authors is found by pointing out similar motifs and processing them. Comparison is achieved at four different levels: the treatment of cities in these stories; the treatment of artists as heroes of narratives; the form of beauty and love which they seek; and the different action of beauty and love for them. The actions of the protagonists provoke general moral issues. At the same time, the theme of love connects and separates these stories. Special attention is devoted to defining differences in the serenity of the narratives.

**Key words:** *Tomas Mann, Ivo Andrić, Venice, Sintra, Ashenbah, Byron, beauty, beautiful beings, destructiveness, autodestructivity*

University in Belgrade, Faculty of Philosophy –  
Department for sociology, Belgrade

DOI 10.5937/kultura1858255F

УДК 316.74:008 Диркем Е.

316.253 Диркем Е.

pregledni rad

---

# DURKHEIM'S USE OF THE TERM CULTURE

---

## CONTENT ANALYSIS

**Abstract:** *Using the method of content analysis, in our work we offered a concise insight into the use of the term “culture” in the work of Emile Durkheim. Bearing in mind that the heritage of enlightenment can be perceived in Durkheim’s work, but indirectly the traditions of Romanticism as well, we consider the issue of using this term an important one. The specter of meanings associated with the notion of “culture” makes it suitable for use as a kind of indicator. Much like the Rorschach stains, very different meanings can be loaded into it. Findings show that Durkheim did not use the word “culture” very often, considering the volume of his work. He most often connected it with the scientific, intellectual, logical, etc. We paid special attention to his most important works (*The Division of Labor in Society, Rules of Sociological Method, Suicide and the Elementary Forms of the Religious Life*). Other works are covered by a quantitative analysis of the use of the word “culture” in which we tried to find the most frequent attributes that appear alongside the aforementioned term. The analysis covers most of Durkheim’s opus published during and after his life.*

**Key words:** *Culture, Emile Durkheim, Content Analysis, Positivism, Romanticism, Enlightenment*

The emergence of Romanticism and departure from Enlightenment in Europe creates a split which remains an eternal feature of the development of philosophy and science. In his book *Another Philosophy of History for the Education of Mankind*,<sup>1</sup> which can be seen as a response to Kant’s work

---

1 Herder, J. G. (2004) *Another Philosophy of History for the Education of Mankind*, in: *Another Philosophy of History and Selected Political Writings*,



*Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose*<sup>2</sup>, Herder starts a long tradition of controversy over the role and place of the universal in the domain of products of human spirit, i.e. culture as an irreducible singularity of people. In fact, this ‘split’ occurs earlier, within the framework of Enlightenment itself. In his famous work *The Spirit of Law*, Montesquieu is the first who try to systematize and explain the differences between the governments of the peoples of Europe and the East.<sup>3</sup> In this venture, he starts from the assumption that every form of government (republic, monarchy, despotism) is appropriate for a certain set of natural and social conditions. The universality of the spirit (law) is neither a necessity, nor the *telos* of all nations, or the entire human race, because the diversity of customs, morals, religions, natural, i.e. geographical conditions does not allow for such a possibility. It could only be achieved if we were guided by Procrustes’ principles. Later on, the spirit of the law will obviously experience its reincarnation and transformation in the form of the spirit of the people (*Volksgeist*).

Disagreements with regard to different notions of self-importance and uniqueness of culture (or different cultures) did not stop with the disappearance of the carriers of the Enlightenment and Romantic ideas. Here we cannot show all the authors who have given a lesser or greater contribution to the discussion on the relationship between the universal and general on the one hand, and the authentic and unique on the other. Therefore, we cannot follow the thread which still has no end, at least not in social sciences. We do not take the present as our destination, but rather the second half of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. More precisely, we want to use the work of the classic of sociology as an ‘experiment’ in which we will better understand his work, i.e. discern the effects it has taken, with the help of different meanings and use of the term “culture”.

In this paper, we do not merely want to show that Durkheim followed the already trodden path of the French thinkers who believed that culture was a synonym for civilization, that is, that any of its elements could be ‘transposed’ into every social or ethnical environment. Although Enlightenment was the heritage which had the greatest impact on him, Durkheim was shaped by the Romantic tradition in various ways. Gouldner points out that, in the case of Positivism, which had the most powerful influence

---

Evrigenis, I. and Pellerin, D. (eds.), Indianapolis: Hackett Publishing Company, pp. 3–99.

2 Kant, I. (1991) *Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose*, in: *Political Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 41–54.

3 Montesquieu, C. (1989) *The Spirit of the Laws*, Cambridge: Cambridge University Press.

on Durkheim, there are unmistakable effects of Romanticism.<sup>4</sup> The intention of our work is to explore how Durkheim observed and used the notion of culture which is fundamentally different in the abovementioned philosophical traditions. We could devote a comprehensive study to this issue; however, due to the limitation in terms of the size of this paper, our goal must be more modest. We found restriction which will keep us within an acceptable framework (scope) in the methodological approach. Although in our work we will apply both the qualitative (for the four most significant works) and quantitative approach, analyzing this term in ‘close-up’ will allow for reduction within the desired framework.

### *Method*

The purpose of this paper is to analyze the content of the use of the term “culture” in the work of Emile Durkheim. Establishing content analysis as a method is still the subject of discussion and debate,<sup>5</sup> however, we will remain within the framework of one of the definitions of this term.<sup>6</sup> As the basis of our analysis, we will use the website<sup>7</sup> containing Durkheim’s works, both published during his life and posthumously. This website does not contain all of Durkheim’s works, but it is currently the largest electronic database of the books and articles available to us in the original, French language.

For the analysis unit in our work we took the word “culture”. Such a choice seemed justified for several reasons. The first reason for the solution to such a ‘narrowly’ defined unit of analysis is the nature of the material being analyzed. Namely, ever since his death, the work of this classic of sociology has been the subject of numerous analyzes and interpretations. The secondary literature dedicated to his works is particularly ample – even when only the major world languages are taken into

---

4 Gouldner, A. (1980) *Za sociologiju*, Zagreb: Globus.

5 See more: Manić, Ž. (2014) *Primena i mogućnosti metoda analize sadržaja u sociologiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd.

6 Fajgelj, S. (2010) *Metode istraživanja ponašanja*, Beograd: Centar za primenjenu psihologiju, str. 406.

7 The website ([http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/durkheim.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/durkheim.html), accessed on 24 February 2018) appears as a project of a group of Canadian enthusiasts and is dedicated to classics of social sciences. The stored works of the classics were published in French. In this paper, we will regard Durkheim’s works published on this website as his entire opus. The website does not contain all of Durkheim’s works, but certainly a significant majority of them. We deliberately left the quotes in the original, French language, because we believe that, in the case of using the available translations, the analysis would have lost its credibility.

account. This fact is probably one of the reasons why the content analysis method is so rarely applied to the ‘founding fathers’, i.e. works of the classics. Using this method, in our case, we cannot obtain new knowledge on the subject of the analysis by ‘assembling’ a big and comprehensive picture from small parts. Our intention is not to discover the latent elements of the subject of the research which would show us the ‘grand plan’ in its integrity, or in its entirety, by using the content analysis. The goal is much more modest.

Although we do not seek to reveal a single and comprehensive picture of the subject of the analysis, we believe that there are nevertheless latent layers of meaning which need to be discovered, or at least shed light on. The content analysis has been understood from its beginning as a procedure that allows insight or explication of latent messages as subjects of research, or a method based on which we can predict the behavior of certain actors.<sup>8</sup> Another reason is that our focus on a specific segment of Durkheim’s work gives us the opportunity to more precisely define the context in which the word “culture” is used, or an easier approach to comparing various cases in which the subject of our analysis appears. More precisely, we believe that, for a word as the *unit of analysis*, in our case, it is best to take the sentence<sup>9</sup> (in which it occurs) as a *unit of context*.<sup>10</sup> This, of course, opens the issue of interpretation possibilities in relatively limited frames (sentences), especially in cases where the context in which a unit of analysis occurs cannot be determined merely on the basis of a given unit of context. But any ‘expansion’ beyond this framework would also mean a wider interpretation of Durkheim’s work, that is, consideration of our subject of analysis as a whole. In that case, we would lose the accuracy and comparability of the obtained data.

In the analysis, we mostly focused on determining adjectives which clarify the type of culture. Without considering the rules of the French language syntax, we can see that in the majority of cases, apart from the word “culture”, there is also an adjective which gives us an explanation of which meaning and form of culture Durkheim actually speaks.

---

8 Manić, Ž. (2014) *Primena i mogućnosti metoda analize sadržaja u sociologiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd, str. 210–221.

9 In the case of Durkheim’s four most important works (*The Division of Labour in Society*, *Rules of Sociological Method*, *Suicide*, and *The Elementary Forms of Religious Life*), the unit of context will be wider.

10 Manić, Ž. (2014) *Primena i mogućnosti metoda analize sadržaja u sociologiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd, str. 176.

---

Given the diversity of works we have taken into consideration (monographs, articles in scientific journals, book reviews, transcripts of debates, propaganda materials, etc.), we can say that here we actually want to determine to what extent and in what way Durkheim used the notion of culture in quite different circumstances, that is, in works which were not merely scientific in nature (e.g. *L'Allemagne au-dessus de tout*). It is even more important to mention that, for Durkheim, the notion of culture was not of the highest theoretical significance. Unlike concepts such as social fact, collective consciousness, religion, church, suicide, etc., Durkheim has never offered a definition of the concept of culture. Otherwise, our analysis would have made much less sense and had less significance (or at least we would have had to choose entirely different research objectives). However, even the absence of such a definition tells us something about the subject of the research, therefore, seemingly unusually, the analysis of the content which we will carry out can also be considered as the analysis of the 'voids' in the content.

In addition, by analyzing the material, which includes more than just scientific papers in the context of the meaning of this word, we discover the possibility of determining the consistency of the use and meaning of the term "culture", regardless of the context of its use, or the nature of the work in which it occurs. This makes it possible to establish more clearly the influence on Durkheim's work which is external to science, i.e. possible influence of extracognitive circumstances which contributed to the consistency of its use. Notwithstanding the above mentioned, in the methodological sense, we believe that selecting Durkheim's most important works is justified (*The Division of Labour in Society*, *Rules of Sociological Method*, *Suicide*, and *The Elementary Forms of the Religious Life*). Such a step enables us to notice the way of use and significance attached to the term "culture" in the works which have had the most significant influence on further development of sociology, whose founder, at least in institutional, academic frameworks, was Emile Durkheim himself.

In the analysis of Durkheim's work, we did not take into account the occurrence of the abovementioned word in quotations. We believe such a procedure to be justified, since in this way we would perform interpretation of an interpretation, and in addition, the frequency of such examples is extremely small. Also, we did not distinguish between the singular and plural form of the word "culture". In this case too, the frequency of occurrence of the word culture in the plural form is extremely small.

*The Division of Culture in Society*

In his doctoral dissertation, which will later become a book published under the title *The Division of Labour in Society*, the word “culture” appears 15 times. In this work, Durkheim often perceived the notion of culture in the context of social differentiation.<sup>11</sup> We can say that Durkheim anticipates the emergence and development of subcultures as an inevitable process that occurs in correlation with the increasing division of labor. Nevertheless, we must emphasize that the subcultures of certain social groups would in this case be determined by their professional knowledge and abilities, and not by some other criteria of division, to which the notion of subculture in contemporary sociology is commonly related (e.g. generations, lifestyles, etc.).

“De plus en plus nous jugeons nécessaire de ne pas soumettre tous nos enfants à une culture uniforme, comme s'ils devaient tous mener une même vie, mais de les former différemment en vue des fonctions différentes qu'ils seront appelés à remplir”.<sup>12</sup> In this example, it is possible to note that Durkheim used the term “culture” in the meaning of education or knowledge to be transferred or adopted. As can be seen (from Table 2), the highest frequency of use of the word “culture” is observed in works which are specifically dedicated to education and upbringing. “Même dans sa partie la plus générale, à savoir le droit civil, il n'entre en exercice que grâce à des fonctionnaires particuliers: magistrats, avocats, etc., qui sont devenus aptes à ce rôle grâce à une culture toute spéciale”.<sup>13</sup> In this case also, the word “culture” appears with an adjective which points to a special, or specialized culture whose development in this case depends precisely on the transition from the repressive to restitutive law. Even by superficial reading of *The Division of Labour in Society* can it be concluded that Durkheim's consideration and differentiation of these two types of law was in fact merely a methodological process by which he established the differences between the mechanical and organic solidarity. Therefore, in this case as well, culture appears as a ‘dependent variable’ of social development.

Durkheim's evolutionism was manifested in the sphere of social development and consideration of changes in social structure

---

11 Durkheim, E. (1893a) *De la division du travail social: livre I*, p. 50, footnote 45, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_1.pdf).

12 Ibidem, p. 50.

13 Ibidem, p. 108.

and organization. He has never been inclined to biologicistic<sup>14</sup> and psychologistic explanations of social phenomena which often occur in other authors along with evolutionistic premises. He saw the main task in establishing sociology as a science precisely in isolation of the domain of the social as reality *sui generis*, thus, a separate realm of reality with laws or, at least, lawfulness irreducible to its psychic, biological, or physical (geographical) basis.<sup>15</sup> The latter can be seen most clearly in the study *Suicide* where he devoted entire chapters to deliberations of extra-social factors, in order to show that they have no (decisive) influence on the social rates of suicide in the given societies.

Nonetheless, we can see that Durkheim was not entirely immune to the consideration of human, biological evolution, and the related conditions for achieving the development of (high) culture: “Si notre intelligence et notre sensibilité se développent et s’aiguisent, c’est que nous les exerçons davantage; et si nous les exerçons plus, c’est que nous y sommes contraints par la violence plus grande de la lutte que nous avons à soutenir Voilà comment, sans l’avoir voulu, l’humanité se trouve apte à recevoir une culture plus intense et plus variée”.<sup>16</sup> Interestingly, here Durkheim advocates an evolutionary and biological argument which, on the one hand, is considered to be the basis of the Darwinist theory, and on the other, it is a postulate of liberal understanding of the role of competition and all the positive outcomes resulting from it. In the latter case, we refer to Montesquieu and Adam Smith. The first of the two regarded honor as the driving principle of monarchies,<sup>17</sup> and the second regarded material wealth as a motive for individual economic action.<sup>18</sup> In both cases, the individual motives create general social well-being that arises as an unintended consequence of personal interests and actions. The most obvious example of this view of culture can be seen in the following example: “Du moment que le nombre des individus entre lesquels les relations sociales sont établies est plus considérable, ils ne peuvent se maintenir que s’ils se spécialisent davantage, travaillent davantage, surexcitent leurs facultés; et de cette stimulation

---

14 Here we are referring to narrowing down explanations of social phenomena to the biological basis of an individual.

15 Jones, R. (2004) *The Development of Durkheim’s Social Realism*, Cambridge: Cambridge University Press

16 Durkheim, E. (1893b) *De la division du travail social : livres II et III*, p. 44. 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_2.pdf).

17 Montesquieu, C. (1989) *The Spirit of the Laws*, Cambridge: Cambridge University Press.

18 Smith, A. (1977) *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Chicago: Chicago University Press, p. 30.

---

générale résulte inévitablement un plus haut degré de culture”.<sup>19</sup> Still, the above quotation should be taken with a grain of salt and understood in the context of the nineteenth-century social sciences, among which sociology sought its place. The biological discourse was almost omnipresent in considerations of the past and future of European societies,<sup>20</sup> thus making it difficult for Durkheim to completely avoid or ignore the question of the biological (racial) relativity of social phenomena. Moreover, Durkheim demonstrates important and significant departure from the ideas of classical economists as regards the causes of the division of labor.

Not only does Durkheim oppose the influence of theories which take race as a basic starting point, or at least as a sociologically relevant notion, but he tries to offer explanations for any obstacles to the establishment of a meritocratic society.<sup>21</sup> Here we can see that he actually understands culture as a certain type of *cultural capital*.<sup>22</sup> In further consideration of this issue, as well as in the following example of use of the word “culture”, Durkheim clearly indicates the multiple effect of conditionality: “Enfin, dans les établissements où ils achèvent leurs études, les fils de savants se trouvent en contact avec des esprits cultivés ou propres à recevoir une haute culture, et l’action de ce milieu nouveau ne fait que confirmer celle du premier”.<sup>23</sup> It is interesting how, in his studies dedicated to the issue of education and upbringing, Durkheim did not pay more attention to social differences in the possibility of accessing high culture, i.e. that (professional) knowledge which enables a more favorable position within the social structure. In this respect, we need to take into account the fact that Durkheim’s argumentation was derived primarily from the point of his disagreement with Francis Galton,<sup>24</sup> while in a wider context it can be seen as a denial of social Darwinism and theories which found their source in it.

---

19 Durkheim, E. (1893b) *De la division du travail social: livres II et III*, p. 44. 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_2.pdf).

20 Jackson, J. and Nadine W. (2004) *Race, Racism, and Science: Social Impact and Interaction*, Santa Barbara: ABC-CLIO, pp. 29–96.

21 Durkheim, E. *De la division du travail social: livres II et III*, p. 93, 24 February 2018, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_2.pdf).

22 Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Harvard University Press.

23 Durkheim, E. *De la division du travail social: livres II et III*, 24 February 2018, p. 75, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_2.pdf).

24 Ibidem, p. 74.

---

On the same track of opposition to general, i.e. “widespread culture” and the set of knowledge and skills necessary for performing a certain social function (profession), there is also Durkheim’s comparison with which he wants to point to the development of culture that follows the development of society itself: “Pour être un bon médecin au temps d’Esculape, il n’était pas nécessaire de recevoir une culture bien étendue; il suffisait d’avoir un goût naturel pour l’observation et pour les choses concrètes, et, comme ce goût est assez général pour être aisément transmissible, il était inévitable qu’il se perpétuât dans certaines familles et que, par suite, la profession médicale y fût héréditaire”.<sup>25</sup>

Durkheim was aware of the tension which arises with development, i.e. functional differentiation. In this case, social development is evidently reflected in the domain of culture as well: “On a parfois proposé comme remède de donner aux travailleurs, à côté de leurs connaissances techniques et spéciales, une instruction générale. Mais, à supposer qu’on puisse ainsi racheter quelques-uns des mauvais effets attribués à la division du travail, ce n’est pas un moyen de les prévenir. La division du travail ne change pas de nature parce qu’on la fait précéder d’une culture générale. Sans doute, il est bon que le travailleur soit en état de s’intéresser aux choses de l’art, de la littérature, etc.; mais il n’en reste pas moins mauvais qu’il ait été tout le jour traité comme une machine”.<sup>26</sup> We would say that, unlike Marx (Karl Marx), Durkheim was nevertheless disinclined to utopias promising solutions for the realization of all human potential, regardless of the place occupied by each individual in the process of social reproduction. However, although he believed that *general culture* in some sense would only be a hindrance to the progress of the division of labor, Durkheim, almost in Marx’s words, expressed hope of a beneficial effect of insight into totality.<sup>27</sup>

While in the previous case there is a discourse which postulates general culture as a privilege, and in some circumstances even as an obstacle to further development of society, Durkheim also sees it as a sign of a lack of specialization: “Ce n’est donc pas sans raison que le sentiment public éprouve un éloignement toujours plus prononcé pour le dilettante et même pour ces hommes qui, trop épris d’une culture exclusivement générale, refusent de se laisser prendre tout entiers dans les mailles de

---

25 Durkheim, E. De la division du travail social: livres II et III, 24 February 2018, p. 78, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_2.pdf).

26 Ibidem, p. 118.

27 Ibidem, p. 118.

---



l'organisation professionnelle".<sup>28</sup> We can compare general culture with the fate of mechanical solidarity and collective consciousness, and its survival among individuals as refusal or insufficient commitment to the emerging organic solidarity in which subcultures would have to appear and continue to evolve.

### *Culture, Science and Sociological Method*

In his methodological manifest (*Rules of Sociological Method*), Durkheim mentions the term culture in no more than three sentences. The term he uses in this work conveys the meaning of professional education: "Une culture psychologique, plus encore qu'une culture biologique, constitue donc pour le sociologue une propédeutique nécessaire; mais elle ne lui sera utile qu'à condition qu'il s'en affranchisse après l'avoir reçue et qu'il la dépasse en la complétant par une culture spécialement sociologique".<sup>29</sup> In all three cases, i.e. sentences, the term culture appears in a specific, professional context: "La sociologie n'est donc l'annexe d'aucune autre science; elle est elle-même une science distincte et autonome, et le sentiment de ce qu'a de spécial la réalité sociale est même tellement nécessaire au sociologue que, seule, une culture spécialement sociologique peut le préparer à l'intelligence des faits sociaux".<sup>30</sup> In this case, the abovementioned examples show us the number of cultures which identify with the knowledge and methods of a 'cold' and rational science. Perhaps, in this kind of discussion on culture (separate sciences), Durkheim went the farthest from the romantic tradition of determining this word. We can observe that, in the aforementioned examples, culture is equated with the knowledge itself, that is, the epistemological order among the sciences. Considering the time when the famous methodological study emerged, we can say that it certainly did not refer to a particular scientific community. Only in one instance does the term "general culture" appear together with the term "philosophical culture": "Tout cet appareil de précautions peut sembler bien laborieux pour une science qui, jusqu'ici, ne réclamait guère, de ceux qui s'y consacraient, qu'une culture générale et philosophique; et il est, en effet, certain que la mise en pratique d'une telle méthode ne saurait avoir pour effet de vulgariser la curiosité des choses sociologiques".<sup>31</sup>

---

28 Ibidem, p. 139.

29 Durkheim, E. (February 2018) *Les règles de la méthode sociologique*, p. 64, 24.; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/regles\\_methode/durkheim\\_regles\\_methode.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/regles_methode/durkheim_regles_methode.pdf).

30 Ibidem, p. 79.

31 Ibidem, p. 80.

---

*Culture and Suicide*

In the work *Suicide*, the term culture appears 11 times altogether. What can be said for the entire Durkheim's work is also valid in this case – the word “culture” far more often occurs having a meaning which does not relate to an ethnic, national, or religious context. The latter is true even in cases where Durkheim compares the different nations within Europe in order to judge the factors that influence the various suicide rates. Thus, for Durkheim there is a “higher level of culture”<sup>32</sup> or “high culture”<sup>33</sup> which is clearly comparable (among different nation), i.e. at least in the event of suicide as a phenomenon, it causes the same consequences regardless of the ethnic/national prognostic. The same is true with the use of the term “basic culture” which too can be used for comparison. In this work, he uses the “strong culture” syntagm to explain the particularity of the Jews and their position within the Western societies.<sup>34</sup> He emphasizes the existence of a large degree of group cohesion (integration), on the one hand, and “strong culture”, on the other: “Il joint ainsi les avantages de la forte discipline qui caractérise les petits groupements d'autrefois aux bienfaits de la culture intense dont nos grandes sociétés actuelles ont le privilège”.<sup>35</sup>

Durkheim stood out as a representative of moral relativism, more precisely, as an opponent of ‘deduction’ of moral principles from ‘pure’ *ratio*, regardless of the social organization and structure at a given historical moment. Nevertheless, here we can see that in the case of culture, Durkheim is closer to the evolutionary point of view. On the other hand, Durkheim does not consider that only high culture can be shared by different societies: “Inversement, la culture grossière et rude, qu’implique l’altruisme excessif des primitifs, développe une insensibilité qui facilite le renoncement”.<sup>36</sup> In this sense, we can understand the distinction between the Greek Catholics and Protestants, or

---

32 Durkheim, E. (1897c) *Le suicide. Étude de sociologie: livre III*, p. 29, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_3.pdf).

33 Durkheim, E. (1897b) *Le suicide. Étude de sociologie : livre II*, p. 27, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf).

34 On Durkheim's attitude toward the Jews, see more: Strenski, I. (1997): *Durkheim and the Jews of France*, Chicago: The University of Chicago Press.

35 Durkheim, E. (1897b) *Le suicide. Étude de sociologie : livre II*, p. 32, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf).

36 Durkheim, E. (1897c) *Le suicide. Étude de sociologie : livre III*, p. 29, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_3.pdf).

---

Catholics.<sup>37</sup> In *Suicide*, only on one occasion does Durkheim use the concept of culture with adjectives which have ethnic, i.e. national denotation.<sup>38</sup> We cannot say that this French classic belongs to a group of sociologists who wanted to establish a simple deterministic set to explain social phenomena; however, one can conclude that, in this study, culture was not only treated as a cause which explains the differentiation of the suicide rates of different social groups.<sup>39</sup>

### *The Elementary Forms of Culture*

While in *The Division of Labour in Society* and *Suicide* Durkheim had modern, contemporary societies as subjects of his research, in the case of *The Elementary Forms of Religious Life*, he placed the so-called primitive society in the center of his analysis. As he explained himself, the study of totemism on the ground of Australia (predominantly the Arunta tribe) was chosen with a clear methodological justification. For Durkheim, the social structure and organization of the local tribes represented the basis for the simplest form of religion known to the West at the time (during Durkheim's life). He, thus, hoped that by studying the elementary form of religious life, he would discover the key to understanding the religions of a much higher level of evolutionary development. Therefore, the dichotomy of 'primitive' culture *versus* Western (high or developed) culture is obviously expressed in this work.

Much as in the other works, in the case of *The Elementary Forms of Religious Life*, Durkheim opened the explanation for his theory by challenging the argumentations of 'competitive' authors. With the view to providing his definition and view of religion, he also questions the significance of the notion of the *supernatural* as constitutive to the definition of this term. For Durkheim, this definition should lay a claim to universality and could not relate only to a particular historical period, or the evolutionary stage of development: "En tout cas, ce qui est certain, c'est qu'elle n'apparaît que très tardivement dans l'histoire des religions; elle est totalement étrangère non seulement aux peuples qu'on appelle primitifs, mais encore à tous ceux qui n'ont pas atteint

---

37 Durkheim, E. (1897b) *Le suicide. Étude de sociologie : livre II*, p. 19, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf).

38 Durkheim, E. (1897c) *Le suicide. Étude de sociologie : livre III*, p. 64, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_3.pdf).

39 Ibidem, p. 64, footnote 3.

---

un certain degré de culture intellectuelle”.<sup>40</sup> Here *culture*, or more precisely, “intellectual culture”, apart from the obvious evolutionary dimension, has an epistemological plane, because the knowledge of the supernatural is obviously impossible without a developed culture.

Considering the approach given in the study *Totemism and Exogamy*, Durkheim notes that the author of the study applied an entirely different methodological solution. In his wish to discover all the traces of totemism, Frazer includes various societies: “les sociétés les plus différentes par la nature et le degré de culture: l’ancienne Égypte, l’Arabie, la Grèce, les Slaves du Sud y figurent à côté des tribus de l’Australie et de l’Amérique”.<sup>41</sup> Here, “culture” evidently appears in the evolutionistic attire. On the opposite side, ‘lower’ culture is the context of the emergence of the original self-awareness of society which appears through symbols as labels of an entire community.<sup>42</sup> The same evolutionistic discourse is also present in the context of the interpretation of the work of another author (Lang), in connection with the emergence of the idea of monotheism. Durkheim speaks about the culture of the developed Western societies as a *privileged culture* thanks to which (according to Lang) the idea of monotheism re-emerges, which was originally ‘forgotten’ due to the influence of animism and totemism: “Elle aurait ainsi subi une sorte de dégénérescence progressive jusqu’au jour où, par effet d’une culture privilégiée, elle serait parvenue à se ressaisir et à s’affirmer de nouveau, avec un éclat et une netteté qu’elle n’avait pas dans le principe”.<sup>43</sup> Given that he criticized such an approach to totemism, we can say that here Durkheim described culture as a significantly complex phenomenon, which due to its ‘opacity’ can mask the ‘purity’ of totemism. The above mentioned is also evident in the following example: “Mais les sociétés auxquelles ces faits sont empruntés sont déjà parvenues à une culture assez élevée; en tout cas, elles ont dépassé la phase du pur totémisme”.<sup>44</sup>

As we will see later in our analysis, Durkheim used the syntagm *scientific culture* very often. In view of his positivism, i.e. his

---

40 Durkheim, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: livre premier*, p. 33, 22 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_1.pdf).

41 Ibidem, pp. 190–191; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_1.pdf).

42 Durkheim, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: livre deuxième*, p. 255, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_2.pdf).

43 Ibidem, p. 273.

44 Ibidem, p. 170.

---

attitude towards science and its role in the change of the French society, such information cannot surprise us. However, given the high frequency of the occurrence of this term in his entire opus – though it occurs less frequently in *The Elementary Forms of Religious Life* – we can say that the use of this syntagm is extensive. When taking into account his entire work, the information which will be presented later in this paper forces us to such a conclusion. On the other hand, when it comes to this study, the term *scientific culture* is not so frequent, but its pronounced use is even more noticeable if one takes into account the fact that this work has so-called ‘primitive societies’ as the subject of its research, i.e. the very beginning of the evolution of religion (totemism). In addition, *scientific culture* implies that Durkheim did not have in mind mere development of knowledge and skills which science brings, and which would be created and reproduced in a narrow circle of academic institutions (faculties, institutes, laboratories, etc.).

During his discussion with Bréal (Michel Bréal) concerning the idea of the influence of language on constituting and formulating ideas, Durkheim observes as follows: “Sans doute, notre culture scientifique nous permet de redresser aisément les erreurs que le langage pourrait nous suggérer ainsi; mai l’influence du mot dut être toute-puissante alors qu’elle était sans contre-poids”.<sup>45</sup> The syntagm *scientific culture* ‘exudes’ the enlightenment spirit. It therefore appears as an obstacle to errors, or misconceptions. This syntagm also occurs in the role of epistemological, or cognitive ‘normalization’.

As we know, according to his philosophical orientation, Durkheim was a NeoKantian. His attempt should also be considered in this light, the attempt to provide a sociological explanation for the emergence of basic categories, including the causes, at the very end of *The Elementary Forms*: “L’idée de cause n’est pas la même pour un savant et pour un homme dépourvu”.<sup>46</sup> For him, *scientific culture* in this case implies a radical epistemological ‘leap’. However, in order to be able to constitute his sociology of epistemology, he clearly pointed out that the concepts did not need to occur only as a result of a developed (scientific) culture: “Dire que les concepts expriment la manière dont la société se représente les choses, c’est dire aussi que la pensée conceptuelle

---

45 Durkheim, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse : livre premier*, p. 77, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_1.pdf)

46 Durkheim, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse : livre troisième*, p. 352, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_3.pdf)

---

est contemporaine de l'humanité. Nous nous refusons donc à y voir le produit d'une culture plus ou moins tardive".<sup>47</sup>

Durkheim was well aware of the dual role of culture. It is, above all, the Piedmont of the human spirit: "D'une part, l'individu tient de la société le meilleur de soi-même, tout ce qui lui fait une physionomie et une place à part parmi les autres êtres, sa culture intellectuelle et morale. Qu'on retire à l'homme le langage, les sciences, les arts, les croyances de la morale, et il tombe au rang de l'animalité".<sup>48</sup> Culture is clearly shown as a repository of the best that human society has created. On the other hand, culture can also be a *doxa* which an individual or an entire society questions, thus evolving through the process. In combating the ideas of naturalism which sees the emergence of the idea of supernatural in human admiration of the wonders of nature, Durkheim claims as follows: "Il y est trop accoutumé pour en être fortement surpris. Il faut de la culture et de la réflexion pour secouer ce joug de l'accoutumance et découvrir tout ce qu'il y a de merveilleux dans cette régularité même".<sup>49</sup> Regardless of the continuous cycle of creating and overcoming the achieved degree of a given culture, Durkheim also finds permanent elements in it: "Ainsi, il y a un ascétisme qui, inhérent à toute vie sociale, est destiné à survivre à toutes les mythologies et à tous les dogmes; il fait partie intégrante de toute culture humaine".<sup>50</sup> Although in *The Elementary Forms* he did not deal with the issues of social differentiation (at least not to a greater extent, as was the case with *The Division of Labour in Society*), what is interesting is the fact that in this work we can find an example of a 'protoprofessional' group which creates and governs a particular culture.<sup>51</sup>

### *Frequency of Occurrence of the Term Culture*

Due to the limited space, Durkheim's entire work will be analyzed here only at the level of quantitative data. As we said in the introduction of the paper, our analysis will be limited to the 'general aspect' of the term "culture", which would in our

---

47 Ibidem, p. 412.

48 Ibidem, p. 333.

49 Durkheim, É. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: livre premier*, pp. 82, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_1.pdf)

50 Durkheim, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse : livre troisième*, p. 307, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_3.pdf).

51 Durkheim, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: livre deuxième*, p. 233, 24 February 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_2.pdf).

---

case mean that we will first and foremost direct attention at the attributes which occur with this term. We want to see what kind of culture Durkheim (most often) speaks in his works. When we look at Table 1, we can see that the term *scientific culture* had the highest frequency of occurrence (29), which cannot come as a surprise since Durkheim was heavily influenced by Auguste Comte and Saint-Simon (Henri de Saint-Simon) – authors whose works emanate scientism. We could, however, say that the remarkably low frequency of occurrence of the word *culture* alongside any ethnic or national determinant is, in fact, surprising. Thus, *la culture allemande*, together with other ethnic/national uses of the term *culture* (*culture française*, *culture romaine*, *culture grecque...*), does not occur as often (12 times). These results confirm classification of Durkheim into the long, enlightening tradition of authors who felt that culture in its essence is a product of a spirit which can be generalized, or universalized.

Moreover, it is surprising how often Durkheim speaks of certain, separate parts of culture, instead of speaking of culture in general, whether by the latter we refer to national cultures or an even wider sense of it – culture as such, general culture, culture of the entire human race, etc. We cannot speak of these ‘special’ cultures (*culture scientifique*, *culture intellectuelle*, *culture logique*, *culture morale*, *culture esthétique...*) as of subcultures in the full meaning of the word.<sup>52</sup> It is clear, however, that Durkheim devoted a great deal of his work to showing us the layeredness and complexity of the term culture, regardless of the fact that this term did not have a prominent and significant place in its categorical apparatus (in relation to other terms).

Table 1<sup>53</sup>

|                           |    |
|---------------------------|----|
| 1. culture scientifique   | 29 |
| 2. culture intellectuelle | 25 |
| 3. culture logique        | 17 |
| 4. culture générale       | 14 |

---

52 In this case, we are referring to Durkheim’s use of these terms.

53 It should be mentioned that, for the purpose of the transparency of the table, we excluded certain cases which are not ‘pure’ examples of the stated attributes that occurred alongside the word “culture”. Thus, for example, under number 10. *culture spécial*, we did not include *une culture toute spéciale*, although, given the meaning of the word, such a merger could be carried out. We believe that such a combination of classification categories would complicate the presentation of the data without significantly affecting the structure of the frequency. Moreover, in the table there are only reports of the word “culture” occurring with a certain attribute. Other instances of the occurrence of the word “culture” were not included in Table 1.

|  |    |
|--|----|
| 5. culture morale                      | 11 |
| 6. culture esthétique                  | 11 |
| 7. haute culture                       | 10 |
| 8. culture humaine                     | 10 |
| 9. culture littéraire                  | 8  |
| 10. culture spéciale                   | 6  |
| 11. culture secondaire                 | 6  |
| 12. culture allemande                  | 6  |
| 13. culture pédagogique                | 4  |
| 14. culture française                  | 4  |
| 15. culture moyenne                    | 4  |
| 16. culture religieuse                 | 3  |
| 17. culture classique                  | 3  |
| 18. culture professionnelle            | 3  |
| 19. culture grammaticale               | 2  |
| 20. culture historique                 | 2  |
| 21. culture mentale                    | 2  |
| 22. culture sociologique <sup>54</sup> | 2  |

When we look at Table 2, which gives us a general overview (of the frequency) of the use of the term “culture” for each of the works, we see that this term most often occurs in works dedicated to education, or pedagogy.<sup>55</sup> This cannot be a surprise to us, given his understanding of the process of socialization, or upbringing. For him, upbringing does not imply that the child only adopts and develops a “number of physical, intellectual, and moral states” required not only by society as a whole, but also “by a special environment for which it is specifically intended”.<sup>56</sup> In this respect, one should understand that Durkheim devoted a great part of these studies to the contemplation of the

---

54 We did not account for the word “culture” in this table when it appeared less than twice.

55 As we know, Durkheim constituted sociology as an academic discipline along with pedagogy Lukes, S. (1973) *Emile Durkheim – His Life and Work*, London: Allen Lane the Penguin Press, pp. 105–106.

56 Durkheim, Emile (1922) *Éducation et sociologie*, p. 9, 12. 02. 2018; [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/education\\_socio/education\\_socio.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/education_socio/education_socio.pdf)

---



role of scientific, literary, aesthetic... culture in the process of upbringing.

Out of the 104 literature units involved in the analysis, the word “culture” appeared 332 times in total. The word was not found in 67 publications, while in 16 works it appeared only once (twice in 7 works, three times in three works, twice in two works, etc.). In just three works (*Éducation et sociologie*, *L'éducation morale*, *L'évolution pédagogique en France*), the word “culture” was used 218 times in total, which makes for approximately two-thirds (65.6%) of the total number of times this term occurred. Not only does this fact indicate Durkheim's understanding of upbringing and education, but it also indicates that the term culture did not have a more prominent place in his sociological theory.

*Table 2*

| Title of the work  | no. of use of the term culture |
|--|--------------------------------|
| 1. <i>La Suicide</i>   | 11                             |
| 2. <i>Les formes élémentaires de la vie religieuse</i>                           | 15                             |
| 3. <i>De la division du travail social</i>                                       | 15                             |
| 4. <i>Les règles de la méthode sociologique</i>                                  | 5                              |
| 5. <i>Le socialisme</i>  | 0                              |
| 6. <i>Éducation et sociologie</i>  | 25                             |
| 7. <i>L'Allemagne au-dessus de tout</i>  | 3                              |
| 8. « <i>Le « CONTRAT SOCIAL » de Rousseau</i> »                                  | 1                              |
| 9. <i>La contribution de Montesquieu à la constitution de la science sociale</i> | 1                              |
| 10. <i>Cours de philosophie fait au Lycée de Sens</i>                            | 1                              |
| 11. <i>Le crime, phénomène normal</i>  | 0                              |
| 12. <i>Définitions du crime et fonction du châtement</i>                         | 0                              |
| 13. <i>Discours aux lycéens de Sens</i>  | 2                              |
| 14. <i>L'éducation morale</i>  | 33                             |
| 15. <i>L'évolution pédagogique en France</i>                                     | 160                            |
| 16. <i>La prohibition de l'inceste et ses origines</i>                           | 1                              |
| 17. <i>De la définition des phénomènes religieux</i>                             | 1                              |
| 18. <i>Deux lois de l'évolution pénale</i>                                       | 0                              |

---

|  |   |
|--|---|
| 19. <i>Sur le totémisme</i>  | 1 |
| 20. <i>Sur l'organisation matrimoniale des sociétés australiennes</i>                                    | 0 |
| 21. <i>Leçons de sociologie</i>  | 3 |
| 22. <i>Pragmatisme et sociologie</i>   | 3 |
| 23. <i>Friedrich Ratzel, Anthropogéographie</i>  | 0 |
| 24. <i>Cours de science sociale. Leçon d'ouverture</i>   | 0 |
| 25. <i>La sociologie en France au XIXe siècle</i>  | 0 |
| 26. <i>Sociologie et sciences sociales</i>   | 0 |
| 27. <i>Alfred Fouillée, La Propriété sociale et la démocratie</i>  | 1 |
| 28. <i>Les études de science sociale</i>   | 1 |
| 29. <i>Les principes de 1789 et la sociologie</i>  | 1 |
| 30. <i>Sur la définition du socialisme</i>   | 0 |
| 31. <i>Socialisme et science sociale</i>   | 0 |
| 32. <i>La conception matérialiste de l'histoire</i>  | 0 |
| 33. <i>L'élite intellectuelle et la démocratie</i>   | 1 |
| 34. <i>Pacifisme et patriotisme</i>  | 4 |
| 35. <i>L'avenir de la religion</i>   | 0 |
| 36. <i>Le dualisme de la nature humaine et ses conditions sociales</i>                                   | 0 |
| 37. <i>Représentations individuelles et représentations collectives</i>                                  | 0 |
| 38. <i>Détermination du fait moral</i>   | 0 |
| 39. <i>Réponses aux objections</i>   | 0 |
| 40. <i>Jugements de valeur et jugements de réalité</i>   | 0 |
| 41. <i>La sociologie et son domaine scientifique</i>   | 1 |
| 42. <i>La science sociale selon De Greef</i>   | 0 |
| 43. <i>Une confrontation entre bergsonisme et sociologisme: le progrès moral et la dynamique sociale</i> | 0 |
| 44. <i>L'état actuel des études sociologiques en France</i>  | 1 |
| 45. <i>La sociologie</i>   | 0 |

|  |    |
|--|----|
| 46. <i>Sociologie et sciences sociales</i>   | 2  |
| 47. <i>La sociologie et les sciences sociales. Confrontation avec Tarde</i>                  | 0  |
| 48. <i>L'empirisme rationaliste de Taine et les sciences morales</i>                         | 1  |
| 49. <i>Le problème sociologique de la connaissance</i>                                       | 0  |
| 50. <i>Débat sur l'explication en histoire et en sociologie</i>                              | 0  |
| 51. <i>Débat sur l'économie politique et les sciences sociales</i>                           | 0  |
| 52. <i>L'origine de l'idée de droit</i>  | 0  |
| 53. <i>La science positive de la morale en Allemagne</i>                                     | 4  |
| 54. <i>Communauté et société selon Tönnies</i>   | 0  |
| 55. <i>Le rôle des grands hommes dans l'histoire</i>   | 2  |
| 56. <i>La vie universitaire à Paris</i>  | 16 |
| 57. <i>Le problème religieux et la dualité de la nature humaine</i>                          | 0  |
| 58. <i>Cours sur les origines de la vie religieuse</i>                                       | 0  |
| 59. <i>De l'irréligion de l'avenir</i>   | 0  |
| 60. <i>Crime et santé sociale</i>  | 0  |
| 61. <i>Le divorce par consentement mutuel</i>  | 0  |
| 62. <i>Débat sur le mariage et le divorce</i>  | 0  |
| 63. <i>Suicide et natalité. Étude de statistique morale</i>                                  | 0  |
| 64. <i>Débat sur l'éducation sexuelle</i>  | 0  |
| 65. <i>Définition du fait moral</i>  | 0  |
| 66. <i>Introduction à la morale</i>  | 0  |
| 67. <i>Débat sur le fondement religieux ou laïque à donner à la morale</i>                   | 2  |
| 68. <i>Débat sur les rapports entre les idées égalitaires et la rationalité de la morale</i> | 0  |
| 69. <i>Introduction à la sociologie de la famille</i>  | 0  |
| 70. <i>La famille conjugale</i>  | 0  |
| 71. <i>Origine du mariage dans l'espèce humaine d'après Westermarck</i>                      | 1  |

|  |   |
|--|---|
| 72. <i>Cérémonies nuptiales en Algérie</i>                         | 0 |
| 73. <i>Droit matrimonial juif</i>                                  | 0 |
| 74. <i>Droit matrimonial au Japon</i>                              | 0 |
| 75. <i>Le mariage en Égypte</i>                                    | 0 |
| 76. <i>Rites nuptiaux au Moyen Age</i>                             | 0 |
| 77. <i>Coutumes sexuelles dans la mythologie grégoromaine</i>      | 0 |
| 78. <i>La condition de la femme en Chine</i>                       | 0 |
| 79. <i>Vie sexuelle dans l'ancienne Allemagne</i>                  | 0 |
| 80. <i>La condition de la femme</i>                                | 0 |
| 81. <i>La femme dans l'histoire</i>                                | 0 |
| 82. <i>La constitution selon Platon, Aristote, Machiavel</i>       | 0 |
| 83. <i>Une révision de l'idée socialiste</i>                       | 0 |
| 84. <i>L'État</i>  | 0 |
| 85. <i>Tableau de l'organisation sociale au Japon</i>              | 0 |
| 86. <i>État et société en Russie</i>                               | 0 |
| 87. <i>Le problème du clan comme noyau primaire de la société</i>  | 0 |
| 88. <i>Les communes françaises du Moyen Age</i>                    | 0 |
| 89. <i>L'organisation politique des primitifs</i>                  | 0 |
| 90. <i>Villes, États et confédérations en Grèce</i>                | 0 |
| 91. <i>Les tribus chez les Grecs et les Romains</i>                | 0 |
| 92. <i>L'autorité dans la Russie ancienne</i>                      | 0 |
| 93. <i>Formes élémentaires de l'organisation sociale</i>           | 0 |
| 94. <i>Organisation sociale Masai</i>                              | 1 |
| 95. <i>Origine de l'État et de la famille à Rome</i>               | 0 |
| 96. <i>La plèbe romaine</i>  | 0 |
| 97. <i>Organisation juridique et sociale des Bantous congolais</i> | 1 |
| 98. <i>Organisations sociales des Baganda</i>                      | 0 |
| 99. <i>Organisations sociales en Afrique orientale</i>             | 0 |
| 100. <i>La "pédagogie" de Rousseau. Plans de leçons</i>            | 2 |

101. *L'enseignement philosophique et l'agrégation de philosophie* 2
102. *Note sur la spécialisation de l'agrégation de philosophie* 2
103. *La philosophie dans les universités allemandes* 5

### *Conclusion*

Why was it important to offer an analysis of the content of the use of the word “culture” in the works of Émile Durkheim? Firstly, the term culture is inherently significant for the sociological theory. In this regard, absence of a more frequent use of the term is equally indicative; therefore, even though the data are relatively ‘scarce’, we believe that the offered analysis is relevant. We can say that Durkheim did not use the term “culture” very often, given the scope of his work. Furthermore, it most often occurred in a context which does not imply particularity, uniqueness, and self-importance of a certain social group – in meanings that would be close to the romantic tradition. When it comes to the influence of Durkheim’s work on the later development of sociology, we would say that it is difficult to describe even in rough terms. However, here we can list only one author as an example – Jeffrey Alexander. His *cultural sociology*, which the author himself opposes to the sociology of culture, rests on the premise that “every action, no matter how instrumental, reflexive, or coerced vis-à-vis its external environments, is embedded to some extent in a horizon of affect and meaning”.<sup>57</sup> Therefore, culture is not a mere object (as in the case of the sociology of culture), but rather a starting point for any sociological research. Alexander found the roots of his cultural sociology precisely in the work of (‘the old’) Durkheim. His debt to Durkheim, that is, the influence he had on him, was also materialized through two collections honoring the French classic.<sup>58</sup>

Secondly, it should be mentioned that Durkheim is not just a significant name for the history of sociology, but also for the emergence of anthropology. In a number of definitions, culture itself appears as the central concept of determining this science.<sup>59</sup> Together with his nephew Marcel Mauss, Durkheim made a significant contribution to the development of anthropology

---

57 Alexander, J. (2003) *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford: Oxford University Press, p. 12.

58 Alexander J. (ed.) (1988) *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*, Cambridge: Cambridge University Press; Alexander, J. and Smith, P. (eds.) (2005) *The Cambridge Companion to Durkheim*, Cambridge: Cambridge University Press.

59 Naturally, we are not referring to biological anthropology.

---

in France. He largely influenced anthropology through his works on religion (totemism), taboo, rituals, etc. In this case, we see the discrepancy between the use of the term “culture” and Durkheim’s considerations of phenomena which, by their nature, can be classified in its domain. Therefore, our analysis must in no way originate the conclusion that Durkheim ignored the issues and problems studied by (sociocultural) anthropology. On the contrary, the data suggest that the use of this term in his opus is relatively restrictive, yet, if we were not to reduce it to the level of a term, it would gain entirely different dimensions. Nonetheless, this type of research was not the (primary) goal of our work.

#### LITERATURE:

- Alexander, J. (2003) *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford: Oxford University Press.
- Alexander, J. and Smith, P. (eds.) (2005) *The Cambridge Companion to Durkheim*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Alexander, J. (ed.) (1988) *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Harvard University Press.
- Dirkem, E. (2007) *Društvo je čoveku bog*, Beograd: ISI.
- Dirkem, E. (1981) *Vaspitanje i sociologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Durkheim, É. (1893a) *De la division du travail social : livre I*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_1.pdf)
- Durkheim, É. (1893b) *De la division du travail social : livres II et III*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail_2.pdf)
- Durkheim, É. (1894a) *Les règles de la méthode sociologique*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/regles\\_methode/durkheim\\_regles\\_methode.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/regles_methode/durkheim_regles_methode.pdf)
- Durkheim, É. (1897a) *Le suicide. Étude de sociologie : livre I*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_1.pdf)
- Durkheim, É. (1897b) *Le suicide. Étude de sociologie : livre II*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_2.pdf)
- Durkheim, É. (1897c) *Le suicide. Étude de sociologie : livre III*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide\\_Livre\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_3.pdf)

- Durkheim, É. (1912a) *Les formes élémentaires de la vie religieuse : livre premier*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_1.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_1.pdf)
- Durkheim, É. (1912b) *Les formes élémentaires de la vie religieuse : livre deuxième*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_2.pdf)
- Durkheim, É. (1912c) *Les formes élémentaires de la vie religieuse : livre troisième*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuse/formes\\_elementaires\\_3.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuse/formes_elementaires_3.pdf)
- Fajgelj, S. (2010) *Metode istraživanja ponašanja*, Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.
- Fournier, M. (2012) *Emile Durkheim: A Biography*, Cambridge: Polity.
- Gouldner, A. (1980) *Za sociologiju*, Zagreb: Globus.
- Herder, J. G. Another Philosophy of History for the Education of Mankind, in: *Another Philosophy of History and Selected Political Writings*, eds. Evrigenis, I. and Pellerin, D. (2004), Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Jackson, J. and Nadine, W. (2004) *Race, Racism, and Science: Social Impact and Interaction*, Santa Barbara: Abc-Clio.
- Jones, R. (2004) *The Development of Durkheim's Social Realism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Comte, E. (1991) Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose, in: *Political Writings*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukes, S. (1973) *Émile Durkheim – His Life and Work*, London: Allen Lane the Penguin Press.
- Manić, Ž. (2014) *Primena i mogućnosti metoda analize sadržaja u sociologiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd.
- Milić, V. (1996) *Sociološki metod*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Montesquieu, C. (1989) *The Spirit of the Laws*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, A. (1977) *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Chicago: Chicago University Press.
- Strenski, I. (1997) *Durkheim and the Jews of France*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Wolin, S. (2004) *Politics and Vision*, Princeton: Princeton University Press.

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

ДИРКЕМОВА УПОТРЕБА РЕЧИ КУЛТУРА

АНАЛИЗА САДРЖАЈА

Сажетак

Користећи методу анализе садржаја у раду смо понудили сажет увид употребе појма „култура” у делу Емила Диркема. Имајући у виду да се у Диркемовом делу може уочити наслеђе просветитељства, али посредно и традиција романтизма, сматрамо важним питање употребе наведеног појма. Ширина значења која се везују за појам „култура” чини га погодним за употребу као својеврсног индикатора. Попут Роршахових мрља у њега се могу учитавати веома различита значења. Налази показују да Диркем реч „култура” није употребљавао тако често имајући у виду обимност његовог дела, најчешће је везујући за научно, интелектуално, логично, итд. Посебну пажњу смо посветили његовим најзначајнијим делима (*The Division of Labour in Society, Rules of Sociological Method, Suicide and The Elementary Forms of the Religious Life*). Остала дела обухваћена су квантитативном анализом употребе речи „култура” у којој смо покушали да уочимо најфреквентније атрибуте који се јављају уз наведени појам. Анализом је обухваћен највећи део Диркемовог опуса објављеног током и након његовог живота.

**Кључне речи:** *култура, Емил Диркем, анализа садржаја, позитивизам, романтизам, просветитељство*



РТС, Радио Београд

DOI 10.5937/kultura1858280V

УДК 316.774:316.32

316.776:004

оригиналан научни рад

# ПАРАДИГМА ПАРТИЦИПАТИВНОСТИ У САВРЕМЕНОМ МЕДИЈСКОМ КОНТЕКСТУ

---

**Сажетак:** У раду „Парадигма партиципативности у савременом медијском контексту” разматрана је парадигма партиципативности у оквиру савременог медијског контекста, будући да је анализа савременог медијског и информационо-комуникационог контекста неопходна основа за стицање целовитијих увида у нове парадигме партиципативности и партиципативне праксе. У раду су кратко назначени кључни појмови, појаве и процеси који су значајни за дигитални медијски контекст: конвергенција и дигитализација медија, мултитаскинг, медији као учесници у стварању поруке, експанзија друштвених медија. Такође, у раду је указано и на одређене сличности и разлике између партиципативних пракси пре и после интернета, на утицај информационо-комуникационих технологија на медијску сферу, те посебно на могућност која представља јединствену одлику савременог медијског контекста: могућност да се, применом дигиталних технологија и медија, укључимо и ангажујемо у медијској и технолошкој сфери, на аутономан начин, вођени сопственим интересовањима. Медији који омогућавају учење корисника и отварају могућности за неговање и развој партиципативне културе у раду су одређени као партиципативни медији и дате су основне назнаке њихових кључних карактеристика, значајних за тему рада.

**Кључне речи:** парадигма партиципативности, савремени медији, партиципативни медији, нови медији, дигитализација, информационо-комуникационе технологије, друштвени медији

---

*Учити како да омогућимо дијалог је уметност... Поштујмо различите доприносе учесника. Слушајмо пажљиво. Одговарајмо на питања и коментаре учесника уместо да се држимо своје агенде. И створимо сигурно и структурирано окружење да бисмо ово остварили.<sup>1</sup>*

### *Партиципативност VS нова парадигма партиципативности<sup>2</sup>*

Партиципативност није нов, нити једнозначан концепт и у литератури се партиципативност, односно учествовање и давање сопственог доприноса одређеним активностима, догађајима, производима итд., као појам разматра у веома различитим контекстима – политичком, друштвеном, културном, медијском итд., и анализирају се различити појавни облици, термини, практични и теоријске оквири. Односно, можемо да говоримо о партиципативним праксама у различитим областима: политици, визуелним уметностима, музеологији, технологији итд. Партиципативност може да се разуме као процес у коме постоји сараднички, односно релативно равноправан однос две или више страна. Аспекти партиципативности су из различитих углова, теоријски и практично, разматрани и пре појаве интернета и развоја веб 2.0 технологија, али парадигма партиципативности у контексту информационог друштва и убрзаног технолошког развоја, има одређене карактеристике учествовања које су специфичне за дигитално доба. Будући да постоје одређене сличности, али и бројне разлике између партиципативних пракси пре и после интернета – можемо да говоримо о *новој парадигми партиципативности*<sup>3</sup>. Ако се у тумачењу овог концепта пође од значења самог глагола „партиципирати” (лат. *participare* – учествовати), видимо да се он најчешће односи на учествовање у економском смислу – партиципирати новчаним или средствима за производњу, у политичком контексту – као учествовање грађана у друштвеном животу и процесу одлучивања, док се у сасвим специфичним

---

1 Simon, N. *The participatory museum*, Chapter 4 (приступљено 20. 09. 2014). <http://www.participatorymuseum.org/read/>

2 Рад је настао на основу докторске дисертације „Библиотека као носилац партиципативних пракси у култури у контексту информационог друштва”, одбрањене 06. 09. 2016. на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

3 „Нова парадигма партиципативности” је појам којим се означава скуп промена које карактеришу нове облике корисничке партиципације у Веб 2.0 окружењу у коме су ИКТ знатно унапредиле могућности да савремена публика и корисници постану активни учесници у глобалним и локалним комуникационим процесима, ствараоци и дистрибутери садржаја на глобалној рачунаској мрежи, да од посматрача постану иницијатори и сарадници у различитим областима.

значењима овај глагол користи и у области уметности, филозофији, религији итд. У „Лексикону страних речи и израза“<sup>4</sup> именица *партиципант* има значење: учесник, партиципација (лат. *participacio*) и значи учешће, суделовање, глагол партиципирати (лат. *participare*) значи: имати у чему учешће или удела. У „Речнику синонима“ наведено је следеће: 21013. Учешће (ср.), учесништво, саучесништво, сарадња: сарадња с неким у каквом послу, раду телесном или духовном, научном подухвату.<sup>5</sup> Концепти, односно појмови са којима се, између осталог, партиципативност доводи у везу су: активност, укљученост, интеракција, социјално удруживање, демократија, могућност, отвореност, слобода итд. Значајно је да из наведеног имплицира једна суштински важна карактеристика коју има значење речи *партиципативност* у српском језику у појединим примерима, а то је – сарадња. Партиципативност можемо да разумемо као процес у коме постоји сараднички, односно релативно равноправан однос две или више страна.<sup>6</sup>

*У чему се огледају разлике између  
партиципативних пракси пре и  
после интернета?*

Суштина концепта Веб 2.0 заснива се управо на доприносу и партиципацији корисника, на интерактивним односима које корисници успостављају онлајн са потенцијално неограниченим бројем других корисника, на стварање, дељење и размену садржаја без временских или географских ограничења, те о партиципативности можемо данас да говоримо у једном глобалном контексту. Захваљујући модерној и све приступачнијој технологији, данас смо у могућности да из своје дневне собе, на пример, учествујемо у дискусији или предавању које се збива на другом крају земаљске кугле, да у реалном времену успостављамо дијалог са бројним учесницима из целог света, постављамо питања или партиципирамо на неки други креативан начин. Дигитални системи комуникације омогућавају да се интегришу различите врсте података – фотографија, глас, видео или аудио запис итд. и да садржај који смо генерисали поделимо на некој онлајн платформи за друштвено умрежавање, проширимо вест о значају догађаја у коме смо учествовали и/или покренемо разговор о томе у реалном времену са потенцијално

---

4 Вујаклија, М. (1996/7) *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета, стр. 653.

5 Лалевић, М. (2004) *Синоними и сродне речи српскохрватског језика*, Београд: Нолит, стр. 806.

6 У овом значењу се појам „партиципативност“ користи у овом раду

неограниченим бројем учесника. Пре појаве интернета овако нешто никада није било могуће. Дакле, могућности су веома бројне, има их све више свакога дана и технолошки су напредније.

Развој партиципативних софтверских апликација и Веб 2.0 алатки, учинили су да учествовање у одређеним онлајн активностима, које све више замагљују границу између продукције и потрошње – постане део свакодневице милиона људи.<sup>7</sup> Оно што партиципативност у данашње време чини радикално другачијом је чињеница да су друштвени медији<sup>8</sup> на интернету учествовање приступачнијим него икада до сада и, што је такође веома важно, учинили га приступачнијим много већем броју људи. Односно, како тврди Нина Симон (Nina Simon), развој веб 2.0 технологија је трансформисао лимитирану и не одвећ учесталу партиципативност у учествовање које је могуће било када, било коме и било где<sup>9</sup>. Свакако, неопходно је да имамо у виду одређена ограничења јер упркос жељи да сви људи буду „дигитално равноправни”, још увек постоје велике разлике, које се у теорији и пракси одређују као „дигитални јаз”. Одређене разлике у економском и социјалном статусу доводе и до разлика у степену дигитализације и информатизације појединих земаља, па самим тим и до (не)могућности да се у дигиталном свету адекватно и равноправно партиципира.

Кристофер Келти (Christopher Kelty) такође поставља једно од суштинских питања када је о овој теми реч: како изгледа учествовање у савременом медијском окружењу и како је на неки нов начин постало значајно, уз уважавање свега што је означавало у прошлости?<sup>10</sup> Да ли се мреже и хијерархија узајамно искључују, те да ли су то уопште адекватни термини за оно што се дешава са партиципативношћу данас? И ако нису – који термини јесу адекватни? Келти сматра да су истраживачи у последњој декади проширили концепте и термине којима објашњавају утицај који интернет и нови

---

7 Beer, D. and Burrows, R. (2010) Consumption, Prosumption and Participatory Web Cultures: An Introduction, *Journal of Consumer Culture* 10: 3 SAGE, 10.

8 Под појмом друштвени медији се подразумева: све платформе на интернету на којима корисници могу да креирају, преузимају, размењују и деле медијске садржаје. Сматрамо да су друштвени медији, за разлику од традиционалних масовних медија, у својој основи дизајнирани као партиципативни медији.

9 Simon, N. *The participatory museum*, Chapter 1 (приступљено 20. 09. 2014); <http://www.participatorymuseum.org/read/>

10 Kelty, C. From participation to power, *The participatory cultures handbook* ed. Delwiche, A. and Henderson, J. J. (2013), New York, Routledge, part I, Kindle Edition.

медији имају на партиципативност: конвергентна култура, викиномија, мудрост гомиле (*wisdom of crowds*<sup>11</sup>), иновације предвођене корисником итд, али да је, без обзира како дефинишемо овај термин, једно сигурно – од учествовања се данас очекује да нужно утиче на структуру, организацију или технологију у којој се учествује. Овај аутор види партиципативност као креативну снагу која може да донесе промену у друштву, али наглашава да оно што заиста сматра да је важно је чињеница да нам недостаје конкретна апаратура којом можемо да одговоримо на проблематизовање овог концепта.

На теоријском нивоу, како Леополдина Фортунати (*Leopoldina Fortunati*) закључује у студији у којој је разматран однос између учествовања и нових медија, *партиципација* је амбивалентан појам<sup>12</sup> будући да носи са собом двојако значење: јако (директно и активно учествовање) и слабо (индиректно и пасивније), те је става да партиципацију одликују и капацитет за укључивање у заједницу, али и могућност да будемо искључени из социјалног живота. Фортунати је анализирао студентске есеје о партиципацији и новим медијима и према степену учествовања поделила кориснике на: примарне учеснике (дају информације и унапређују их), секундарне учеснике (углавном конзумирају информације, али повремено и доприносе садржају – означавањем, рангирањем и сл.) и посматраче (само конзумирају информације на вебу и највећа група корисника веб 2.0 технологија спада у ову групу). На основу одговора ауторка је извела закључак да постоје четири различите димензије онлајн партиципације: присуство, интелектуални допринос, утицај на доношење одлука и утицај на стратегије у решавању кључних проблема. Разлоге због којих онлајн учествовање постаје све масовније и све обимније испитаници виде у чињеници да интернет допушта да стид буде превазиђен, пружа могућност да постанемо видљиви и популарни и не виде онлајн учествовање као замену за офлајн партиципацију, већ као њен продужетак и њеног модератора. Такође, ову нову димензију онлајн партиципације виде као још један доказ нарцистичког друштва у коме се свет види једино у функцији субјекта. Дакле, технологија је само један од фактора

---

11 У књизи „*Wisdom of crowds*”, Џејмс Суrowиеcki (James Surowiecki, 2004, USA) тврди да групно прикупљање информација (колективна мудрост, *collective wisdom*) резултира одлукама које су често боље него одлуке које би појединачно сваки члан групе могао да донесе.

12 Leopoldina, F. (2011) Online Participation and the New Media, in: *Cultures of Participation, Media Practices, Politics and Literacy*, ed. Fortunati, L., Gebhardt, J. and Vincent, J., Ebsco Publishing: e-book Academic Collection Trial, p. 19.

који одређују партиципацију, те се стална конектованост и приступ мобилним технологијама не могу изједначити са учествовањем, иако се у разматрању партиципативних пракси фокус усмерава готово искључиво на алатке онлајн платформи за друштвено умрежавање<sup>13</sup>. На ову чињеницу упозорава и Јан Мекшејн (Ian McShane) и тврди да дискусије о партиципативној култури покрећу дугорочна питања о њеном успеху, те наводи да се партиципативна култура уоквирава у технолошким, социолошким и епистемолошким терминима и уско фокусира на коришћење друштвених медија.

Сматрамо да се одређена ограничења и изазови партиципативне културе<sup>14</sup>, уз додатна истраживања и критички однос према овим праксама, могу унапредити и континуираном едукацијом особља институције и самих корисника. Ту пре свега имамо у виду обуку којом би се побољшао и повећао обим у коме публика креативно и активно учествује (мотивација корисника и запослених, савладавање вештина онлајн комуникације и интеракције и сл.), те едукацију којом би се одређени ризици свели на најмању меру (нехотична или хотимична злоупотреба података, нарушавање приватности и безбедности итд.).

Један од разлога убрзаног развоја нове, глобалне партиципативне културе је интензиван развој нових технологија<sup>15</sup> који је утицао на развој нових облика интеракције који су више

---

13 Greif, H. et al. (2011) Introduction, in: *Cultures of Participation, Media Practices, Politics and Literacy*, ed. Fortunati, L., Gebhardt, J. and Vincent, J., Ebsco Publishing: e-book Academic Collection Trial, p. 9.

14 Појам „партиципативне праксе у култури” користимо у значењу које се односи на партиципацију у продукцији културних артефаката, промоцији културне баштине и на партиципирање у креирању и реализацији програма у овој области, учествовање у чувању, презентацији и промоцији садржаја из области културе, итд. Појам „партиципативна култура” користимо у следећем значењу: партиципативна култура је култура мање или више активног учествовања (партиципације), у различитим областима: уметности, политици, култури, образовању, друштву итд. Партиципативну културу разумемо као појам којим се описује култура коју карактерише неговање и развој корисничког учествовања у различитим сферама савременог живота, као културу која је отворена, која подстиче дијалог, креативност и критичко мишљење, као културу сарадње и заједничког рада на остваривању одређених циљева. Дистинкције ради, а да бисмо указали и нагласили разлике у обиму активности, „учествовање” разликујемо од „партиципације” према степену и квалитету ангажмана и под партиципацијом подразумевамо виши степен и квалитет укључености, проактивности и ангажмана. Глагол „партиципирати”, као и именице: „партиципант” и „партиципација”, такође користимо у наведеном значењском и културолошком контексту. Партиципативност видимо као појам свеобухватнији од појма *crowdsourcing*.

15 Liu, S. and Ziemke, J. From Cultures of Participation to the Rise of Crisis Mapping a Networked World, in: *The participatory cultures handbook*, ed.

децентрализовани и широко распрострањени у друштву. Ипак, друштвени медији и партиципативност у дигиталном добу значе много више од могућности да онлајн приступимо изузетно великом броју информација и садржајима – омогућава нам и да учествујемо у различитим креативним активностима на глобалној рачунарској мрежи, да на лакши, јефтинији и доступнији начин него што је то био у случај у добу пре интернета стварамо и делимо генерисани садржај. Чарли Гир се критички осврће и на појам партиципативне културе и наводи да бисмо могли да помислимо да у случају нових дигиталних медија и мрежа ми „... или наслућујемо појаву нове „партиципаторне културе” далеко веће сарадње и солидарности, или пак да нашој дигиталној култури прети опасност од стварања пандемонијума сукобљеног медијског шума, самоистицања и бесмислене бестелесне интеракције у све уситњенијем друштву”.<sup>16</sup> Свет у коме живимо овај аутор види као свет у коме смо све више повезани и све више раздвојени и, као посебно важно, наглашава чињеницу да смо дошли до тачке у којој су дигиталне технологије све више учесници у нашој све више партиципативној култури, те закључује да је стално преиспитивање ситуације у којој се налазимо потребније него икад, утолико више што технологија постаје све мање видљива, јер је све више саставни део нашег постојања.

Такође, парадокс партиципативних медија<sup>17</sup>, чију демократичност само условно можемо да посматрамо и као кључну предност, огледа се и у нечему сасвим супротном принципима демократије – услови њиховог коришћења јасно показују да немамо у потпуности контролу над садржајем који смо сами креирали, да не можемо сви да му под једнаким условима приступимо, да може бити надзиран, контролисан, па и злоупотребљен, да се често користи искључиво у комерцијалне сврхе и са једним јединим циљем – стицање профита итд. Према развоју онлајн комуникацијских процеса и алатки - од хипертекста до веб 2.0, критички се односи

---

ed. Delwiche, A. and Henderson, J. J. (2013), New York, Routledge, Chapter 19, Kindle Edition.

16 Gir, Č. (2011) *Digitalna kultura*, Beograd: Clio, str. 210.

17 Под појмом „партиципативни медији” подразумевамо све медије који, уз примену различитих софтверских алата, подржавају и омогућавају повезивање и активну партиципацију мањег или већег круга корисника у оквиру: блогова, вики платформи, таговања, онлајн друштвеног умрежавања и генерисања и дељења различитих садржаја итд. Као синоним у дисертацији се користи и појам „друштвени медији” који је детаљније разматран у одељку „Библиоотеке и ИКТ: могућности и изазови”.

---

и Ганаел Ланглоа (Ganael Langlois),<sup>18</sup> која наводи да су ови видови комуникације увек били виђени као поновно буђење активних корисника, који замењују пасивне и изманипулисане масе, и успевају да се њихов глас широм света „чује”. Ауторка се критички односи и према идејама Хенрија Џенкинса и тврди да су алатке које нуде популарни веб сајтови, попут *YouTube*-а или Википедије, поново актуелизовале овакав некритички приступ, односно изједначавање повећаног учествовања у комуникацији – захваљујући коришћењу технологија, са демократским акцијама и комуникацијама. Ланглоа сматра да су тврдње о демократичности партиципативног медијског окружења само делимично тачне, односно мишљења је да било ко може да покуша да се изрази, али да морамо имати у виду следеће: мрежне услове који то омогућавају, начине управљања различитим протоколима и софтверима на глобалној межи, културолошке праксе који ову продукцију омогућавају, питања цензуре и слободе итд.

Дивна Вуксановић критички указује на неколико важних тема које реферишу на културу, кориснике и медије у савременом контексту. Имајући у виду да су садржаји који се пласирају у јавност путем друштвених медија доступни свима који имају одређене технолошке алатке, ауторка увиђа да се „... у пракси овај вид техничке доступности најчешће показује у облику пасивног, некритичког конзумирања најразличитијих, углавном кич и шунд медијских садржаја, асимилованих од стране просечног рецепијента, док се у ретким ситуацијама догађа да је корисник вољан и оспособљен да пружи властити „креативни” допринос друштвено-мрежном комуницирању”.<sup>19</sup> Критички разматрајући друштвену мрежу *Facebook*, Вуксановић закључује да већина корисника ове онлајн платформе за друштвено умрежавање не користи стваралачки потенцијал партиципативности или га употребљава у аматерском кључу изражавања.

### *Савремени (дигитални) медијски контекст*

За разумевање савремене парадигме партиципативности неопходно је<sup>20</sup> и боље разумевање појма медија које је у великој мери одређено конкретним друштвеним и културним

---

18 Langlois, G. (2013) Participatory culture and the New Governance of Communication: The Paradox of Participatory media”, *Television and new Media*, 14: 91, p. 91-92.

19 Vuksanović, D. (2011) *Filozofija medija 2*, Beograd: Čigoja štampa, str. 152.

20 Аспекти значајни за разумевање парадигме партиципативности су: развој публике, социолошки аспект (контекст информационог друштва), технолошки и етички аспект, правни и законодавни оквир итд.



контекстом и ову чињеницу има у виду Драган Ћаловић када тврди да се „... у западним земљама масовни медији обично двоструко схватају, као извори истине у служби очувања демократских односа у друштву, или пак, као моћна средства манипулисања истином. У земљама где их држава у потпуности или делимично контролише, медији су најчешће схваћени као средства пропаганде и друштвене контроле. Реч је о томе да је разумевање масовних медија у највећој мери условљено начином њихове перцепције.”<sup>21</sup> Ћаловић наводи да медији могу најопштије да се одреде као посредници у преносу поруке између пошиљаоца и примаоци, док Елизабет Бирд (Elizabeth S. Bird), наглашавајући значај критичког преиспитивања медија и медијског утицаја, добро увиђа да је данас: „Теже него икада до сада се дефинишу специфичне радње које обављамо приликом коришћења медија. Бити члан медијске публике је у основи нешто што људи континуирано раде... да ли то значи да смо сви заиста продуценти? Мислим да не, осим ако сматрате да је свако твитер или *Facebook* ажурирање статуса – креативан чин.”<sup>22</sup>

Технолошки напредак и развој дигиталних медија, посебно Веб 2.0 окружења, углавном су сагласни истраживачи, радикално мењају начин на који се људи свакодневно односе и делују са медијима: доступност и једноставност употребе, конзументи постају креатори садржаја који своју поруку могу да пошаљу милионима људи, утицај развоја интернета на тзв. традиционалне медије и сл. – изменили су медијски простор, начине на које мислимо, планирамо, реализујемо и дистрибуирамо медијске садржаје.<sup>23</sup> Глобална рачунарска мрежа и информационо-комуникационе технологије допринеле су и ширењу и развоју програмских садржаја електронских медија и њихову већу доступност путем мобилних телефона, таблета, лаптопова итд. Највећим делом масовни медији данас дигитално производе и дистрибуирају свој садржај и конвергирају ка дигиталним феноменима - интернету, вебу, видео играма итд., стварајући на тај начин непрекинути дигитални „медијаж”, како тврди Чарли Гир.<sup>24</sup>

Имајући у виду тему која је у фокусу рада важно је да нагласимо могућност коју данас имамо, а која представља

---

21 Ћаловић, Д. (2009) *Увод у теорију медија*, Београд: Мегатренд универзитет, стр. 3.

22 Bird, E. (2011) Are we all producers now?, *Convergence and media audiences practices*, *Cultural Studies* Vol. 25, Nos.4-5, p. 512.

23 Исто (према: Henry Jenkins, Axel Bruns, Nightingale i Dwyer, Gross), стр. 502.

24 Gir, Č. нав. дело, стр. 15.

---

јединствену одлику савременог медијског контекста: могућност да се укључимо и ангажујемо у медијској и технолошкој сфери, на аутономан начин, вођени сопственим интересовањима. Медије који омогућавају учешће корисника и отварају могућности за неговање и развој партиципативне културе можемо такође одредити, и то и чинимо, као – партиципативне медије.

Сматрамо да је важно да, када разматрамо интернет у медијском контексту, имамо у виду и налазе Дивне Вуксановић који указују да глобална рачунарска мрежа само условно функционише као медиј масовних комуникација, мада се начини размене комуникацијских порука разликују у односу на размену порука са публиком ранијих мас-медија (радио, тв, филм), „... обрађајући се, у функцији интеракције, сваком кориснику понаособ<sup>25</sup>, управо у смеру како је то одредио Вирилио, говорећи о појави масовног индивидуализма у савременом добу”. На глобалном медијском тржишту је, и то је значајно ради целовитије слике медијског контекста, данас све присутнији комплексан склоп уредничке контроле, притисака власништва, економских и комерцијалних притисака, конкуренције на тржишту и сл. Као једну од кључних речи за разумевање савремене медијске сфере стога данас видимо конвергенцију медија.

### *Конвергенција медија*

Иако појам конвергенција медија – синтагма која се све чешће среће у савременим теоријама медија – може да звучи као сасвим нов, овај тренд је одавно присутан у медијској индустрији, сматра Ана Мартиноли и о конвергенцији медија износи следеће тврдње: „... нове технологије доносе нове изазове традиционалним медијима управо кроз укрштање, спајање, стварање једног новог, над-медија. Конвергенција медија је трајан и актуелан процес који је захватио области медијских технологија, индустрије, медијских садржаја и публике... Конвергенцију медија не би требало разматрати као процес чије ће финале бити стварање једног медија који ће објединити све карактеристике постојећих, већ је то процес који резултира у пролиферацији канала за комуницирање, продукцију и дистрибуцију медијских садржаја<sup>26</sup>. Наглашавајући да је конвергенција медија актуелан и трајан

---

25 Vuksanović, D. nav. delo (prema: Byrnes, W. J. Management and Arts – The Entertainment Business, u: *Management and Arts*, Third Edition, (2003), Focal Press, USA, p. 152).

26 Martinoli, A. (2010) *Transformacija radija kao medija i radijskog auditorijuma pod uticajem novih tehnologija*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti, str. 46.

---

процес који је захватио различите медијске области, ауторка наглашава да је неопходно да ми као потрошачи медијских садржаја развијамо потпуно нове вештине управљања информацијама, нове структуре преноса информација кроз канале, нове креативне жанрове итд., а као највећи изазов истиче управо могућност ангажмана, односно укључивања публике.

Дакле, конвергенција је процес који је у савременом добу одређен променом токова у медијском пејзажу, променама у односима међу постојећим технологијама, променама на медијском тржишту и у медијској индустрији, у жанровима и публици, те да у том смислу свакако надилази пукe техничко-технолошке промене које су свакако веома важне за овај процес постепеног приближавања различитих медија, кроз укрштање и спајање, те уз све већи удео публике у медијској продукцији. Такође, конвергенција медија описује и промене у начину достављања и дистрибуирања медијског садржаја, а ови процеси су праћени и друштвеним и културним трансформацијама, што сматрамо да је такође веома важно да имамо у виду када их разматрамо. Гледано из угла медијских уређаја, конвергенцију можемо да означимо и као сажимање више уређаја у један, са предностима које представљају суму појединачних уређаја.

### *Нови медији*

Као на термин значајан за савремени медијски контекст, овде кратко указујемо и на термин „нови медији”. Овај термин заправо и није нов, односно у употреби је од 70-их година 20. века,<sup>27</sup> и осим у медијском контексту, присутан је и у многим другим областима: уметности, култури, образовању итд. У овом делу дајемо неколико напомена о овом појму, имајући у виду његову широку употребу и присуство у литератури, те значај и улогу новомедијског контекста и технолошки посредоване комуникације за предмет дисертације. Бројна су питања која стоје данас пред медијским теоретичарима који истражују област нових медија: Да ли и које медије можемо одредити као „нове медије”? Да ли би прецизнији назив био „новији медији”, јер оно што се пре деценију сматрало „новим” данас тешко да може да задржи ову одредницу (интернет који је настао у прошлом веку само условно можемо да сматрамо за нови медиј)? Да ли нови медији подразумевају само рачунарски процесуирану комуникацију, дистрибуцију и/или продукцију садржаја, или се под новим медијима

---

27 Kuleto, V. Uticaj interneta i medijska pismenost (приступљено 27. 1. 2013). <http://www.valentinkuleto.com/2013/01/uticaj-interneta-i-medijska-pismenost/>

најчешће подразумевају различити дигитални медији, па је „нови” у овом случају синоним за „дигитални”?

Научна и стручна литература под *новим медијима* најчешће подразумева интерактивне дигиталне медије, за које је карактеристично онлајн и дигитално примање и слање информација (интернет, мобилне уређаје за комуникацију и информисања, блогове итд.), који су супротни традиционалним медијима (радио, новине, ТВ), сматра Ана Мартиноли и наводи да овај појам означава све веће присуство компјутеризованих, дигиталних и умрежених информација и комуникационих технологија које су карактеристичне за крај прошлог и почетак овог века.<sup>28</sup> Увидом у обимну литературу из ове области може се закључити да све масовнијом употребом глобалне рачунарске мреже, и овај појам мења своје карактеристике, те да се данас под њим најчешће подразумевају интернет, друштвени медији, мобилни телефони и преносива мултимедија. Такође, разматрајући образовање младих у контексту нових медија, истраживачи термин нови медији користе да опишу „... медијско окружење у коме традиционалнији медији, као што су књиге, ТВ и радио конвергирају са дигиталним медијима, посебно интерактивним медијима и медијима за друштвену комуникацију”.<sup>29</sup>

Једно од суштинских питања када је о новим медијима реч је питање које је поставио Лев Манович: Како медији постају нови, односно на које начине коришћење компјутера за продукцију и дистрибуирање медија утиче да они постају нови?<sup>30</sup> Као принципе нових медија, уместо већ традиционално постулираних, као што су интерактивност и хипермедији, овај аутор наводи следеће: нумеричка представа, модуларност, аутоматизација, променљивост и културно транскодирање, и додаје да њих треба разумети као опште тенденције у области културе која пролази кроз процес информатизације а не као апсолутне законитости. Овај аутор показује како су нови медији резултат синтезе два одвојена историјска пута: медијских технологија и рачунарства, претварањем медија у нумеричке податке настају нови медији: покретне слике, облици, звуци, графике итд. које сада можемо да обрађујемо у рачунару. Манович сматра да популарно схватање нових медија изједначава овај појам са употребом рачунара за приказивање и дистрибуцију садржаја и тврди

---

28 Martinoli, A. nav. delo, str. 11-12.

29 Heather, M. et al, (2008) Living and Learning with New Media, 11. 8, <http://digitallyouth.ischool.berkeley.edu/files/report/digitallyouth-WhitePaper.pdf> (преузето 11. 10. 2011).

30 Manović, L. (2015) *Jezik novih medija*, Beograd: Clio, str. 62.

---

да нема разлога да се рачунар не истиче и као инструмент за производњу или складиштење медија: „... налазимо (се) у ситуацији сличној оној из четрнаестог и деветнаестог века, када су штампарска преса и фотографија извршиле револуционарни утицај на развој модерне уметности и културе, то јест данас се налазимо усред револуције нових медија – помак целокупне културе ка рачунарски посредованим облицима производње, дистрибуције и комуникације.”<sup>31</sup> Преиспитујући улогу рачунара у медијској сфери, овај аутор закључује – и у овом значењу се појам нових медија користи у дисертацији, да су нови медији резултат стапања медијских и рачунарских технологија – звуци, графике, покретне слике, простори, текстови и сл., које сада можемо компјутерски да обрађујемо. Један од кључних Маневичевих ставова је да је идентитет медија доживео драматичније промене од рачунара, и дефинишући ове промене, Манович намерно избегава коришћење израза дигиталан и интерактиван, јер сматра да су сувише широки и двосмислени концепти да би били употребљиви.

Претварање медија у рачунарске податке овај истраживач види као суштину последицу повезивања медија и рачунара: „Нови медији захтевају нову етапу у теорији медија, чије почетке можемо наћи у револуционарним делима Харолда Иниса из педесетих и Маршала Маклуана из шездесетих година двадесетог века. Да бисмо разумели суштину нових медија, морамо се окренути наукама о рачунарима. Ту можемо очекивати да нађемо нове изразе, категорије и операције које одликују медије који се могу програмирати. Од проучавања медија прелазимо на нешто што би се могло назвати „проучавање софтвера” – од теорије медија до теорије софтвера.”<sup>32</sup> Као један од начина да се започне са теоријом софтвера, аутор наводи принцип транскодирања и сматра да се одређени принципи не могу сматрати дистинктивним за нове медије, јер су присутни у неким старијим културним облицима, те критички разматра неколико популарних ставова о новим и старим медијима и тврди како не могу да „издрже” пажљивију проверу: нови медији су аналогни медији конвертовани у дигиталну представу, нови медији допуштају насумичан приступ било ком елементу, дигитализација неминовно подразумева одређени губитак информација, дигитални медији могу се бескрајно копирати без икаквог губитка квалитета, нови медији су, за разлику од старих медија, интерактивни итд. Занимљиво је да овај аутор има нешто другачији став о интерактивности у

---

31 Исто, стр. 61.

32 Исто, стр. 90.

---

односу на већину истраживача и корисника, сматрајући да нема много смисла називати рачунарске медије „интерактивним” јер то заправо представља једноставно понављање најосновнијих чињеница везаних за компјутере. Олег Јекнић се супротставља Мановичевом схватању нових медија према коме се интерактивност најчешће доводи у везу са рачунарима, тј. са „новим медијима”, и наводи да под новим медијем сматра „... координисани електромагнетски талас (ЕМ зрачење) одакле следи да ера „нових медија”, у хронолошком смислу, започиње крајем деветнаестог века са развојем телекомуникација”<sup>33</sup>.

Сајтови за друштвено умрежавање, „паметни” телефони, онлајн игре и сл., иако релативно новијег датума настанка, постали су саставни део свакодневице великог броја људи и тешко је поверовати да смо само пре нешто више од десет година живели без њих. Подаци из САД говоре да дигитални медији и онлајн комуникације у потпуности прожимају животе младих, како је показало истраживање „Живот и учење са новим медијима”<sup>34</sup> и да смо, иако има све више истраживања која се баве новомедијским праксама, још увек у раним фазама повезивања различитих података ради добијања шире слике о улози коју нови медији имају у свакодневном животу младих. У овом опсежном истраживању термин нови медији коришћен је да би се описала медијска екологија у којој традиционални медији, као што су књиге, радио или телевизија конвергирају са дигиталним медијима, посебно са интерактивним и друштвеним медијима. Управо зато што испитују констелацију промена медијских технологија које не могу бити сведене на поједине техничке карактеристике, аутори користе термин *нови медији* уместо дигитални или интерактивни медији, фокусирајући се на оне праксе које су нове у актуелном тренутку и које су јасно повезане са културом младих. У оквиру овог истраживања установљено је да млади користе нове медије за веома различите потребе – социјалне, забавне, едукативне итд., и да се у овом процесу одвија заправо један специфичан вид комуникације, у коме су учесници увек онлајн, тј. увек на интернету. Подаци који показују да је омладина данас централни актер медија и комуникација су веома значајни за разумевање савременог медијског пејзажа. Као нове социјалне вештине и културалне компетенције које су потребне младима да би једног дана постали „потпуни учесници”, Хенри Џенкинс наводи: игру, способност извођења (усвајање алтернативних идентитета

---

33 Jeknić, O. (2014) *Teorija interfejsa*, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, str. 55.

34 Heather, M. nav. delo, str. 4.

са сврхом импровизације и открића), мултитаскинг, способност смисленог узорковања и ремиксовања медијског садржаја, колективну интелигенцију (способност прикупљања знања и поређења са белешкама других са намером да се оствари заједнички циљ), умрежавање (способност претраге, синтезе и дисеминације информација), способност процењивања (евалуација поузданости и кредибилитета информација), симулација (способност интерпретације и конструкције динамичког модела стварног света) итд.<sup>35</sup>

### *Партиципативни медији*

За савремени медијски контекст су веома важни и интернет сервиси као први интерактивни сервис масовних електронских комуникација који омогућавају јединствену и једноставну повратну спрегу изузетно бројне публике и медија, својеврсно брисање граница између корисника и извора информација. Отварање могућности да публика активно учествује у програмирању садржаја, да њиме манипулише, али и да креира сопствене програме – редефинише односе уредник-продуцент-прималац садржаја, стварајући од корисника истовремено и аутора програма – видимо као посебно значајне у контексту парадигме партиципативности.

Настанак и развој партиципативних медија, који су засновани на информационо-комуникационим технологијама, омогућио је корисницима да од конзумента информација брже и лакше постану њихови ствараоци и да се, превазилазећи географске и временске границе, повежу са корисницима широм света. Под *партиципативним медијима* подразумевамо све медије који, уз примену различитих софтверских алата, подржавају и омогућавају активну партиципацију мањег или већег круга корисника у оквиру: блогова, вики платформи, таговања, онлајн друштвеног умрежавања и генерисања и дељења различитих садржаја итд. Већина корисника може путем глобалне мреже да емитује или објави садржај који ће бити доступан великом броју људи а истовремено може да прима и прати садржаје такође великог броја корисника. Веома је важно да имамо у виду да се технолошка инфраструктура партиципативних медија континуирано развија, те је значајно да пратимо ове трендове и допуњавамо своја знања из области информационе и дигиталне писмености, јер што више људи буде знало адекватно да користи партиципативне медије за различите сврхе већа

---

35 Jenkins, H. et al (2009) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21 century*, (преузето 18. 10. 2013), p. 4. [https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free\\_download/9780262513623\\_Confronting\\_the\\_Challenges.pdf](https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free_download/9780262513623_Confronting_the_Challenges.pdf)

---

је вероватноћа да ће инфосфера у будућности бити простор који ће још више подстицати и омогућавати партиципативност. Партиципативни медији се међусобно разликују али имају и одређене заједничке карактеристике: социолошке, економске и техничке, те у извесном смислу можемо да их посматрамо као друштвене медије чија се снага заснива на активном учествовању великог броја људи, на њиховом повезивању и умрежавању, на омогућавању ширег, јефтинијег и бржег дељења информација и координације активности.

Ана Мартиноли синтагмом партиципативни медији обухвата: блогове, таговање, дељење аудио и видео садржаја, MeshUp, вики, RSS, подкаст, виртуелне заједнице итд. и наводи да смо данас сведоци јачања културе „... која подстиче ангажман, партиципацију, развијање. Томе доприноси значајан заокрет од традиционалних, линеарних медија ка интерактивним медијима, каналима или дигиталним платформама”.<sup>36</sup> Партиципација имплицира виши степен укључености јавности у процес продукције, али и управљање и планирање комуникационих система, како добро увиђа Мартиноли, и сматра да због своје друштвене улоге медији морају бити значајан чинилац расправе о партиципацији, могу је подстицати или на адекватан начин укључити људе који нису професионалци у медијски посредовану продукцију значења.

Нико Карпентиер тврди, и ова тврдња је значајна за критичко преиспитивање парадигме партиципативности, да се превише обраћа пажња на нове медије и њихов партиципативни потенцијал, а да се културолошки и партиципативни потенцијал традиционалних медија – радија, штампе и телевизије, запоставља и потцењује.<sup>37</sup> Аутор сматра да је овакав приступ технолошко-детерминистички, јер се темељи на идеји да специфичне медијске технологије саме по себи имају већи потенцијал за партиципативност. Карпентиер тврди сасвим супротно – да потенцијал савремених медијских технологија зависи од начина на који се медији користе и да партиципативни потенцијал медија у савременом технолошком контексту најчешће зависи од односа моћи професионалне медијске елите и непрофесионалаца који су укључени, а не само од информационо-комуникационих

---

36 Martinoli, A. (2013) *Publika i medijski multitasking – podeljena pažnja u eri multiplatformnosti*, CM: Communication Management Quarterly: Časopis za upravljanje komuniciranjem 28, Beograd: Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, str. 46.

37 Carpentier, N. et al (2007) *Theoretical frameworks for participatory media*, Introduction, Tartu University Press (преузето 19. 03. 2012), p. 111. [https://www.academia.edu/272174/Theoretical\\_Frameworks\\_for\\_Participatory\\_Media](https://www.academia.edu/272174/Theoretical_Frameworks_for_Participatory_Media).



технологија. Тврдњу о односу моћи не можемо да прихватимо као сасвим тачну, јер се тај однос у приличној мери променио и мења се и даље, и мишљења смо да су управо информационо-комуникационе технологије омогућиле да и непрофесионалци, како их овај истраживач назива, прилично једноставно и сасвим бесплатно савладају различите начине коришћења медија. На *YouTube* каналу постоји одговор на већину питања која почињу са: „Како да ...?“, односно видео записи у којима се објашњава како да обавимо одређене задатке и то, углавном, управо од стране професионалних новинара.

Сматрамо, након реализованих истраживања која су била усмерена на потенцијал партиципативних пракси у домену културе,<sup>38</sup> и увида у обимну литературу, да је неопходно да се додатно истражи и јавности презентује креативан и културолошки потенцијал нових медија за пословање, напредак и развој институција културе. Остваривање партиципативног потенцијала, како традиционалних, тако и нових медија у области културе (и не само у области културе), зависи од много фактора: друштвено-политичког контекста којим се подржава или, напротив, запоставља и не користи овај потенцијал, економских и технолошких фактора који омогућавају партиципативност различитог квалитета, обима и резултата, од знања и мотивисаности културних радника који треба да планирају и реализују партиципативне пројекте, од корисника и публике која треба да учествује и партиципира, тј. од њихове обучености, информисаности, креативности

---

38 Емпиријско истраживање реализовано је за потребе израде докторске дисертације „Библиотека као носилац партиципативних пракси у култури у контексту информационог друштва”. У другој фази овог истраживања реализовани су ненаменски интервјуи са светским библиотекарицама и експертима у области библиотекарства, у периоду од 2004. до 2014. године, који су послужили за постављање контекста анализе и давање смерница у којима би истраживање требало да се одвија. У овој фази обављен је и низ неформалних разговора на терену са корисницима различитих врста библиотека у Београду. У трећој фази емпиријских истраживања обављено је истраживање којим је обухваћено 15 библиотекара из Србије. Са одабраним библиотекарицама (на основу прелиминарних истраживања) обављени су наменски, дубински интервјуи са јасно дефинисаним питањима. Овим квалитативним истраживањем настојало се да се обухвате библиотеке у нашој земљи које се разликују према средини у којој се налазе, технолошкој опремљености, броју чланова итд, а чији библиотекари експертизом, практичним искуством и активностима могу значајно да допринесу разумевању теме. Дакле, ради потпуније слике водило се рачуна – у мери у којој је било могуће, да буду заступљене различите врсте библиотека из градова и варошица, са различитим бројем чланова и веома различитом технолошком инфраструктуром – од библиотеке која нема ни телефон ни интернет до велике библиотеке, која је један од лидера у области примене информационо-комуникационих технологија у нашој земљи.

итд. Дакле, присуство и коришћење нових медија утиче на облике партиципације, али није њен једини услов, нити је коришћење нових технологија само по себи довољно, иако нас оснажује за партиципацију.

Значајне су и напомене које, имајући у виду процес корених промена кроз које масовни медији данас пролазе, даје Чарли Гир, који критички разматра партиципативне концепте у овом контексту. Гир, наиме, сматра да је погрешно веровати да, на пример, повећање могућности учешћа гледалаца или слушалаца представља неку врсту нове партиципативне демократизације медија, те да је подстицање аудиторијума да се укључи у медијску продукцију само привидно и да су медији и даље посвећени преношењу сопствених порука у јавност. Са овим тврдњама се делимично можемо сложити, јер сматрамо да су медији увек, а не само данас, највише посвећени преношењу сопствених порука, јер је то њихова основна мисија и активност која их у највећој мери дефинише. Са друге стране, јавност, захваљујући пре свега ИКТ и мобилним технологијама, по први пут може да генерише различите мултимедијалне садржаје и шаље их уредништву масовних медија. Иако и традиционални медији, попут РТС-а или Би-Би-Си-ја (ВВС), имају рубрике намењене грађанима, данас имамо и све више независних онлајн медија који овако генерисан садржај објављују и дистрибуирају<sup>39</sup>.

### *Мултитаскинг*

У савременом технолошком окружењу медије користимо на другачије начине него што смо то чинили пре само неколико година: убрзан развој информационо-комуникационих технологија утиче на број и разноврсност медија који су нам данас доступни, као и на количину информација и садржаја које путем различитих комуникационих канала примамо. За разумевање савременог медијског контекста значајно је и разумевање феномена подељене пажње, односно истовременог коришћења више медија – мултитаскинга. Указујемо пре свега на тумачење Мануела Каstelса (Manuel Kastels) који дискутује резултате истраживања које је спроведено 2007. године у Каталонији у намери да се испита нови образац односа према медијима, кроз фокус групе од 704 особе које су посматране, уз њихов пристанак, у периоду од неколико месеци<sup>40</sup>. Припадници ове групе имају 18-30 година, на интернету су у просеку четири сата дневно. Резултати су показали да је то време испреплетано са временом које

---

39 <http://lupiga.com/>; <http://www.juznevesti.com/>; <http://www.njuz.net/>

40 Kastels, K. (2014) *Моћ комуникација*, Beograd: Clio, str. 169 - 170.

---

проводе гледајући телевизију, да комуницирају током читавог дана различитим средствима и да је заправо мултитаскинг, односно истовремено праћење више различитих медија – норма, како закључује Кастелс, а не изузетак. Дакле, испитаници истовремено гледају телевизију, слушају музику или шаљу поруке путем мобилних телефона, на интернету су, играју видео игре и сл.

И Ана Мартиноли уочава трендове који су све присутнији у навикама публике: веза са медијима је све дубља и подразумева емоционално инвестирање, све је присутнији феномен „подељене пажње” – истовремена употреба више медија. „Медијски мултитаскинг је директна последица дигитализације медијских садржаја, јачања партиципаторне културе, могућности да интерактивно комуницирамо, да будемо активни... присуствујемо стварању једне нове врсте публике, публике која жели да буде укључена, али јој је потребан повод за то – она мора бити мотивисана, подстакнута, провоцирана.”<sup>41</sup> Ауторка тврди и да је потреба потрошача све већа за уређајима који омогућавају истовремено интернет конекцију, разговор, слање електронске поште и порука, видео размену итд.

У овом контексту наводимо и резултате истраживања које је спроведено 2012. године у САД, у оквиру кога су прикупљени и анализирани подаци о томе које мобилне уређаје и на које начине користи заједница (студенти, особље, пријатељи библиотеке итд.) Хантер колеџа у Њујорку (Hunter College). Циљ истраживања био је да се добијени подаци и информације искористе, односно узму у обзир приликом дизајнирања мобилног веб-сајта библиотеке, окренутог кориснику. Један од занимљивих закључака до којих су истраживачи дошли је да учесници у истраживању радије користе паметне телефоне и код куће (63.7 %), где имају приступ и десктоп рачунару (који поседује 56.6% испитаника) или лаптопу (који поседује 90.8%), да то чине често и у готово свим аспектима друштвеног живота – што указује на изузетно велику популарност у коришћењу интернета на мобилним уређајима (паметни телефони, таблети и сл.) у свакодневној употреби, а број посета веб-сајту, путем ових уређаја, удвостручио се у односу на претходну, 2011. годину.<sup>42</sup> Према подацима добијеним у истраживању, нешто више од 20% испитаника поседује таблет рачунар, али близу 38% планира да набави овај мобилни уређај, што се подудара са подацима који

---

41 Martinoli, A. nav. delo, str. 42.

42 Becker, A. et al (2013) Developing and completing a library mobile technology survey to create a user – centered mobile presence, *Library Hi Tech*, Vol. 31 Iss 4, p. 693 - 695.

говоре да се број посета сајту са таблет уређаја утростручио у 2012. години, у односу на претходну годину. Ови статистички подаци говоре да се мења природа приступа садржајима на мрежи и указује на неопходност прилагођавања овим тенденцијама. Такође, студија је указала да 58.2% корисника жели да добија поруке са информацијама на мобилни телефон, да им је потребно да се лако крећу кроз садржај сајта и базу података библиотеке, да желе могућност да овим путем резервишу књиге и приступе е-књигама, као и на чињеницу да се мобилни уређаји све више користе за образовне сврхе. Уз рачунаре, данас су све присутнији и таблети и мобилни телефони као уређаји које публика истовремено користи и овај велики пораст ствара нације мулти-таскера (multitaskers) и претвара дневне собе наших бака и дека и родитеља у дигитална медијска средишта.<sup>43</sup>

*Закључна разматрања:  
да ли приказано постаје истинито?*

Експанзија мобилних уређаја у последњој деценији<sup>44</sup> – мобилних телефона, таблета, ајпеда, паметних телефона, електронских читача попут Kindl-а итд, довела је до значајних промена у приступу и начину коришћења интернета као медија. Десктоп рачунаре полако су заменили лаптопови, а сада лаптопове полако замењују мањи мобилни уређаји који нам омогућавају да практично увек будемо онлајн, да конзумирамо и генеришемо садржај на било ком месту, не само код куће или у канцеларији, да обављамо, како смо видели, више задатака истовремено. Састанак или час на коме се, за сада кришом, гледају вести и поруке које стижу на наше мини уређаје, паралелно конзумирање садржаја на различитим медијима – телефону, телевизору и таблету, данас су све чешће појаве, односно, како закључује Шери Теркл, уз технологије чак и најобичнији телефонски позив доводи савременог човека у „... свет сталног парцијалног посвећивања пажње...“<sup>45</sup>. Ова ауторка наглашава да се веома брзо циркулисање усталило као доживљај константног „саприсуства“ у свету константне комуникације: „Наши разговори лицем у лице рутински су прекидани позивима и порукама које пристижу. У свету папирне поште било је неприхватљиво да колега чита своја писма током састанка.“<sup>46</sup> Ову нову

---

43 <http://stakeholders.ofcom.org.uk/market-data-research/market-data/communications-market-reports/cmr13/>, приступљено 12. 12. 2014).

44 <https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx> (приступљено 12. 12. 2014).

45 Terkl, Š. (2011) *Sami zajedno*, Beograd: Clio, стр. 226.

46 Исто, стр. 226-227.

---

врсту времена ауторка одређује као време подељене пажње, критички се односи према описаном контексту и сматра да смо пребрзо постали спремни да слаavimo непрестано присуство технологије и да мултитаскинг сматрамо врлином, иако су многи предавачи уочили да студенти који држе отворене лаптопове на часу не постижу тако добре резултате као они који то не чине, већ само прате наставу. Мултитаскинг веома важан феномен, јер описује карактеристике нових навика и потреба савремених корисника, указује на начине на које корисници примају и генеришу садржај и тако нам даје драгоцене податке који су значајни за боље разумевање парадигме партиципативности у савременом медијском контексту.

Дакле, доступност и једноставност употребе медијских алатки у информационом друштву отвара бројне могућности за креативно учествовање публике и генерисање медијског садржаја. Са друге стране, партиципативне праксе зависе од бројних фактора, те се учествовање не подразумева само по себи, као последица медијско-технолошког напретка, већ је пракса коју је потребно неговати, подстицати и за њу се адекватно припремати. Могућност да се укључимо и ангажујемо у медијској и технолошкој сфери, на интензиван и аутономан начин, видимо као позитиван аспект описаних промена. Супротно концепту о „беспомоћној публици” којом управљају медији, сматрамо да публика прихвата и користи нове могућности које нуде медији да изрази своје склоности. Ипак, ради бољег разумевања медијског контекста, који је важан за наше укупно разумевање разматраних тема, неопходно је да континуирано критички преиспитујемо и негативне трендове и изазове као што су: криза кредибилитета у медијима, недовољна транспарентност и непоштовање демократских принципа, прекомерна комерцијализација и таблоидизација, одступање од професионалних стандарда итд. Савремени човек је углавном у великој мери окружен медијима, стога можемо да кажемо да живимо у/на/ са медијима, те да у извесном смислу и на одређени начин и сами постајемо – медији. Или, како веома добро указује Далибор Петровић критички тумачећи медијски посредовано друштво и тврдећи да су онлајн платформе за друштвено умрежавање заправо финални производ медијског терора над људима: „Медији су свуда око нас. Они су нас научили да се ништа не сме пропустити сећању и неизбежном забраву ... и само оно што је приказано постаје истинито, док

све остало заувек нестаје у медијском мраку. У страху од заборава ми махнито бележимо сваки делић наших живота.”<sup>47</sup>

ЛИТЕРАТУРА:

Becker, A. et al (2013) Developing and completing a library mobile technology survey to create a user – centered mobile presence, *Library Hi Tech*, Vol. 31 Iss 4.

Beer, D. and Burrows, R. (2010) Consumption, Prosumption and Participatory Web Cultures: An Introduction, *Journal of Consumer Culture* 10: 3 SAGE, 10.

Bird, E. (2011) Are we all producers now?, *Convergence and media audience practices*, *Cultural Studies* Vol. 25, Nos.4-5.

Вујаклија, М. (1996/7) *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.

Vuksanović, D. (2011) *Filozofija medija 2*, Београд: Ћigoja štampa.

Gir, Č. (2011) *Digitalna kultura*, Београд: Clío.

Greif, H. et al. (2011) Introduction, in: *Cultures of Participation, Media Practices, Politics and Literacy*, ed. Fortunati, L., Gebhardt, J. and Vincent, J., Ebsco Publishing: e-book Academic Collection Trial.

Jeknić, O. (2014) *Teorija interfejsa*, Београд: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije.

Jenkins, H. et al (2009) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21 century*, (преузето 18. 10. 2013). [https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free\\_download/9780262513623\\_Confronting\\_the\\_Challenges.pdf](https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free_download/9780262513623_Confronting_the_Challenges.pdf)

Kastels, K. (2014) *Moć komunikacija*, Београд: Clío.

Kelty, C. From participation to power, *The participatory cultures handbook* ed. Delwiche, A. and Henderson, J. J. (2013), New York, Routledge, part I, Kindle Edition.

Kuleto, V. *Uticaj interneta i medijska pismenost* (приступљено 27. 1. 2013).

<http://www.valentinkuleto.com/2013/01/uticaj-interneta-i-medijska-pismenost/>

Лалевић, М. (2004) *Синоними и сродне речи српскохрватског језика*, Београд: Полит.

Langlois, G. (2013) Participatory culture and the New Governance of Communication: The Paradox of Participatory media”, *Television and new Media*.

Leopoldina, F. (2011) Online Participation and the New Media, in: *Cultures of Participation, Media Practices, Politics and Literacy*, ed.

---

47 Petrović, D. (2013) *Društvenost u doba interneta*, Novi Sad: Akademska knjiga, str. 168.

---

Fortunati, L., Gebhardt, J. and Vincent, J., Ebsco Publishing: e-book Academic Collection Trial.

Liu, S. and Ziemke, J. From Cultures of Participation to the Rise of Crisis Mapping a Networked World, in: *The participatory cultures handbook*, ed. Delwiche, A. and Henderson, J. J. (2013), New York, Routledge, Chapter 19, Kindle Edition.

Manovič, L. (2015) *Jezik novih medija*, Beograd: Clio.

Martinoli, A. (2010) *Transformacija radija kao medija i radijskog auditorijuma pod uticajem novih tehnologija*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti.

Martinoli, A. (2013) Publika i medijski multitasking – podeljena pažnja u eri multiplatformnosti, *CM: Communication Management Quarterly: Časopis za upravljanje komuniciranjem* 28, Beograd: Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu.

Petrović, D. (2013) *Društvenost u doba interneta*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Simon, N. *The participatory museum*, Chapter 1 (приступљено 20. 09. 2014). <http://www.participatorymuseum.org/read/>

TerkI, Š. (2011) *Sami zajedno*, Beograd: Clio.

Heather, M. et al, (2008) *Living and Learning with New Media*, 11. 8. (<http://digitalyouth.ischool.berkeley.edu/files/report/digitalyouth-WhitePaper.pdf> (преузето 11. 10. 2011)).

Carpentier, N. et al (2007) Theoretical frameworks for participatory media, Introduction, Tartu University Press (преузето 19. 03. 2012). [https://www.academia.edu/272174/Theoretical\\_Frameworks\\_for\\_Participatory\\_Media](https://www.academia.edu/272174/Theoretical_Frameworks_for_Participatory_Media).

Паловић, Д. (2009) *Увод у теорију медија*, Београд: Мегатренд универзитет.

Tamara Vučenović  
Metropolitan University, Faculty for Management, Belgrade

PARADIGM OF PARTICIPATIVITY IN THE  
CONTEMPORARY MEDIA CONTEXT

Abstract

This paper contemplates the paradigm of participativity in the context of contemporary media, since an analysis of the modern media and information-communication context is necessary for acquiring a more wholesome insight into new paradigms of participativity and participative praxis. The papers gives a short overview of key notions, phenomena and processes significant to the context of digital media: convergence and digitalization of the media, multitasking, media as participants in creating messages, expansion of social media. Also, the paper points to certain similarities and differences between participative practices before and after the Internet, to the influence of information-communication technologies on the media, and especially on a possibility as a unique feature of the modern media context: the possibility to use digital technologies and the media to include and engage in the media and technology sphere, in an autonomous way, lead by our own individual interests. The media which enable participation of the users and create possibilities for nurturing and development of participative culture, are donominated in this paper as participatory media. Basic notions of their key characteristics are given, of significance to the subject of this paper..

**Key words:** *paradigm of participativity, contemporary media, participative media, new media, digitalization, information-communication technologies, social media*





---

# ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

---



Предраг Пеђа Тодоровић,  
*Хелиос*, мозаик, пречник круга 34 цм.

---



---

МИЛЕНА ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ

---

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет драмских уметности, Београд

УДК 316.722(=1:497.16)(082)(049.32)  
316.356.4(=1:497.16)(082)(049.32)

# ИДЕНТИТЕТ У НАСТАЈАЊУ

---

ПРИКАЗ ЗБОРНИКА: *ЦРНОГОРСКЕ СТУДИЈЕ  
КУЛТУРЕ И ИДЕНТИТЕТА, УРЕДНИЦИ  
РАДМИЛА ВОЈВОДИЋ И ЈАНКО ЉУМОВИЋ,  
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЈЕТНОСТИ,  
ЦЕТИЊЕ 2016.*

Зборник текстова посвећен црногорском културном идентитету исцрпно критички преиспитује токове, факторе и услове под којима се овај идентитет конституисао, како у XIX веку, тако и током живота у Југославији, да би радови највећу пажњу поклонили обликовању националног идентитета Црногораца и Црне Горе у последњих 25 година, од тренутка распада Југославије. Сама чињеница да су Србија и Црна Гора петнаест година наставиле да живе заједно у «слабој» заједници, омогућила је да се током тих петнаест година одвијају различити, некад и контрадикторни процеси националног раздвајања: понекад усмеравањем програмском делатношћу националних установа културе; некад, посебно кад је о језику реч, усмеравањем политичким одлукама; а често стварани пре свега самосталном делатношћу уметника и стваралаца, који су филмовима, музиком, текстовима градили нове обрасце идентитета, нове наративе и симболе, који ће са већом или мањом брзином бивати прихваћени у медијској, а затим и најширој јавности.

Стога се овај Зборник бави кључним питањима културног развоја, сагледаним кроз допринос националних институција културе (попут националног театра), кинематографије, али и медијских текстова, продуката културне индустрије и економије, те кроз допринос историографије, музике и других израза нематеријалног наслеђа. Аутори доследно заступају идеју о потреби стварања јавних политика и институционалних оквира који ће радити на обликовању, „продуковању“, конструкцији црногорског националног културног идентитета, промишљајући и анализирајући тренутно

стање у доменима најважнијих културних и стваралачких активности.

Културна политика Црне Горе почела је да се конституише у савременом смислу те речи тек од оснивања Министарства културе (1992), креирајући институцију по институцију, уметничке факултете и културолошке департмане. Такозвани „ланац вредности” још увек није заокружен, али сви заступљени сегменти „продуцента” културног идентитета у оквиру ових академских радова су од стратешког значаја за Државу, па се може закључити да ова студија нуди како обиље података и документације, тако и аргументацију која може бити корисна како за практичаре – уметнике и културне раднике који настоје својим делом да дају допринос профилисању идентитетских специфичности, тако и за истраживаче из црногорске академске заједнице која мора да се и даље развија и проширује, те да представља основу за културну политику засновану на чињеницама.

Иако Зборник не покрива све домene стваралаштва, а посебно не питања везана за традицију, материјално и нематеријално наслеђе, политику музејског излагања, итд. па чак и неке области савременог стваралаштва (књижевност, савремена уметност), то и даље не умањује репрезентативност овог зборника радова који тему културног идентитета Црне Горе исцрпљује колико је то могуће у овом актуелном тренутку анализирајући утицај друштвено-политичког контекста.

Зборник отвара текст *Црногорско народно позориште у трагању за редефиницијом црногорског културног идентитета – естетски и еманципаторски аспекти савремене репертоарске политике* мр Јанка Љумовића, који за предмет изучавања узима репертоарске праксе једног од кључних стојера црногорске културе, национални театар. Љумовић, констатује неодвојивост социјалног контекста од позоришта као места сусрета читаве заједнице, па и места креирања националне стратегије у култури. У свеобухватном приступу он анализира тактике рада позоришта, пре свега репертоар и његову реализацију кроз позоришне продукције, те утицај политика како државних и локалних, тако и регионалних и европских тенденција – на процесе отварања Црногорског националног позоришта ка свету. У оквиру детаљног пресека стања још од трагичних деведесетих па до данас, могу се сагледати све фазе деловања ове институције, али и извести одређени закључци о месту Позоришта и његових политика у процесима изградње и репрезентације жељеног (сањаног) црногорског идентитета – историјског, епског, имагинарног, али и политичког и критичког идентитета у исто време.

Природно се на позоришни живот уопште и продукцију представа посебно надовезује тема стварања и представљања националног идентитета кроз националну кинематографију у тексту *Црногорски филм – у потрази за националним стилем* мр Сехада Чекића. Овај текст покрива како саму продукцију, тако и представљање наратива и симбола црногорског идентитета па и стереотипа у овом кључном медију, како у домаћој перспективи тако и у слици *другог*, у иностраној продукцији. По Чекићу појам „црногорска кинематографија” ипак је утемељен на одговарајућој фактографији, и тврди да без обзира на то што је (продукционо) „мала кинематографија”, она поседује одређене карактеристике, тј. естетске капацитете, који је могу и морају у будућности издвајати из комплекса југо или јужнословенског филма у који је до сада углавном била уроњена (додуше, то готово да важи за све националне кинематографије у Југославији – филмови су снимани „прекогранично”, тимови су били не само вишенационални, већ су унутарјугословенске копродукције биле норма, и чешће су настојали да конструишу жељени југословенски идентитет, или су представљали сасвим локалне, специфичне, а често и супкултурне идентитете – попут *Вирцине*, *Скупљача перја* итд. док би они којима би се могао дати епитет „националних”, били изузетно ретки).

Вук Вуковић у важном тексту *Идентитет као креативна интеракција: промоција Црне Горе у новим медијима*, критички анализира стање нације на друштвеним мрежама, тј. проблематизује медијски простор репрезентације идентитета. И текст *Медијализована Црна Гора: дивља љепота и романтичне луталице* Јелене Мишељић бави се сличним питањима. У њему се ауторка бави рекламним спотовима који двоструко позиционирају стереотипе и производе значења која можда локално могу добро да кореспондирају кроз хумор и дискурс „менталитета”, али не праве искорак ка свету са којим Црна Гора мора да уђе у дијалог не би ли се позиционирала, „брендирала” пре свега у културолошком смислу и као модерна европска земља.

Иако су се сви поменути аутори осврнули на поље културног туризма и функције фестивалских градова, те на значај развоја урбаности црногорских градова и креативних економија, Един Јашаровић у свом раду *Made in Montenegro: Identitet crnogorskih gradova na globalnom tržištu kreativne ekonomije – strategije razvoja* детаљније истражује градове и њихову вибрантност, доказујући при томе потенцијале континенталних делова Црне Горе, тј. мањих средина, оних које нису увек у фокусу када је реч о култури и креативно-урбаном промишљању. Управо тај рад даје један нови,

савремени угао гледања на питања грађења националног идентитета на целој територији Црне Горе и у градовима који се често виде као простори глобализације и разарања специфичности идентитета, градовима који су погрешним урбаним политикама остали без својих традиционалних носилаца значења (идентитетских маркера). Аутор сагледава потенцијале различитих облика културног туризма, дакле туризма заснованог на култури и њеним материјалним и нематеријалним ресурсима као стожерној активности која ће допринети обликовању градских идентитета као специфичних, а ипак, у крајњој линији и прожимајућих, стварајући и слику Црне Горе и њеног свеобухватног идентитета.

Важан сегмент грађења културног идентитета и културне политике неког места је и музичка баштина. У том светлу, рад *Идентитетски кодови у црногорској музици – од употребе фолклорних елемената до савременог израза*, показује везе између фолклора, класичног наслеђа, савремености и неокласицизма у музичком стваралаштву Црне горе заговарајући мултиперспективистички приступ, који на основу деценијског истраживања може да издвоји препознатљив (музички) оквир за разумевање теме идентитета једне нове државе.

Аднан Чиргић у раду *Црногорски језик – један од чинилаца црногорскога идентитета* бави се језиком као основом за развој националних идентитета у Европској традицији и наслеђу. (Иако је то свакако био кључни фактор у југоисточној па и средњој Европи, може се приметити да велики број нација у Европи ипак не узима језик као један од «стубова» идентитета: Ирци, Шкоти, Велшани, Аустријанци, Швајцарци, Белгијанци...) Чиргић указује на „недостатак адекватних научних установа до половине XX вијека који је утицао на препуштање језичких испитивања иностраним центрима, што је оставило дугорочне негативне посљедице на именовање и доживљај сопственога језика код црногорских грађана”. Ово је свакако тема од изузетне важности, тема која је по себи полемична и унутар и изван Црне Горе, те завређује да буде и снажније методолошки аргументована (нпр. „нашки” језик је реч која је коришћена широм Балкана, а не само у Црној Гори; интересантно је да се и данас користи на пример у Бечу као синтагма „наш језик”, од стране припадника различитих националних заједница).

Текст *Црногорска културна историја – методологија за историографски практикум* Бобана Батрићевића мапира одређене аспекте из црногорске културне историје и одређује циљеве за валоризацију културне баштине на основу методолошке праксе културне историје и њених резултата

---

у свету. Стога овај текст више даје задатке и поставља методолошки оквир унутар кога би се по узору на светска искуства, изводила будућа истраживања културне историје Црне Горе.

Живко Андријашевић у свом тексту *Призори из живота нација у Црној Гори*, бави се изузетно важном темом мултикултуралне заједнице – на који начин „јавни заступници” нација у Црној Гори исказују и уносе у јавну сферу истинске или замишљене проблеме својих заједница, и на који начин дакле њихови „идентитети”, жеље и стремљења, супротстављају се званичним идентитетским праксама. Изабрани „призори” Андријашевића (који се могу третирати као студије случаја), односе се на: *Муке и страдања српског народа у Црној Гори; Бошњачку борбу за уважавање заслуга, Албанску тежњу за аутономијом. и Тужне вапаје већинске нације.*

Овај текст, иако различит у приступу, више писан као есеј а мање као научни рад, са много ироније у именовању понеких „јединица анализе” (поред квалитативне анализе, раду недостаје и квантитативна анализа садржаја, па се не зна да ли заступници нације имају уопште икада другачији од „јадикујућег дискурса” – а сигурно је да он постоји бар кад је реч о Црногорцима као већинској националној групи, па се онда може претпоставити да у неком проценту таквог дискурса има и код других), отвара значајну тему, али је не разрешава, нема препорука јавним политикама, нити актерима цивилног друштва. Именујући јавне заступнике нација „заробљеницима историје” (пре свега заступнике Срба), аутор указује на суштину проблема, али даље ипак своди дубоке трауме и емоције (осећање дискриминације нпр.) на „трговину са државом” (за Бошњачке заступнике), на политичку калкулацију, оправдавање политичког заступништва (за Албанске), или на очекивање од државе „да им увећа број припадника нације и осигура неприкосновену позицију у вишенационалном црногорском друштву” (за Црногорске). Критикујући лидере, заступнике свих нација и све дискурсе („мотивација за овакав дискурс је различита: политичка, меркантилна, промотивна”), аутор само синтетише гласове који се јасно чују и који деле и цепају црногорски идентитет (идентитет грађанске државе, идентитет који би се могао успоставити око вредности, а не око етничке припадности) под изликом политичке борбе против дискриминације групе којој припадају и коју заступају.

У тексту мр Дејана Лучића, *Манастир Острог – прекројени крајолик*, проблематизује се питање „две цркве”, две православне верске заједнице, узимајући за студију случаја



противзаконито вођену реконструкцију Манастира Острог. Већ у првим реченицама позиција аутора је јасна, иако је не поткрепљује за научни рад неопходном апаратуром, сматрајући свој став аксиомом: „Насилно анексирање црногорске државе од Србије 1918. године, а тиме и потирање њене, државне, Црногорске цркве и асимиловање у Српску православну цркву 1920. године”. Из тога консеквентно изводи закључке који могу бити и тачни, попут оних који су везани за интервенције на манастирском комплексу као облику уништавања наслеђа, али нажалост такве урбанистичко-грађевинске интервенције постоје широм Црне Горе и региона (Милешева на пример). Закључци попут „док је реакција јавности/ вјерника у потпуности изостала што се да приписати незаинтересованости за културно-историјско наслеђе, али и повјерењу које СПЦ ужива у општој јавности на шта указују бројна истраживања јавног мњења,“ нису утемељени у самом тексту, јер по подацима из текста, има више оних православне и свих других вера, код којих Српска православна црква не ужива поверење. Студија настоји да обради питање вере и верских традиција, али се суштински не бави Црногорском аутокефалном црквом, њеним идентитетом, тј. доприносом савременој конструкцији Црногорског националног идентитета, а још мање веома значајним питањем – како се формира (или може да формира) мултиконфесионални црногорски идентитет и како, на пример, Немци или Мађари, могу бити припадницима двеју или више цркава а да то ни на који начин не умањује њихов национални идентитет.

На крају, али и не и најмање битно, питање свих националних идентитета јесте очување наслеђа изван подручја материјалне културе – неопипљиво, нематеријално наслеђе које би требало да се очувава у начинима живота, свакодневним културним праксама. Већ у самом називу *Нематеријално наслеђе као снажан ослонац културне идентификације*, рад Милице Николић наговештава да је реч о увидима у духовну културу поднебља, у светлу повезивања претходно утемељених знања о нематеријалној баштини и УНЕСКО конвенцији из 2003. године, која је ово питање додатно уредила.

Бокелска морнарица, Бокелска ноћ, Култ Светог Владимира (изношење крста на Румију), гусларска традиција, важне су традиције које су део нематеријалног наслеђа, од изузетног значаја како за локалне заједнице на територијама на којима се дешавају, тако и за Црногорско друштво у целини. Иако тексту недостаје академска апаратура, он даје одређену врсту прегледа која може бити подстицај за будућа

истраживања истинског усписивања нематеријалног наслеђа у савремени идентитет црногорског друштва.

Оно што је уочљиво да све заступљене црногорске ауторе из различитих дисциплина и наука спаја, а што теоријски и методолошки утемељује овај зборник, јесте богатство цитираних постструктуралистичких аутора студија културе попут Стјуарта Хола, Ролана Барта, Жана Бодријара, Едварда Саида, Сузан Зонтаг; историчара попут Бродела, Буркхарта итд. као и регионално значајних теоретичара културе, медија и културне политике: културолога Бранимира Стојковића, Дивне Вуксановић, Весне Ђукић, социолога Тодора Куљића или филмолога Павла Левија, историчарке Дубравке Стојановић, те театролога као што су Драган Клаић, Влатко Илић, итд.

Иако мишљен да се пре свега бави уметничким и медијским изразима у конструкцији и репрезентацији савременог црногорског културног идентитета, овај Зборник карактерише мултиперспективистички и интердисциплинарни приступ. Аутори су се трудили да унутар сваког појединог прилога сучеле социологију и студије театра, историју и филмологију, музику, медије и туризам, итд. Овим прилозима се придружују и текстови историчара, антрополога и политолога, који дају једну врсту платформе за сагледавање могућности и моћи уметности и медија да делују као кључни актери продукције у овом пољу конструкције друштвених вредности и визије будућности.

Иако неједнаки по обухвату, методологији и приступу, сви ови текстови одсликавају проблеме са којима се данас сучава црногорско друштво у покушају да се конституише као савремена мултикултурална и мултиконфесионална заједница отворена ка будућности. Од вере, језика, градитељског наслеђа (које се уништава и због „културализације” али и инвеститорског урбанизма), нематеријалне баштине (која се „де-етнизује” и локализује, попут Бокелске ноћи), до уметника и уметничких пракси који се прихватају и тумаче као „заједничка” баштина на ширем јужнословенском простору (од Његоша до Вељка Булајића, па и Марине Абрамовић), или се одбацују као неприхватљиве традиције (Његош због „истраге потурица”) – и овај Зборник сведочи о томе са колико важном, тешком и компликованом темом се група истраживача ухватила у коштац, и колико ће још рада, истраживања и дискусија бити неопходно да би се из овако разноврсних радова могао „ухватити” обрис модерног црногорског националног идентитета, заснован на вредностима, исказан уметничким делима и животним праксама,

посредован медијским производима намењеним и домаћој и иностраној јавности.

Интересантан за читање, провокативан по ставовима, полемички унутар кључних тема које износи, Зборник је свакако драгоцен грађа за отварање кључних питања и широку друштвену дебату, пре свега у Црној Гори, о темељима на којима даље треба градити културну политику и одрживи друштвени развој у којем ће се сваки грађанин и свака заједница, осећати равноправним учесником.

Завод за проучавање културног развика, Београд

УДК 316.722(497.11)(049.32)  
316.356.4(=163.41))(049.32)  
316.75(497.11)(049.32)

# У ТРАГАЊУ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ

---

ПРИКАЗ КЊИГЕ: ВЕСНА ЂУКИЋ, *(КА)КО СМО? – СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ ПАМЋЕЊА И ПОЛИТИКЕ ИДЕНТИТЕТА У СРБИЈИ*, ИНСТИТУТ ЗА ПОЗОРИШТЕ, ФИЛМ, РАДИО И ТЕЛЕВИЗИЈУ, ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ, УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ, БЕОГРАД, 2017.

Појам идентитета повезан је са самим почецима појмовног мишљења у античкој Грчкој, препознат у тежњи да се пронађе неко уму и разуму доступно јединство у разноликости ствари, да се уочи истост у разлици и разлика у истости, и одреди узајамни однос општег и појединачног, односно јединства и мноштва. Идентитет је, дакле, најпре онтолошки и епистемолошки појам повезан са могућностима човека да схвати и спознајно и делатно обухвати свет у ком живи, али и себе самог.

Актуелно интересовање за идентитетска питања своје корене има у тренду стварања националних држава, оспоравања божанског легитимитета власти и промовисања идеје народа као суверена, а посебно удаљавања од такозваних традиционалних облика јединства, односно одређивања личне и колективне припадности на основу историјски генерисаних институционалних и симболичких форми којима се (само)дефинише једна социо-културна заједница. У том смислу, појам идентитета, у свом културном, друштвеном и политичком смислу, представља један од кључних појмова модерног света, чије интерпретације су у многоме мотивисале различите друштвене, културне и политичке покрете у њиховом покушају да заједнице у којима живе дефинишу на битно другачијим основама од дотадашњих, или да

пруже основ за конституисање нових облика друштвених заједница.

Партикуларизација идентитета на класне или расно-етничке у два такозвана тоталитарна режима претходне историјске епохе, идентитетска трагања америчког друштва шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, борба за изградњу културне самосвести деколонијализованих народа, напори Европске уније да пројекат институционалног и економског уједињења легитимизује и јединством у домену културе, или пост-хладноратовски идентитетски инжењеринг на основу идеологије „краја историје”, изузетно активан на простору бивше Југославије и Балкана, само су неки од примера овог тренда. Био-инжењеринг и киборгизација омогућавају да се питања идентитета поново заснују на онтолошким основама, преиспитујући основе и границе нашег не више само етничког, националног, културног, родног или религијског, него и људског, или чак биолошког, идентитета.

Наслов књиге Весне Ђукић „(Ка)ко смо? – Студије културе памћења и политике идентитета у Србији”, поред тога што у свом другом делу јасно одређује оквире истраживања, није анегдоталан, него се тиче темељних питања за одређење самог појма идентитета, па и сваког конкретног или партикуларног идентитетског одређења. Одговор на питање „ко смо?” тиче се тога шта заједницу чини једном и јединственом, а различитом у односу на друге заједнице, док се питање „како смо?” тиче основних проблема смисла, односно разлога због чега живимо заједно, и шта то значи свакоме од нас. Студије обухваћене овом књигом на насловна питања одговарају најпре полазећи од културне политике као практичне политике, односно јавне политике у области културе, не превиђајући да „културна политика одражава идеологију и циљеве политичке олигархије свагда и свугде где државни апарат верује да културни треба крчити путеве развоја”, док с друге стране „културна политика крчи путеве политичкој идеји која хоће да се одржи на власти” (стр. 175); другим речима, културна политика никада није невина и идеолошко-политички неутрална, односно независна од доминантних центара моћи и њихових механизма доминације и контроле. Савремену културну политику ауторка стога сагледава у историјској перспективи, најпре с обзиром на културну политику СФР Југославије и на њен идеолошко-политички контекст. Највећа вредност ове књиге управо је у аргументованом и одмереном преиспитивању импликација и последица демократизације и модернизације у варијанти за коју се определила послератна власт, а која је почивала на

идејно-вредносном оквиру дефинисаном идеологијом марксизма-лењинизма.

Удаљавање југословенске власти од бирократско-статистичког управљања друштвом у правцу социјалистичке демократије, и изузетни напори на стварању социјалистичког самоуправљања, у чему је култура имала значајну улогу, нису, како ауторка показује, суштински допринели плурализацији друштвеног и културног контекста, што је наслеђе које све до данас обележава нашу културу. Идеолошко-институционална репресивност, добрим делом мотивисана и одређивана облицима доследног социјалног и идентитетског инжењеринга, нарочито је била очигледна на примеру третмана и вредновања села и цркве, чему ауторка посвећује најважније делове своје књиге, засноване подједнако на релевантним теоријским увидима и јединственим емпиријским истраживањима. У контексту историјског искуства српског народа и савременог историјског тренутка, књига „(Ка)ко смо? – Студије културе памћења и политике идентитета у Србији” представља изузетно значајан прилог истраживању историјата културне политике и политике идентитета у Србији, али која нуди и озбиљне основе за теоријско промишљање и практично деловање у смислу стваралачког напора ка осмишљавању и изградњи продуктивних облика културног идентитета, који би превазилазили колико есенцијализам толико и релативизам, и који би подједнако успешно одговорили на изазове идентитетских стратегија насталих у различитим локалним или глобалним центрима моћи и на увек претећу опасност од (само)затварања и непродуктивног ресантимана. Показујући да се једно исто теоријско-истраживачко трагање може заснивати на кредибилном и стваралачком позивању на рецентне ауторе из домена студија културе, памћења и идентитета колико и на Јустина Поповића, књига Весне Ђукић охрабрује нове синтезе и превладавање свих идеолошких догми и њиховог утицаја на науку, са уму и разуму доступном истином као својим јединим критеријумом.

Ова научна монографија, обима 357 страница, садржи детаљну библиографију, предметни регистар, резимее на енглеском и руском језику, поговор Владимира Кривошејева, изводе из рецензија Милована Митровића, Јелене Кочовић и Дивне Вуксановић, избор фотографија и, не најмање важно, биографије коауторки и коаутора појединих у књизи објављених студија: Биљане Ђукић, Иване Волић, Милице Кочовић, Данијеле Вићентијевић и Уроша Ђурића. Намењена је стручњацима и студентима широког спектра друштвено-хуманистичких наука и доступна широј заинтересованој публици.

Београд

УДК 821.161.1-84(082.2)(049.32)  
821.161.1.09-84"19/20"(049.32)  
821.161.1-84:929(049.32)

---

# АНТОЛОГИЈА РУСКОГ АФОРИЗМА

---

ПРЕПЛЕТИ НАРОДНЕ МУДРОСТИ И  
МОДЕРНЕ МИСЛИ

АЛЕКСАНДАР ЧОТРИЋ, *ВЕЛИКО У МАЛОМ*,  
СРПСКА РЕЧ, БЕОГРАД, 2017.

Приређивач ове драгоцене књиге Александар Чотрић истакао је у уводном тексту да су многа дела руске књижевности – романи и поезија, пре свега, познати широм света, док је најкраћи књижевни облик – афоризам – готово непознат, иако је реч о тематски разуђеном, значењски вишеслојном и књижевно-филозофски високо вредном жанру. Доиста, читав свет је очаран песмама Пушкина, Љермонтова, Јесењина, Блока, Мајаковског, Пастернака, Бродског; романима и приповестима Гогоља, Толстоја, Достојевског, Тургенјева, Солжењицина, Војновича; драмама Чехова и Булгакова, – да поменемо само неке из огромног јата великана руске књижевности. Но, то је општи случај у рецепцији уметности – веће форме су одувек на већој цени у односу на минијатуре, иако и најмање форме могу да имају врхунску уметничку вредност. На то је указао још у античко доба чувени римски лекар Гален (129-199): „У маленој форми – велика снага”, а знаменити енглески филозоф Франсис Бекон (1561–1626) чак тврди да је афоризам највиша форма духа и стилског умећа, ослобођена свих поштапалица и контекстуалног баласта – непосредно проницање у саму суштину, што могу да досегну само најумнији и најобдаренији појединци.

Руски афоризам, од своје прве појаве на јавној културној сцени у 18. веку па до данас, оваплоћује најбоље одлике овог жанра – интелектуалну проницљивост, вишеслојност значења и порука, бескрајну тематску разуђеност, лепоту стила,

волшебну духовитост. Зато је храбар чин Чотрића антологичара што је ушао у овако велики подухват, али уједно то је и књижевно-преводиачки изазов највише врсте, подухват у који је ушао с великим жаром и узорном одговорношћу. Пред њим се нашао огроман рудник злата и дијаманата.

Имајући огромну грађу пред собом, приређивач је оставио историчарима књижевности старији период и определио се за новије доба, за афоризме настале током 19. и 20. и с почетка 21. века. Уз ово, чисто временско опредељење, Чотрић је свој избор засновао искључиво на корпусу чистог жанра, клонећи се *афоризама* извучених из контекста романа и других дужих књижевних форми. По општем ставу књижевних теоретичара, то је једини исправан став. Зашто ако у многим романима има афористичких исказа антологијске вредности? Зато што *афоризми* у романима, причама, драмама нису носиоци самосталног значења већ су у функцији индивидуације и карактеризације ликова или у некој другој естетско-психолошкој функцији, а не становиште писца. Зато се у књижевно-теоријској терминологији и називају *афористички искази*, а не афоризми. Примера ради, реченица Димитрија Карамазова – *Живот је преширок, треба га ... сузити*. – није став Достојевског већ његовог лика у роману *Браћа Карамазови* и изражава његову, а не пишчеву филозофију живота. Једини изузетак је мото књиге пошто се налази на повлашћеном месту, пре ступања у мрежу поетичких и драматуршких релација унутар дотичне књижевне структуре, разуме се, под условом да је ауторски исказ, а не позајмица из литерарне традиције. Зато неупућени могу жалити што у овој антологији нема цитата из романа Толстоја и Достојевског, но то је само последица њене жанровске принципијелности.

Као и у афоризмима других народа, и у многим руским афоризмима уочавамо сличност с народним пословицама. Но, та сличност је врло варљива, сведена готово једино на краткоћу. По својој бити су врло различите литерарне форме. Пословица је најкраћа усмена (орална) форма, вековима избрушен исказ како да посао (отуд назив *пословица*) обавимо што лакше и што брже, са што мање труда и материјала – како да уопштимо неко конкретно искуство, док је афоризам скриптурална (писана) форма која указује на неки парадоксални проблем: на сукоб речи и дела, намере и последице, жеље и стварности... Зато се пословица може казати и другим речима, док је афоризам стриктно ауторско дело и мора се цитирати у дословном облику – у његовој структури је битна свака реч, макар била и свеза или предлог/прилог. Зато пословички исказ као део афоризма нема изворно



значење – у измењеном контексту значи сасвим нешто друго него у фолклорном контексту свога настанка. Примера ради, кад Јуриј Базилев каже: *После нас потоп. А шта ће бити после вас?* – он народну изреку користи само као предло-жак, препознајући под маском једног песимистичког фол-клорног топоса демагошки алиби за лошу политику, а поли-тичаре прећутно упозорава реторским питањем. Сатиричар на суптилан начин контрастира демагошко начелно опште-друштвено *нас* са конкретно-политичким *вас*. Исти писац суптилном иронијом деструише пословички фаталистички топос *бирања мањег зла* као јединог смисленог исходишта у датој ситуацији: *Од свих зала, бирај неизбежно!* Појам *избо-ра* се овде с правом своди на псеудо-појам у псеудо-слобо-ди, на унутарњи парадокс сваке ситуације у којој позитивно начело нема простор актуелизације.

Наведимо овде још један сјајан афоризам Јурија Базилева о непредвидљивој дијалектици између усрећитељске ре-торике и злоручке политике: *Од плусева је лако направити решетку*. Знамо из историје и идеологије колико су често најоптималније прогнозе резултирале погубном праксом.

Но, премда је критика власти и политике главно литерарно поприште свих сатиричара света, јер свуда су политичари главни носиоци и спроводници власти, творци и извршиоци закона, руски афористичари нису редуковали своју темати-ку на поље политике, већ се баве свим темама и дилемама, од радне и локалне средине до глобалних размера. Такође, и друштвени субјекат третирају у најширем контексту – од владара и патријарха до себе као писача и грађана. Посебно плени пажњу што и врло млади аутори, попут Гаруна Агацарског (1986) из Дагестана, досежу до дубоких социо-психолошких и антрополошких увида. Некад је старост била синоним за велико животно искуство, а ево шта каже млади Агацарски: *Основни разлог проблема у људским од-носима је неспремност да разумемо другог. / Ако се дивиш себи, стигао си до границе својих способности*.

Подразумева се да млад човек најбоље разабера тајну љубави: *Љубав – то је када се боље односиш према другOME него према самом себи*.

Политички контекст је у читавој руској традицији драстично омеђавао простор духовних слобода – царско самодржавље, а потом и *диктатура пролетаријата*, односно беспризив-ни политички монизам, скучавали су слободу изражавања и чинили друштвено-политичку критику опасном. Зато су се филозофија и њој сродне области исказивале посредно, пре-ко књижевности, јер она је могла да поруче смешта између

редова, кроз причу и метафору. Зато је књижевност освојила врхунско место међу уметностима, па чак и у целокупној руској духовној култури, а књижевници добили ореол гласа савести свога народа. Књижевност је у својим бујним недрима носила мудрост читаве хуманистичке сфере... Зато је руска књижевност, као Нојева лађа општег знања и умећа, врхунски цењена и омиљена не само у Русији већ широм света.

Док се у већим формама књижевности – роману, драми, причи – политичке поруке налазе између редова, у афоризму, сведеном на ред или два, политичка опаска или алузија има микро-простор. Зато су у њој не само свака реч већ и свако слово, чак и знак интерпункције, и демонстрација стила и носилац значења. А у поетичком репертоару ове малене форме изузетно је важан и распоред наведених елемената, који сви заједно творе особену структуру сваког појединачног афоризма.

Базилев не оклева да стави на тапет и неприкосновену политичку авангарду, заштићену од критике већ и самим својим именом-појмом. Управо ту номинално-вредносну претпоставку овако деструира: *Авангарда је увек напред. Било да води за собом, било да се спасава бекством.* Исто тако директно суочава отаџбину и државу, откривајући раздор у некадашњем појму-близанцу: *Не мењајте отаџбину за државу!* Свестан лакоће демагошке манипулације народом, упозорава нас: *У маси се и народ лако изгуби.* Колико сличан изазов може да дозове сличност опсервације може да нам покаже паралела између наведеног и познатог афоризма Бранислава Црнчевића: *Сам си маса, а у маси сам.* Борба за слободу – свестан је Базилев – води се на бескрајној арени, од свог ума и срца до глобалних размера. Пре свега, треба бити свестан вредности слободе и потребе за њом: *Слобода је награда за самосталне и казна за чопоративне.* А и цена борбе је превисока: *У болесном друштву здраве изолују.* Тоном сарказма, Базилев нуди лек: *Посипај главу пепелом! Ловорике ће бити бујнице.* Зато ова борба с разлогом носи епитет херојског чина и заслужује вечно памћење: *Слава палима за отаџбину у борби с државом!*

Скептични према романтичарској идили о могућим идеалним односима према људима и с урођеним даром за разабир стварности каква јесте, афористичари знају да љубавна идила има и своју опору страну. С богатим и разноврсним животним искуством песника, мемоаристе и адвоката, Дон Аминадо (1888–1957) нам нескривеном иронијом открива тајну дуговечне љубави: *Да би љубав била вечна, равнодушност мора бити узајамна.* Овде је реч *равнодушност*

синоним за *трпељивост* – константа самоодржања брачне и сваке друге заједнице.

Константу равнодушности као нулту премису толеранције открива нам писац и на општељудском плану, па је његов цинични афоризам и антрополошка опаска: *Узајамно разумевање захтева узајамне лажи.*

За ровитост љубавне идиле историчарка Татјана Ајвазова (1949) окривљује и вечни зов забрањеног воћа: *Брачне обавезе је пријатније испуњавати за другог.* А изазов за неверство је сваком мушкарцу пред носем: *Свака жена има недостатке, али код своје жене они су очигледни.*

За разлку од српских савремених афористичара, превасходно обузетих сатиром, већина врских руских афористичара гаји широк колоплет тема, од филозофских, историјских и политичких, до љубавних и (ауто)поетичких. То је континуитет у читавој руској књижевној традицији – већина писца се огледала у многим жанровима и хватала у коштац са мноштвом тема. И руски књижевни часописи су у тој традицији – *Литературнаја газета*, на пример, одувек је имала, не само рубрике за све књижевне жанрове и све уметничке области, већ и за науку и општу културу. У тако широком тематском луку је и састављач Антологије представио руске афористичаре. Ево како социолог Артур Васиљев (1935) ставља под лупу унутарњу противречност беспризивне критике политике: *Ако је свака власт насиље, заљубљеност у њу је – перверзија.* Цитирана опаска је у прећутном дослуху с његовим метатеоријским увидом: *Не говоре чињенице већ њихови тумачи.* Ево и његовог (ауто)поетичког афоризма: *Најбољи психотерапеут је – добра шала.*

Универзалну тематску разуђеност налазимо и код потпуковника и војног правника Виктора Власова (1925). Ево најпре његовог афоризма о афоризму, једва видљивом, а великом књижевном чуду: *Афоризам је капљица која се дрзнула да у себи одражава васиону.* Исти аутор бави се и политиком из разних углова. Ево луцидне опаске о аплаузу као стереотипу општег одобравања: *Ако не аплаудирају – значи слушају.* Сликовитом мини-нарацијом упечатљиво нам је предочио раскол између привидне и стварне истине о послушности и одговорности: *Кад нема начелника, у одељењу се решавају само укрштене речи.* Изванредно је сублимирао и релативност људских судова о другима, сведеност већинског човека на свој праг и ђепенак: *Дубину туђе мисли свако мери својим аришином.*

У великом сазвежђу врхунских афористичара најшире тематике посебно место припада музичару и књижевнику

Михаилу Генину (1927–2005). Без романтичарских илузија раствара и мит о детињству као идиличној љубави између деце и родитеља: *Кад би деца бирала родитеље, многи одрасли би остали без деце*. Без милости демаскира и апсолутну власт: *Свако ко је био за главу виши од тиранина платио је главом*. Но, чак и да није у питању толико папрена цена, писац нас пита: *Шта је боље имати – сопствено мишљење или све остало?* А ево како нам Генин открива исход битке пре званичног ратног извештаја: *Војници су знали – ако је на челу краљ, то значи да се повлачимо*. Наоко лежерном игром речи дочарава нам тужну истину о великанима свог и општељудског рода: *Велики су ретко кад живи*. Ову трагичну чињеницу писац ублажава призивом ретких срећника који посмртно славље почну још на овом свету: *Посмртна слава добра је и за време живота*.

То је махом виртуелна, готово никад реална ситуација, а чаролију фикције Генин нам духовито предочава честом, готово општом заблудом умишљених генија: *Можда би да се родио пре Шекспира он био Шекспир, а не Шекспир*. Нажалост, манија величине далекосежнија је и погубнија код политичара него код уметника: *Лакше је ићи напред него у добром правцу*. Лакоћа напредовања у сваком правцу је код политичара као *Добар дан...* Ватромет духа Михаила Генина поентираћемо његовом луцидном опаском о видљивости и невидљивости памети: *Мада се мождане вијуге не виде, али ако их нема – врло су видљиве!*

Из великог мозаика тема и идеја Михаила Генина указаћемо овде на још два бисера духа. Један указује на фаталну зависност карактера од своје природе: *Сви камелеони који нису мењали боју изумрли су*, а други је аутопоетичке природе, варијација поимања најкраћег књижевног жанра: *Афоризам је роман из којег је уредник избацио све непотребно*. Овде нам се намеће паралела са Александром Баљком: *Афоризам је роман у праху*, са акцентом на довршеном делу, док је код Генина акценат на међузависности перцепције и рецепције.

Хемичар Анатолиј Брејтер (1930–1991) је суочио две фолклорне метафоре и добио духовит афоризам широког спектра значења, од поруке појединцу до социо-политичког увида: *Да би се стало на ноге, треба имати главу*. Плени пажњу и његова опаска о зависности циљева од средстава: *Тешко је комбиновати високо постављене циљеве с ниском платом*. Дубок је и суптилан и његов афоризам о тегобама стваралачког подухвата, о горкој и невидљивој страни стваралачког чина и кад је реч о ведром и лаком хумору: *У свакој шали је горка судбина аутора*.

Из мравињака тема и дилема књижевника и новинара Владимира Голобородка (1940) ево најпре бриљантног афоризма који нас упозорава колико драматике крију дуали мало и велико, случајно и циљано, субјективно и објективно: *Не сањај о бољем животу када прелазиш улицу!* Из доњег ракурса, из жабље перспективе, речником Журденове прозе је апострофирана велика тема. Тему о начину живота исти аутор нам је предочио и суочењем друштвено декларисане и стварне вредности рада, односом труда и задовољства: *Рад треба да буде не само друштвено користан већ и да не буде лично штетан.* Ефектно нам је предочио и обрнуту аномалију, кад клатно друштвеног интереса оде у другу крајност: *Колектив истомишљеника: свако мисли о себи.* Но, писац нас метафором пирамиде упозорава да потпуна супротност, једноумна власт, није лек већ још тежа пошаст: *Власт у облику пирамиде је стабилна, али нема главу.*

Овај Голобородков тематски мини-паноптикум поентираћемо афоризмима о појму релативности. Први је реплика чувене Аристотелове изреке и уједно метатеоријски исказ: *Драг ми је Платон, али је истина релативна.* Други указује на потребу надмоћи над другима као прави мотив владања, обично демагошки образложен народним интересом: *Руководити, то значи – сузбијати такву склоност код других.*

Новинар и књижевник Владимир Колечицки (1938) такође тематизује разне аспекте живота, од политике до љубави. Спрегу политике и медија као инструмента њене свеобухватности сажима у две кратке реченице, премештајући чувени Марксов исказ из сфере религије у сферу политике: *Политика – опијум за народ. Телевизија – шприц.* Ако је та спрега стамена, и у новом добу могући су древни исходи – *Апсолутни тријумф демократије: плебисцитарно изабрани тиранин.* Но, умирен сазнањем да је *Пут до срећног живота поплочан (...)* добрим намерама наших лидера, Колечицки не допушта да га политика и силе Танатоса преузму под своју команду, па утеху налази у крилу љубави: *Деколтеи су проширили своје границе до пупка.* Шире гледано: *Наше жене су толико неодољиве да их морамо упознати додиром.* Бекство у љубав уједно је и патриотски мотивисано бекство од фаталног зова политике: *Ако будућност зависи од нас, ја јој не завидим.*

Виктор Коњахин је такође новинар и књижевник, и код њега се на особен начин укрштају књижевни стил и новинарска прецизност. Отуда и реске политичке опаске под његовим пером добијају благ мисаони тон: *У целом свету закони служе за примену, а у Русији за дискусију.* И државни симболи

и амблеми у сазвучју поетске прозе губе идеолошку рескост: *Заставама је потребан свежи ветар*. Алармантни звук теме срљање у опасност сасвим је амортизовао лежерним шеретским жаргоном: *Не идите у крајност ако немате приступ!* Чак и иронију и сарказам његовог хумора перципирамо благонаклоније но у свакодневици: *Шта може да буде боље од склерозе? Свако јутро почињеш живот испочетка!* Да и не помињемо љубав, сферу у којој романтика има неизоставно место: *Деведесет одсто женске лепоте чини мушка машта*. Ако у цитираном афоризму доминира мушка кавалирска отменост, у следећем се суочавамо са опоријом истином: *Даме су због њега остајале без разума, а он због њих без новца*. Но, вратимо се онима који нам и дању и ноћу ведре и облаче, који одређују шта је црно а шта бело и ко је анђео а ко ђаво – политичарима: *Ђаво је анђео који је променио политичку оријентацију*.

Овај мали али значењски крцат сет закључићемо аутопоетичким афоризмима, први је *pro domo sua*: *Не разуме свако афоризам, па за такве морају да се снимају ТВ серије*, а други нам ефектно дочарава болесни нарцизам: *Неким писцима је потребан екстра преводилац – да их преведе из талента у генија*.

Лекар и писац Борис Крутијер (1940) у свом богатом искуству суочио се са мноштвом животних тема, од рата и мира до љубавних идила и илузија. Попут Хемингвеја, увидео је тамну страну херојских прилика и неприлика: *Што је у животу више места за подвиге, мање је места за нормалан живот*. Познато нам је да се слично односимо према ситницама, али је илузија да нас велике, посебно трагичне теме зближавају. Карактер надјачава и прилике и неприлике: *Једни на Голготу носе свој крст, а други чекић и ексер*. Истина станује овде и сада а не у маглинама будућих долина среће: *Живот је празник ако га прослављаш сваког дана*. Сагласја су међу људима ретка, јер *слушамо туђе мишљење само ако одговара нашем*. То није добро ни на комшијском а камоли на државном плану, махом препуштеном бирократским институцијама: *Мисао је посетила бирократу ван радног времена. Није је примио*. Овде и реч *мисао* и синтагма *ван радног времена* и наше лично искуство и много шире значење: *примање мисли није у опису радног места бирократе!* Крутијер зато своје мисли о животу и смрти не шаље бирократама већ онима који могу да увиде њихову дубину и ширину. *Живот – то је најкраће растојање између овог и оног света. / Што мање узимаш од живота, то лакше идеш кроз њега*.

Крутијеровим луцидним афоризмима о љубави и браку није потребан коментар: *Не тражи од жене више него што можеш. / Ако се мушкарац жени само зато што му је време, то значи да је касно. / Нежења има све услове за брачну срећу и зато се – не жени. / У животу је све могуће, али с годинама све ређе и ређе.*

И у светској и у руској традицији чест је спој лекарске и књижевне професије. Отуда комплименат писцима да су лекари људских душа.

Генадиј Малкин (1939–2016) је лекар и писац. На ироничан начин тематизује веру у постојаност животног хабитуса: *Живот је тако кратак да једва имаш времена да га поквариш.* Да не би било забуне, писац коригује своју тврдњу призивом хемије и физике: *Човек се, углавном, састоји од воде, која је све прљавија.* Зна Малкин да је вода алфа и омега живота и да мекота и безобличност нису мане већ врлине: *Најтеже је сломити бескичмењаке.* Неки од његових афоризама су горке опаске о људској природи: *Не кријемо само оно што желимо да виде на нама. / Кад оствариш циљ, увидиш да си постао средство.* Нехај срећника према несрећницима дочаран нам је маестралном сликом метафором, контрастом пустиње и оазе: *Глас вапијућег у пустињи не чује се у оазама.* А са наоко малом променом у стилу понашања можемо знатно да допринесемо својој срећи. То нам Малкин предочава ефектним суочавањем два фолклорна идиома: *Боље је ставити прст на чело него хватати се за главу.* Јесте афоризам најкраћа књижевна форма, али не смемо ни од краткоће правити мит, упозорава нас писац: *Афоризам не сме да буде краћи од мисли.*

Сазвежђу врхунских афористичара припада и инжењер, глумац и песник Сергеј Попов (1938–1997), који је живео у Москви. Неки његови афоризми су истински социо-психолошки увиди: *Да се не бисте изгубили у гомили, морате да се издигнете над њом. / Ништа толико не уједињује људе колико усамљеност. / Безличност има много лица. / Највише робова имају – ствари.*

Један од најбољих афоризама Попова је далекосежна порука својој генерацији, индиректно исказана метафором *родитељи/деца*, која нас на тих дискретан начин прозива кантовским императивом, распрскавајући у парампарчад све наше алибије о тешким условима живота и рада, о терету традиције и политике на нашим плећима, скраћено речено: о пребацивању кривице на *друге* за нашу судбину. Ево тог феноменалног, наоко једноставног али значењски

вишеслојног афоризма: *Ми нисмо само деца свог времена, већ и родитељи.*

Александар Фјурстенберг (1913 – 2001) је био радиоинжењер и филолог, врстан афористичар и веома заслужан и за руску афористику и као приређивач зборника. У свом подужем веку је искусио разне друштвено-политичке мене и потресе. Отуда његови афоризми оцртавају велики лук освајања слободе изражавања. Радијус слободе је маркиран опасним граничним просторима. Зато: *Не буди паметнији него што је дозвољено!* У противном, освајање слободе као успостављања правде и реда очас поприми драматичан исход: *Тражио је да све дође на своје место и остао – без свог места.* Но, упркос свим ризицима, грех је седети скрштених руку. У противном, праведник суделује у непочинствима: *Кривци се деле на оне који нису у праву и оне који су у праву у погрешно време.* Сви би да буду генерали после битке! Аргументат сатиричара је позната вајкадашња истина, древно али увек актуелно народно искуство: *Све што се добро завршило морало је да почне.* Свестан да су хумор и сатира моћна оруђа у критици хаоса и безумља, писац нас упозорава да са хумором нема шале у драми збиље: *С хумором не треба флертовати. Треба га освојити.* Античка мудрост каже: опасно је оклевање. На то нас Фјурстенберг индиректно упозорава, порукама између редова: *Осуди лаж док не постане истина.* У противном, биће касно, прилика ће потонути у неповрат: *Кад изузетак постане правило, не дозвољава никакав изузетак.*

Владимир Шојхер (1948) је инжењер и писац, британак афористичар раскошног стила и приређивач више антологија мисли и афоризама, крупно име у руској афористици. Дубоко је свестан да је афоризам у сржи парадоксална мисао, али и да је сама стварност парадоксална. Отуда је афоризам њен литерарни пандан.

Насупрот заговорницима послушности као формули преживљавања, Шојхер поима друштвену дијалектику у свим супротном знаку: *Немоћ жртве привлачи насилнике.* Не само што се послушници лично неће усрећити него ће својим аминовањем моћницима допринети „рђавој бесконачности истог”, лакшој репродукцији постојећег стања: *Масе следбеника чине следе улице безизлазним.* Статика постаје идеал, а промена, која је душа напретка, постаје друштвено зло. Негативном селекцијом систем вредности се претвара у своју супротност: *Власт психопата претвара цео народ у параноике.*



Шојхер је свестан да је одзвонило идеолошкој свести и да је сваки пројекат на тој основи унапред осуђен на пропаст. Зато не гради већ разара идеолошки дискурс иронизацијом његових повлашћених топоса и вербално-ритуалних образаца, али то чини на посредан, уметнички начин, паралелизмима кроз време и простор, *откаченим* асоцијацијама, интелектуалном ироничком дистанцом... Ево најпре два афоризма о (не)сводивости људског на животињска друштва, на жалост свих инжењера људских душа: *У мравињаку је свако умованье субверзивна делатност. / За разлику од паса, људи чешиће лају на своје него на туђе.*

Вулгарни интерес је честа Шојхерова тема: *Где сви збрињавају задњице, мозгови одлазе.* Круна таквог односа је дивинизација политике и њен материјални екстра-статус, брисање разлике између друштвеног субјекта и објекта, радикално раздвајање друштва на субјекат и објекат: *Повећавајући плату себи, посланици имају осећај да су знатно допринели друштвеном бољитку.*

Пуна слобода говора није само један вид слободе, она је њена суштинска еманација. После именовања друштвених добротинитеља и штеточина, заслужника и криваца што је друштво такво какво је, следе признања и осуде, награде и казне... А то је већ сфера јавног мњења и делања друштвених служби и установа. Да ли ће људски род, у далекој будућности, изнедрити друштво у коме неће постојати материјалне и статусне разлике, у коме ће бити свеједно ко је горе или доле, лево или десно, испред или иза...? Еволуционисти или просвећени идеалисти или урођени демократи или ... сматрају да хоће под условом да линију напретка људског друштва појмимо као асимптоту, кривуљу која се непрестано приближава свом зениту али га по дефиницији, као непрестано растућа крива, не може сасвим достићи. Све дотле биће послa за сатиричаре и хумористе.

Аутор овог приказа први пут се суочио са бисерима духа руских афористичара тек пре десетак година, из првих издања *Енциклопедије мудрости* Владимира Шојхера. Но, Енциклопедија је садржала мудре мисли из целог света и свих времена. Зато је ово прво право откриће огромне ризнице савременог руског хумористичко-сатиричног духа, који се по мери сатиричности може мерити са српским сатиричним афоризмом, уникатним у свету током последњих пет деценија, али је по тематском дијапазону и мисаоном капацитету (филозофским и социо-психолошким импликацијама) феномен без премца.

# 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: [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.

3.4. Текстови који се достављају на објављивање часопису *Култура* подлежу антиплагијат контроли коју врши Центар за евалуацију у образовању и науци – ЦЕОН. Поред тога, од аутора се тражи дигитализована изјава са потписом којом гарантује да је текст који је доставио оригиналан.

### 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 светиљке 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: Тагић, 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

---

---

## MEDIA INTERPRETATIONS

Editor Dejana Prnjat PhD

---

*Dejana Prnjat*  
EDITOR'S NOTE  
9

*Dragan Čalović*  
MEDIA AND INTERPRETATION OF REALITY  
11

*Vesna Milenković*  
CONSENSUS OF COMPETENT DISCUSSANTS –  
MEDIA INTERPRETATION OF THE TRUTH  
22

*Milan Radovanović*  
PRINCIPLES OF MEDIA INFLUENCE  
39

*Filip Dukanić*  
MANIPULATIONS MÉDIATIQUES DANS  
LA SPHÈRE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE  
58

*Aleksandar Radovanović*  
OSCAR WILDE IN THE UNITED STATES  
73

*Dejana Prnjat*  
THE FINAL DAYS OF THE DUTCH PAINTER  
IN THE FILM *LOVING VINCENT*  
90

*Zehra Yigit*  
THE REPRESENTATION OF HONG KONG AS A SUBJECT  
OF NOSTALGIA IN THE KAR-WAI'S TRILOGY  
102

*Dragana Prodanović*  
MYTHS COLOURED BY NOSTALGIA:  
HOLLYWOOD'S LOOK ON JOURNALISM  
113

---

## CONTENTS

---

*Nikola Zečević*  
INTERPRETATIONS OF THE ACTIVITIES OF SABBATAI ZEVI  
AND THE CRYPTO-JEWISH DÖNMEH COMMUNITY  
IN THE BALKANS  
134

---

## WHAT IS MEDIEVAL: FROM THE PERSPECTIVE OF DIALOGUE OF THE EAST AND THE WEST

Editor Dalibor Kličković PhD

---

*Dalibor Kličković*  
EDITOR'S NOTE  
151

*Irena Plaović*  
THE POETRY OF MONASTICISM(S)  
153

*Dalibor Kličković*  
ON THE BUDDIST CONCEPT OF THE WORLDLY  
IMPERMANENCE AS MANIFESTED IN THE MEDIEVAL  
WORK *HOJOKI* IN COMPARISON TO OLD SERBIAN  
LITERATURE  
165

*Mina M. Đurić*  
THE MEDIEVAL HERITAGE OF JAPAN AND BYZANTIUM  
IN SERBIAN LITERATURE OF DIGITAL MODERNISM  
186

---

## STUDIES

---

*Nataša Panian*  
MOVEMENT AS A STATE OF SHAPE  
203

*Sanja B. Filipović and Vesna Janjević Popović*  
IMPACT OF INITIAL EDUCATION ON THE PROFESSIONAL  
COMPETENCES OF TEACHERS-ARTISTS AND  
ARTISTS-TEACHERS IN TEACHING ARTS  
213

*Jelena Đorđević*  
DIFFERENCE IN SERENITY  
240

*Božidar Filipović*  
DURKHEIM'S USE OF THE TERM *CULTURE*  
255

*Tamara Vučenović*  
PARADIGM OF PARTICIPATIVITY  
IN THE CONTEMPORARY MEDIA CONTEXT  
280

---

CONTENTS

---

---

CRITIQUES AND REVIEWS

---

*Milena Dragičević Šešić*  
IDENTITIES IN THE MAKING  
307

*Vladimir Kolarić*  
IN SEARCH OF IDENTITY  
315

*Vitomir Teofilović*  
TRANSPPOSITIONS OF FOLK WISDOM  
IN MODERN SCHOOLS OF THOUGHT  
318

CONTENTS  
333



---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

008

**КУЛТУРА** : часопис за теорију и социологију културе и културну политику / главни уредник Владислава Гордић Петковић ; одговорни уредник Вук Вукићевић. - 1968, бр. 1- . - Београд : Завод за проучавање културног развитка, 1968- (Београд : Retro Print). - 26 cm

Тромесечно. - Текст ћир. и лат. - Друго издање на другом медијуму:  
Култура (Београд) = ISSN 0023-5164  
ISSN 0023-5164 = Kultura (Beograd)